





**ponto**  
**História do Teatro em Portugal Revista**

Director  
*José Camões*

Secretário  
*Bruno Henriques*

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

Conselho Científico  
*Abraham Madroñal*  
*Ana Isabel Vasconcelos*  
*David Cranmer*  
*José Carlos Alvarez*  
*José Oliveira Barata*  
*José Sasportes*  
*Maria João Almeida*  
*Marie-Noelle Ciccía*  
*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  
*Semestral*

Capa, Design e Paginação  
*Carlos Sousa | Talento & Tradição*

Impressão e acabamentos  
*Talento & Tradição*

ISSN  
2975-9102

Depósito Legal  
518546/23

ponto  
História do Teatro em Portugal Revista

3

Centro de Estudos de Teatro  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
2025



No seu tratado *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo*, Lope de Vega elogia Cristóbal de Virués e o seu contributo para o desenvolvimento da *comedia nueva* ao reduzir o número de actos, fazendo-a entrar subitamente na idade adulta:

El capitán Virués, insigne ingenio,  
puso en tres actos la comedia, que antes  
andaba en cuatro, como pies de niño,  
que eran entonces niñas las comedias.

Assim aconteceu com a *ponto* que, de um número para o outro, passa de anual a semestral, pondo-se em pé quase de supetão. Talvez não tenha entrado ainda na idade adulta, mas é já passada a adolescência.

Tem-se vindo a consolidar a visita à *História do Teatro em Portugal*. As leituras e releituras apresentadas afinam cronologia, conhecimento de autores, repertório, exibição e montagem de espectáculos, construção de cenários, carreiras de profissionais do teatro, condições de representação e outros aspectos que conformam as artes de palco.

Neste número dão-se a conhecer ecos de Gil Vicente numa *Danza de un pastor y gitanas* na Nueva Granada seiscentista, a complexa cenografia das Mágicas no século XVIII, a carreira de Josefa Soares, atriz dos teatros lisboetas na viragem do século XVIII para o XIX, a obra de Pedro Alexandre Cavroé, autor das primeiras décadas de Oitocentos, aspectos da polémica que, em meados do século XIX, suscitou o conceito de drama histórico. Do século XX, apresentam-se a teoria teatral de António Pedro, o funcionamento da censura ao teatro estrangeiro e uma análise dos três títulos da dramaturgia de Augusto Abelaira.

Cumpre-se o programa.

JC



**ENSAIO**



## Ecós vicentinos: *Ciganas* en Nueva Granada

MANUEL CALDERÓN CALDERÓN

Pedro Solís y Valenzuela (1624-1711) es autor de una miscelánea en prosa y verso titulada *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (c. 1650), cuyo hilo conductor es la narración de una gira por el Desierto de la Candelaria (Boyacá, Colombia)<sup>1</sup> de cuatro jóvenes que han salido de caza durante las vacaciones de diciembre de 1632: el autor don Pedro, su hermano don Fernando, don Andrés y Antonio. Esta extensa obra, dedicada al Presidente del Nuevo Reino de Granada, don Melchor Liñán y Cisneros, luego arzobispo de Lima y Virrey del Perú, incluye un libro de viajes, la novela ejemplar del ermitaño Arsenio, varias narraciones y leyendas (religiosas y profanas), piezas teatrales, meditaciones ascéticas, una hagiografía, una historia del convento de la Candelaria, otra del monacato, un laberinto literario, un sueño y abundantes poesías en metro italiano (algunas de autores del Siglo de Oro), que glosan acontecimientos narrados o idealizan algún detalle del paisaje. Los «prodigios» del título son las imágenes en la cueva de Arsenio (el Calvario, la Virgen de Chiquinquirá y la de San Bruno), así como la vocación religiosa de don Fernando y la vida del fundador de la Cartuja, relatada por Arsenio.

Los cuatro jóvenes visitan el templo de Ntra. Sra. de Chiquinquirá y del Santo Eccehomo; pasan por Villa de Leiva y llegan, la víspera del día de San Juan Bautista, al convento de Ntra. Sra. de la Candelaria, donde asisten a la misa con sermón

---

1 El topónimo no responde a la realidad geográfica, sino que se refiere al desierto místico del Éxodo, figurado en la Cuaresma, y al de los Padres del desierto de los primeros siglos del cristianismo. Como el desierto de Chartreuse, donde entra San Bruno (s. XI) en torno a la festividad de San Juan Bautista. Cf. *Exposición del Cantar de los Cantares*, p. 199.

y a la procesión en el claustro y patio de los naranjos. Después de lo cual comienza la *Representación del bautismo que en la persona de Cristo, Señor Nuestro, hizo S. Joan Baptista en las riberas del Jordán*, a cargo de los estudiantes de la ciudad de Tunja y Villa de Leiva. Lo cual es una licencia del autor, ya que las «representaciones teatrales eran cosa desusada entre los agustinos recoletos del desierto de la Candelaria y terminantemente prohibida en el cap. IX de las *Normas de vivir*» (Briceño Jáuregui 1983: 227).

Fray Juan del Rosario pide a los peregrinos que aquella noche escriban algunas letras al Precursor. Don Pedro compone para la ocasión una chanzoneta con polifonía y alternancia de coro y solista, a la que siguen otra escrita por don Antonio y una *Danza de un pastor y gitanas al Santísimo Sacramento*, hecha por los de la comarca<sup>2</sup>. Es ésta la que ahora reclama nuestra atención.

Se trata de una pieza dramática de apenas noventa y siete versos, con personajes (las gitanas), polimetría, música y danza como en el *Auto das Ciganas* (c. 1525), de Gil Vicente; si bien difieren la versificación y la caracterización de los personajes, así como la intención y el contenido: en un caso,

---

2 Las chanzonetas en Solís y Valenzuela (1977-1985: II, 512-521); la danza *ibidem*, pp. 524-528. El *Auto da Sebila Casandra* (1513) también concluye con dos piezas: una cantiga «feita e ensoada polo autor», cantada y bailada, más un villancico, acaso también cantado y bailado (Gil Vicente 1996: 110-111); y el auto sacramental *La Maya*, de Lope de Vega, contiene una letrilla, una rima infantil y dos canciones: una de aguinaldo y otra de maya a lo divino. Gil Vicente, además, recurre habitualmente a la polifonía: ensalada final del *Auto da Fé* (1510); cantiga entonada por «cuatro cantores» al final de la *Comédia do Viúvo* (c. 1514); villancico final a cuatro voces de la *Barca do Inferno* (1517); villancico cantado a tres voces por el Sol, la Luna y Venus, más el romance a cuatro voces de los planetas y signos astrales, en las *Cortes de Jupiter* (1521); ensalada a cuatro voces del *Auto dos Físicos* (1524-25); prosa a cuatro voces y canto de órgano de *Nau d'Amores* (1527) y villancico «de canto d'órgao» de *Serra da Estrela* (1527).

profanos (probablemente, un baile de debutantes, en vísperas de las nupcias de Isabel de Portugal con el César Carlos) y, en la *Danza de un pastor y gitanas*, sagrados. Con todo, estas gitanas y las de Gil Vicente tienen algo en común: su carácter afable y dadivoso, más zalamero en la farsa cortesana y más reverente en esta danza eucarística con rudimentos de auto sacramental. Unas y otras contrastan, a su vez, con las gitanas embaucadoras a las que se refiere el astrólogo de *La Dorotea*, V, 8; con las jacarandosas y poco fiables de la *Mojiganga* representada en Sevilla (1672)<sup>3</sup> y con las marrulleras de la *Mojiganga de la vidriera*<sup>4</sup>; de todas las cuales tiene algo la *Preciosa* de Cervantes.

Por su brevedad, la pieza neogranadina se centra en la adoración al sacramento eucarístico, cuya importancia recuerda la *Moza de la Barca do Purgatório* (1518):

ANJO Conhecias tu a Deos?  
MOÇA Muito bem. Era redondo.  
ANJO Esse era o mesmo dos céus.  
MOÇA Mais alvinho qu'estes véus  
o vi eu vezes avondo.  
Como o sino começava,  
logo deitava a correr.  
ANJO Que lhe dezias?  
MOÇA Folgava  
e toda me gloriava  
em ouvir missa e o ver<sup>5</sup>.

El tema eucarístico siempre va ligado, en los autos sacramentales de Calderón de la Barca, a otros dos: la redención humana y la salvación, temas que Gil Vicente aborda también en las *Barcas* (1517-1519), el *Auto da Alma* (1518), el *Breve*

---

3 Reyes Peña (2019).

4 Granja (1989: 157-158).

5 Gil Vicente (2002: I, 262).

*Sumário da História de Deos (1527-1529) y el Diálogo sobre a Ressurreição de Cristo (1527-1529).*

En la *Danza de un pastor y gitanas* («gitanas fingidas, porque allá no las hay») <sup>6</sup>, un Pastor las conduce hasta el Santísimo Sacramento, al que presentan sucesivamente sus ofrendas como en los autos navideños: un pan, una redoma de vino, un cestico de manzanas, un cordero, un azafate de flores, un cayado y un anillo, que son figuras de la Eucaristía <sup>7</sup>. El Pastor comienza la acción ofreciendo su «danza y regocijo» al Santísimo en tres quintillas:

PASTOR Por serviros, Rey del Cielo,  
Dios eterno y de Dios Hijo,  
nuestro bien, gozo y consuelo,  
hacemos con santo celo  
esta danza y regocijo.

Todo lleno de alegría  
os ofresco y con contento  
las gitanas y su intento,  
en honra de tan buen día,  
tan santo sacramento.

Ruégoos, pues, mi Criador,  
queráis mi don aceptar  
por la caridad y amor  
que os forzó, dulce Señor,  
a daros todo en manjar.

---

6 Solís y Valenzuela (1977-1985: II, 523)

7 Cf. Dt 26:1-4 y las ofrendas de los pastores a la Virgen y al Niño, en la *Égloga de las Grandes lluvias*, de Juan del Encina (1977:134-136) y en el *Auto o Farsa del Nacimiento*, de Lucas Fernández (1973: 206). Los *Quatro Tempos*, en cambio, no ofrecen cosas materiales, sino confianza en Dios, a pesar de los males; agradecimiento por los bienes naturales y humilde adoración. A lo que David, en figura de pastor, añade «el corazón contrito» (Gil Vicente 2002: I, 105-109).

A continuación, desfilan una tras otra las siete gitanas, cada una de las cuales danza y luego ofrece sus dones, dirigiéndose al Santísimo en octavas reales. Tanto el *Auto das Ciganas* como la *Danza* combinan diferentes metros y estrofas, aunque esta última, brevísima, apenas alterna las tres quintillas iniciales y las dos finales del Pastor con las octavas reales de la parte central. Después de las quintillas y danza del Pastor, la primera Gitana irrumpe acompañando su entrada con un cambio de estrofa y de metro.

*La Gitana primera ofreció un hermosísimo pan diciendo:*

Omnipotente Dios, Verbo encarnado,  
sustento de las almas, pan del Cielo,  
que en figura de pan y en un bocado  
os dais todo por dar vida y consuelo<sup>8</sup>;  
pan vivo en el pan muerto figurado  
que dio Melquisedec acá en el suelo<sup>9</sup>:  
*gran Señor, aunque yo no lo meresco,*  
*recetid este pan que aquí os ofresco.*

---

8 «Bien sabíades, Rey mío, lo que puede el dar, pues por obligar al hombre os distes hombre, y vuestro Padre os dio a Vos por el hombre, y tantos artificios de dar havéis buscado, que hasta daros en manjar no paró vuestro amor, contento de que ya no le quedaba qué dar» (*Soliloquios*, p. 241).

9 Cf. *El orden de Melquisedec*, de Calderón de la Barca (2005), vv. 405-418, 1697-1708, 1719-1726. La ofrenda de Melquisedec a Abraham fue, según la tradición, de pan y vino (prefiguración de la Eucaristía), en lugar de víctimas de animales (Gn 14:18; Sal 109:4); por eso se establece un paralelo con Cristo (Hb 7:17). «Sus sacrificios / no han de ser, como antes eran, / de sangre de reses, siendo / en cumplimiento a la eterna / orden de Melquisedech, / de pan y vino la ofrenda» (*La devoción de la misa*, vv. 661-666; *Las espigas de Ruth*, vv. 291-297). Éste es uno de los «sacramentos» de la ley antigua (como la circuncisión, comida del cordero pascual, abluciones) que no conferían la gracia por sí mismos, sino que Dios la concedía en vistas a los méritos de quienes los realizaban, explica Santo Tomás, *Sum. Theol.* I-II, q. 102, a. 5.

*La Gitana 2, después de haber danzado, ofreció una redoma de vino diciendo:*

Dios vivo, que os dais todo acá en la Tierra  
por modo inusitado y peregrino,  
y sustentáis las almas en la guerra  
con misterio tan alto y tan divino<sup>10</sup>,  
cuya sangre santísima se encierra  
en especies de vino sin ser vino<sup>11</sup>:  
*gran Señor, aunque yo no lo merezco,*  
*recibid este vino que os ofresco.*

---

10 2 Tim 4: 7-8. *Quoniam sagittæ tuæ infixæ sunt mihi, et confirmasti super me manum tuam* (Salmo 37:3); *Deus nos posuit ad certamen, ut semper in hoc pugnemus. Vallis lacrymarum non est pacis, non est securitatis, sed certaminis atque bellorum* (San Jerónimo, *Brev in Ps 83*); *Bella premunt hostilia; / Da robur, fer auxilium* (Santo Tomás de Aquino). «Herísteme, Señor, con tus saetas» (*Rimas Sacras*, p. 487). En el auto sacramental de Lope de Vega, *Bodas entre el Alma y el Amor divino*, los cinco arqueros (los sentidos) yerran al intentar conocer el Pan eucarístico, «que naturaleza y arte / son cortos en tal misterio». Sólo la Fe acierta en el blanco (Lope de Vega, 2016: 309-312). En *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (2012), v. 116+, ábrese un Monte donde sube la Cruz y, en su remate, la Hostia y el Cáliz o racimo de Caleb. A continuación tiene lugar la oblación de pan y vino de Melquisedec, a la que los sentidos tiran flechas (al blanco: antanaclasis pan / diana) en ejercicio místico, pues son armas de amor que significan la *militia* del hombre en la Tierra (*La vida es sueño*, vv. 140-145). Cf. el villancico final de la *Sebila Casandra* (Gil Vicente, 1996: 111) y la glosa de Lope de Vega «Al Santísimo Sacramento», donde describe la Última Cena como una justa del Príncipe celestial «en la tela de una mesa» —con dilogía de *tela*: la que se arma de tablas para justar (Cov.)—, quien «en blancas armas» y con «todo su inmenso poder», «a sus doce aventureros / mantiene de pan y vino», con antanaclasis de ‘mantener justa o torneo’ (*Rimas Sacras*, pp. 369-370).

11 «Todos vieran como estáis / en ese blanco *Agnus Dei*, / que aunque más lo dice el cura, / nadie lo puede entender. / Y él lo entiende menos, siendo por Alcalá bachiller, / que aunque sabe el *Tantum ergo*, / no sabe que *tantum* es» (*Rimas sacras*, p. 494).

*La Gitana 3 ofreció un cestico de manzanas diciendo:*

Fruto<sup>12</sup> donde se encierra gracia y vida,  
sacado de la planta generosa  
y de la vara santa que florida  
entre todas quedó por más hermosa<sup>13</sup>;  
que quitáis la dentera desabrida  
que dio la fruta antigua y rigurosa<sup>14</sup>;  
*gran Señor, aunque yo no lo meresco,*  
*recetid esta fruta que os ofresco.*

---

12 «Cristo es llamado Fruto porque es el fruto para cuya producción se ordenó y fabricó todo el mundo (...) Fruto que nace de suyo, sin cultura ni industria, (...) que no hubo ni saber ni valor ni merecimiento ni industria en el mundo que mereciese de Dios que se hiciese hombre, esto es, que produjese este Fruto» (*De los nombres de Cristo*, pp. 436-437). Cf. 1 Cor 3:7; San Agustín, *De Civ. Dei* XXII, 24, 2.

13 La vara florida de Nm 17:1-10. En *Tu prójimo como a ti*, de Calderón de la Barca (2008), la Ley de la Escritura guarda el «tesoro» del maná (Ex 16:13). Según Num 17:10 y Hb 9:4, el arca del Testamento contenía las tablas de la Ley, la vara de Aarón y un vaso de oro lleno de maná. Pero «Moisés no os dio pan del cielo, mi Padre es quien os da a vosotros el verdadero pan del cielo. Porque pan de Dios es aquel que ha descendido del cielo y que da la vida al mundo (...) Yo soy el pan de vida; el que viene a mí no tendrá hambre» (Jn 6:32-35). Esta vara (*virga*) se cubrió de hojas y almendras (Nm 17:8), pese a no haber sido plantada, por lo que prefigura la concepción de Cristo en el seno de la Virgen (*virgo*). En *La hidalga del valle*, de Calderón de la Barca (2013), entre todos dan a la Virgen, Segunda Eva, el apelativo de «vara de Aarón», porque dio fruto y flor en Belén; es decir, a continuación de Lucero (San Juan Bautista), el Alba (Virgen María) del Sol (Cristo) que anuncia la Ley de la Gracia (*Tu prójimo como a ti*, vv. 1575-1628).

14 El árbol del Gn 3:16-19 contrasta con el manzano del Ct 2:3 (*sicut malus inter ligna silvarum, sic dilectus meus inter filios*), evocado en el *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz: «debajo del manzano, / allí conmigo fuiste desposada». Lope de Vega imagina a Cristo «hecho un jardín de flores y rosas (...) Ea, pues, dexad entrar al alma, cúbrase de esas rosas y manzanas, que se desmaya de amor, para que la de Adán se cure con las vuestras, que por esso sois Vos pan, porque un bocado con otro me deshaga la dentera del primero» (*Soliloquios*, p. 227).

*La Gitana 4 ofreció un cordero diciendo:*

Inmenso Dios que por nos dar propicio  
al Padre, inocentísimo Cordero,  
os ofrecistes todo en sacrificio,  
sufriendo cruda muerte en un madero<sup>15</sup>,  
y en memoria de tanto beneficio  
os nos dais en comida todo entero<sup>16</sup>:  
gran Señor, aunque yo no lo meresco,  
*recibid el cordero que os ofresco.*

*La Gitana 5 ofreció un azafate de lindas flores diciendo:*

Jardín verde y florido, prado ameno  
donde el alma con bien vive y reposa<sup>17</sup>;  
vivífico manjar colmado y lleno

---

15 «Muriendo Él morimos de fuerza nosotros, y padeciendo el Cordero, padecemos en Él y pagamos la pena de debíamos por nuestros pecados» (*De los nombres de Cristo*, p. 823). En *Los alimentos del hombre*, de Calderón de la Barca (2009), el cordero en brazos del Invierno prefigura el sacrificio de Cristo, cuyo sacrificio cruento es actualizado en el sacrificio incruento de la Eucaristía, como en *El cordero de Isaías*, del mismo autor (1996) vv. 535-548.

16 Jn 6:51-56. El hombre es «caribe de Dios», o sea, teófago, porque come a Dios en la Eucaristía (*El cordero de Isaías*, vv. 544-546; *La devoción de la misa*, vv. 689-691).

17 «Cristo es el fin de las cosas y aquél para cuyo nacimiento feliz fueron todas criadas y enderezadas. Porque así como en el árbol la raíz no se hizo para sí, ni menos el tronco que nace y se sustenta sobre ella, sino lo uno y lo otro, juntamente con las ramas y la flor y la hoja, y todo lo demás que el árbol produce, se ordena y endereza para el fruto que de él sale, que es el fin y como remate suyo, así por la misma manera, estos cielos extendidos que vemos, y las estrellas que en ellos dan resplandor, y, entre todas ellas, esta fuente de claridad y de luz que todo lo alumbrá, redonda y bellísima; la tierra pintada con flores y las aguas pobladas de peces; los animales y los hombres, y este universo todo, cuan grande y cuan hermoso es, lo hizo Dios para fin de hacer hombre a su Hijo, y para producir a luz este único y divino fruto que es Cristo, que con

de gracias; flor divina y olorosa,  
hecha para manjar de bestias heno<sup>18</sup>;  
comida celestial, dulce y sabrosa<sup>19</sup>;  
*gran Señor, aunque yo no lo meresco,*  
*recebid estas flores que os ofresco.*

*La Gitana 6 ofreció cayado diciendo:*

Pastor<sup>20</sup> el más gallardo y más hermoso  
que en las manos jamás tomó cayado<sup>21</sup>,  
que en el pasto más dulce y más sabroso  
apacentáis, zagal, vuestro ganado<sup>22</sup>:

---

verdad le podemos llamar el parto común y general de todas las cosas» (*De los nombres de Cristo*, p. 434). Cf. San Agustín, *De Civ. Dei* XII, 17.

18 «Como dice bien San Agustín, el pan y la grosura del monte que le produce es el mantenimiento de los perfectos; la leche que se cuaja en el queso y los pastos que la crían es el propio manjar de los que comienzan en la virtud, como dice San Pablo: *Como a niños os di leche, y no manjar macizo*. Y así, conforme a esto, se entiende que este monte es general sustento de todos, así de los grandes en la virtud con su grosura, como de los recién nacidos en ella con sus pastos y leche» (*De los nombres de Cristo*, p. 496). Cf. San Agustín, *Enarr in Ps 118; Serm 17; In Ps 67: 22-23*.

19 *Panis absconditus suavior* (Prov 9:17). Así, en la Eucaristía Cristo está *escondido* (hipóstasis) bajo las especies, *up infra* nota 25. Cf. Garcilaso, *Égloga* III, v. 305: «Flérida, para mí dulce y sabrosa, / más que la fruta del cercado ajeno»; que Lope de Vega vuelve a lo divino: «no sois Vos fruta del cercado ajeno, aunque sois tan sabroso» (*Soliloquios*, pp. 226-227).

20 Is 40:11; Jr 23:4 y 31:10; Sal 23:1; Jn 10:11; 1 P 2:25; Hb 13:20.

21 «Pastor que... hiciste cayado de ese leño» (*Rimas Sacras*, Soneto XIV, p. 302). El Hombre, peregrino en su patria terrenal hacia la patria celeste y verdadera (San Agustín, *De Civ. Dei* XV, 1; Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.* III, q. 8, a. 4 ad 2), recibe el bordón o báculo que simboliza el perdón (virtud), la piedad (don) y la bondad (fruto del Espíritu Santo) en Calderón de la Barca (1995), *El Año santo de Roma*, vv. 804-807).

22 *Ego sum ostium. Per me si quis introierit, salvabitur: et ingreditur, et egredietur, et pascua inveniet* (Jn 10:9). «La vida del pastor es inocente y sosegada y deleitosa, y la condición de su estado es inclinada

pues vos mismo, benigno y amoroso  
os le dais en manjar, de amor llagado,  
gran Señor, aunque yo no lo meresco,  
*recebid el cayado que os ofresco.*

*La Gitana 7 ofreció anillo diciendo:*

Galán enamorado que bajastes  
en amoroso fuego todo ardiendo<sup>23</sup>  
a la Tierra y también os desposastes  
con el alma<sup>24</sup>, por cuyo amor muriendo,  
en ese blanco velo os disfrazastes<sup>25</sup>.

---

al amor, y su ejercicio es gobernar dando pasto, y acomodando su gobierno a las condiciones particulares de cada uno, (...) enderezando su obra a hacer rebaño y grey» (*De los nombres de Cristo*, p. 469); «Cordero y Pastor y Pasto» (*Soliloquios*, p. 192).

23 Ct 8:6; «las sus brasas (del amor) son brasas del fuego de Dios» (*Exposición del Cantar de los Cantares*, p. 192). Lope de Vega plantea sus *Soliloquios* como una ronda del galán a lo divino, donde el alma llega a la puerta de Cristo (es decir, a su costado abierto) a «darle música», y la Cruz «es el tercero que haze estas amistades entre vuestro juicio y mi alma» (*Soliloquios*, pp. 211, 251, 254).

24 Ct 7:11; *Exposición del Cantar de los Cantares*, pp. 190-191. En el auto de *La vida es sueño*, v. 283, Poder (la Primera Persona de la Santísima Trinidad) revela que eligió para esposa a la humana naturaleza, «porque en el otro ayuntamiento (carnal) no se comunica el espíritu, mas en éste su mismo espíritu de Cristo se da y se traspasa a los justos, como dice San Pablo: *el que se ayunta a Dios, hácese un mismo espíritu con Dios*» (1 Cor 6:17; *De los nombres de Cristo*, p. 649).

25 «El ausente y el presente» de la *Representación del bautismo de Cristo* (Solís y Valenzuela 1977-1985: II, 484). Cf. el himno de Santo Tomás de Aquino *Adoro te, devote latens Deitas / quae sub his figuris vere latitas*. En el *Famoso Auto sacramental sacado del Cantar de los Cantares*, dice Lucifer: «de blanco queda vestido / en el altar disfrazado, / hecho manjar se ha quedado» (Solís y Valenzuela 1977-1985: II, 576). En el Acto Tercero, los Músicos cantan una letra al Cristo yacente o «galán sacramentado» (El Esposo), que por (Nuevo) «Testamento de sus bienes» y para provecho del alma, «no podrán decir que muere / y que no deja una blanca» (la Eucaristía): «no os embocéis la cara, / querido amante /

El anillo que aquí daros pretendo  
recibid, aunque es pobre mi tesoro,  
en señal de la fe con que os adoro<sup>26</sup>.

Acabadas las ofrendas de las Gitanas, vuelve a intervenir el Pastor, dirigiéndose al Santísimo con dos octavas reales, es decir, de forma gradual. En contraste con el paso brusco de la danza pastoril al ofertorio de las Gitanas, la incorporación del Pastor al rito de las ofrendas se hace de manera más suave, acompañándolo con la misma forma estrófica usada por las Gitanas (la octava real). Este pequeña representación se cierra con otra danza y unas quintillas que enlazan formalmente con el principio.

*El Pastor, después de haber danzado gallardamente, dixo lo siguiente:*

Sacrosanto y divino Sacramento,  
del deleite de Dios rico torrente,  
cifra de amor, de amores instrumento;  
de aguas vivas de gracia mar creciente<sup>27</sup>,  
misterio de la fe, del alma aliento,  
del cielo de la Iglesia sol y oriente<sup>28</sup>;  
gran Dios de amor, que de tu amor llevado,

---

de amor galante, / Señor del alma» (*ibidem*, pp. 621-622). «Caballero disfrazado» llama Lope de Vega al Santísimo Sacramento (*Rimas sacras*, p. 494) y «rey encubierto» (Lope de Vega, 2016: 312).

<sup>26</sup> Gn 41:42; Ez 16:12; Lc 15:22.

<sup>27</sup> *Me dereliquerunt fontem aquæ vivæ, et foderunt sibi cisternas* (Jr 2:13). *Ecce aquæ egrediebantur subter limen domus ad orientem, facies enim domus respiciebat ad orientem* (Ez 47:1). El peregrino Behomund «nace de nuevo» calmando la sed en la fuente de agua de vida eterna que hay en un jardín ameno: el agua viva con los siete caños o Sacramentos, signos eficaces de la gracia (*El cordero de Isaías*, vv. 1442-1462, 1949-1951, 1971-1992).

<sup>28</sup> *Sol iustitiæ* (Mt 4:2); *Memento Creatoris... antequam tenebrescat sol et lumen* (Qo 12:1-2). *Ego sum lux mundi* (Jn 8:12); *Rimas*

en un bocado por amor te has dado<sup>29</sup>:  
Yo creo que debajo de accidentes  
transubstanciados está tu carne pura,  
sin dejarles de humano dependientes  
más que el olor, sabor y la blancura<sup>30</sup>.

Pues en ellos con glorias tan patentes  
estás, mi Dios, de amor de tu criatura  
sacramentado en pan mi afecto advierte,  
y este manjar sea antídoto a mi muerte<sup>31</sup>.

Volvió a danzar con grande gallardía, porque era muy diestro y muy galán, y luego volvió a decir lo siguiente, hablando a las gitanas:

---

*sacras*, Soneto xcvi, p. 345; Jerusalén es la ciudad del Sol, que es Cristo (*Tu prójimo como a ti*, vv. 541-542).

29 En el auto calderoniano, el Sol carga al Hombre herido sobre sus hombros y se dirige a la casa de la Gracia, donde San Pedro (la iglesia o «pequeña fábrica» que descubren entre unas peñas) cura al herido, como el samaritano de Lc. 10:34 monta en su cabalgadura a la víctima y la lleva a una posada, donde la toma a su cuidado (*Tu prójimo como a ti*, vv. 1915-1947).

30 Sobre el dogma de la transubstanciación, véase Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, III, q. 74, a. 7; Concilio de Trento, sesión XII, cap. 9, canon 9.

31 Cristo es «sierpe santísima en la vara de la Cruz, que sirve de antídoto contra el veneno de la primera» (*Soliloquios*, p. 227; Gn 3:1-5; Nm 21:4-9). La Sombra (la Culpa o Serpiente del Paraíso) reta a la Luz (la Gracia) a un duelo en el Paraíso. Ante la mayor fuerza de la Gracia, la Culpa decide «en nocivos / venenos inficionar / los víveres con que, altivo, / el hombre prevalecía / contra mí.» Así consigue que la Naturaleza humana le haga «pleito homenaje» (*La hidalga del valle*, vv. 79-88). Pero «de una manzana tirana / las iras muertas están, / que se ha quitado con pan / el agrio de la manzana» (Calderón de la Barca, *El veneno y la triaca* (2000), vv. 1650-1653).

Todas habéis ofrecido,  
pues a fe de pobre hidalgo  
que, aunque poco o nada valgo,  
no es justo quede corrido,  
que también quiero dar algo<sup>32</sup>.

*Arrodillado hacia el Santísimo, dijo:*

Y así, con gran devoción,  
este corazón, mi Dios,  
os ofresco en conclusión,  
en señal que el corazón  
se abrasa de amor por vos<sup>33</sup>.

*Con esto dio fin la procesión y luego concurrieron todos a besar la mano al sacerdote que había cantado la misa y*

---

32 «Deseando yo daros la (vida) que tengo, no la tendré si Vos no me la dais; y acierto bien en pedirlos a Vos eso mismo que os tengo que dar, porque lo que ha de ser para Vos ha de venir de Vos» (*Soliloquios*, p. 157); «El no haver sido tuyo, vida mía, cuando te ofendí tiene un consuelo, que es darte yo a ti cuando tú eres mío, algo que no era tuyo» (*ibidem*, p. 275). En *La hidalga del valle*, vv. 396-400, la Gracia se niega a firmar el registro de la culpa universal, como le pide la Culpa, porque puede que venga un huésped que, «en la hoguera de los siglos», «por ser hidalgo y ser limpio», no deba ser inscrito ni pagar tributo alguno; pues la Gracia, lejos de destruir la Naturaleza humana, la eleva o perfecciona mediante la Encarnación y la Redención, permitiéndole con su ayuda acceder a la beatitud (Santo Tomás de Aquino, *Sum. Theol.* I-II, q. 5, 5 ad 5).

33 *Tibi se cor meum totum subiicit, / Quia te contemplans totum deficit* (Santo Tomás de Aquino). «Fuego de amor vuestro / en que por Vos me abraso» (*Rimas sacras*, p. 424; cf. el Soneto XXXI, p. 310); «fuego de mi alma, yo he pensado que quieres los pechos de pergamino, que mientras más se acerquen a ti, más se encojan en sí» (*Soliloquios*, p. 279).

a ofrecerle (es decir, a hacerle una ofrenda), como se usa en esta tierra<sup>34</sup>.

El *Auto das Ciganas*, de Gil Vicente presenta más variaciones en la acción dramática y en la versificación, tanto en las formas métricas (con predominio de las coplas mixtas y de arte mayor), como en su función dramática, pues tiene algo más del doble de versos que la *Danza de un pastor y gitanas*. Los Gitanos de ambos sexos, identificados en el auto vicentino por sus nombres, se expresan en la convencional habla de gitano, que no corresponde a ningún sociolecto<sup>35</sup>, y mudan de estrofa cuando cambian de asunto, de acción dramática o de mano en la que leen la buenaventura: coplas, redondillas, una sextilla, un cuarteto y una forma fija *ad hoc* en la parte musical: la cantiga o villancico con estribillo, mudanza y vuelta (ab // - c - c / b).

Es de notar que la didascalia del *Auto Pastoril Castelhana* (1502) llama «chançoneta» al villancico zejelesco que cantan los pastores<sup>36</sup>. La forma villancico constituye también la base de las chanzonetas de don Pedro y don Antonio, que preceden a la *Danza de un pastor y gitanas al Santísimo Sacramento*.

---

34 Cf. la pastorela del Ciclo de Navidad que se sigue representando en la iglesia de Braojos de la Sierra (Madrid), durante la misa del Gallo (Nochebuena): <https://youtu.be/0Kgzb4gOiyQ?si=0ZtghBWLcI2xSZUO>. Todos danzan, como en el auto neogranadino; pero en lugar de la alternancia de Pastor y Gitanas, sólo figuran pastores. Y en lugar de adorar al *Corpus Christi* (Ciclo Pascual), lo hacen a la Virgen y al Niño, como en los autos *Pastoril Castelhana* y *Português*, el de los *Reyes Magos*, el de la *Sebila Casandra*, el de los *Quatro Tempos* y el de *Mofina Mendes*, de Gil Vicente.

35 Teyssier (1959: 259). Es la misma que emplean las gitanas del *Auto da Festa*, y Venus y Verecinta en la *Farsa de Lusitânia*.

36 Gil Vicente (1996: 25-26). «Dizense chançonetas los villancicos que se cantan las noches de Navidad en las yglesias en lengua vulgar, con cierto género de música alegre y regozijado» (Cov.).

*Chansoneta I a S. Joan Baptista*

- ESTRIBILLO Venid, venid, zagales,  
que unos ecos ocupan los valles.  
Ya se divisa, ya se divisa.  
¡Ay, que se esconde! ¡Ay, que se esconde!  
Los ecos se escuchan, la voz no se oye
- CONTRALTO En el penacho de un pino  
un pajarillo paró;  
y según las muestras dio,  
es mensajero divino.  
Que le oigamos determino  
si publica novedades. } mudanza (quintilla)  
verso de vuelta
- TODOS Venid, venid, zagales,  
que unos ecos ocupan los valles, etc.
- A CUATRO Atended aquel jilguero  
que, diestro añafil del aire,  
con repetido donaire  
se desvanece parlero. } mudanza (dos redondillas)  
Cantando de flor en flor,  
animado ramillete,  
celebraen dulce motete  
no sé de quién el primor.
- TODOS Glorias son de amor, glorias son de amor. 2.º estribillo
- UNA VOZ Escuchalde, zagalejos,  
que de luz divina  
brillan reflejos. } 3.º estribillo
- ESTRIBILLO Los vientos se suspendan,  
{?} no corran los cristales  
y a tan diestra capilla  
paren, paren, paren las aves. } mudanza (cuarteta)

- A CUATRO Diestra tiorba de plumas,  
émulo del ruiseñor,  
dinos por qué cantas,  
declárese tu voz.
- TIPLE Canto gracias del Baptista  
con quien la gracia nació,  
y así digo que la gracia  
nacida le viene hoy.
- RESPONSIÓN Dinos por qué cantas,  
declárese tu voz.
- TIPLE Canto yo porque María  
a su presencia cantó  
cuando de alegría el Niño  
mudanzas hizo su voz.
- RESPONSIÓN Dinos por qué cantas,  
declárese tu voz.
- TIPLE Yo canto porque su vida  
fue toda encanto de amor,  
y en canto de amor es justo  
que encanto celebre yo.
- RESPONSIÓN Dinos por qué cantas,  
declárese tu voz.
- TIPLE Canto que fue tan divino  
que el mesiasgo<sup>37</sup> mayor,  
parece le vino corto,  
puesto que le renunció.
- RESPONSIÓN Dinos por qué cantas,  
declárese tu voz.
- TIPLE Canto porque a visitarle,  
hecho hombre, vino Dios.  
Y porque estando hombre a hombre,  
con Dios sin dida hombreó.
- } romance en -o
- } 4.º estribillo

---

37 *Mesiasgo*: dignidad de Mesías (Aut.).

RESPONSIÓN Dinos por qué cantas,  
declárese tu voz.

TIPLE Canto, en fin, porque ha nacido  
el divino Precursor,  
tan adornado de gracias  
que a Dios se las apostó.

TENOR Si tales glorias cantas,  
si tales quiebroso haces,

TODOS los vientos se suspendan,  
no corran los cristales  
y a tan dulce capilla  
paren, paren, paren las aves.

} la glosa romanceada  
concluye con la misma  
rima de la cuarteta  
que lo precede

El estribillo inicial de esta primera chazoneta está glosado en dos mudanzas: una que corre a cargo del contralto y otra cantada por un coro polifónico a cuatro voces, que cambia de estribillo. A continuación, se repite la estructura: un estribillo inicial, glosado en otras dos mudanzas, en una suerte de diálogo: una cuarteta (llamada extrañamente «estribillo») y un romance con rima en -o (dividido en cuartetas y estribillo o «responsión»), cantado a cuatro voces, primero, y continuado por el tiple. Este estribillo o «responsión» da entrada a la segunda parte, que tiene la forma de un villancico cuya glosa es un romance o, dicho de otra forma, «un romance con estribillo inicial, estructurado poética y musicalmente como villancico»<sup>38</sup>.

Traigo a colación otros dos ejemplos. En el romance «Juntáronse los gitanos», del libro IV de *Pastores de Belén* (1612), Lope de Vega inserta un romance-villancico hexasílabo, que los gitanos cantan a la Virgen, con el siguiente estribillo:

Entran al portal, adonde  
la Palabra en carne habita,  
y haciendo lazos comienzan  
a decir a la parida:

---

38 Frenk (1984: 143).

*A la dina dana,  
Reina soberana.  
A la dana dina,  
Señora divina*<sup>39</sup>.

El segundo ejemplo es el romance «Perlas llora el alba», del propio *Desierto prodigioso*<sup>40</sup>. Se trata de un romance con tres estribillos, el segundo y tercero de los cuales son, en realidad, villancicos:

*Estriv. 2.* Alerta, alerta, avecillas  
dipertad parleras.  
Y la voz publique  
A un sol norabuenas.  
Dispertad etc.

*Estriv. 3.* A huir, a huir, avecillas,  
Volad ligeras;  
Mas será en vano,  
Porque más que las alas, vuelan sus rayos.  
Que este Sol que ha nacido a la tierra  
En golfo luces todo lo anega.  
Volad ligeras etc.

En la época del Romancero nuevo había unas composiciones de carácter híbrido que a veces se llamaban «romance», otras veces «canción» y, más frecuentemente, «letrilla»<sup>41</sup>. El

---

39 Frenk (2003: núm. 1528 C). En la Mojiganga representada en Sevilla (1672), salen cuatro gitanos y dos gitanas con un tamborilero, cantando este mismo villancico mientras ejecutan una coreografía (Frenk, 2003: núm. 1528 D; Reyes Peña, 2019). La Sibila y profetisa Marandra lee la buenaventura al Niño con otro romance, al final del libro V de *Pastores de Belén*. Y siguiendo la prescripción de San Ignacio de participar en las escenas de la vida de Cristo, el propio Lope lo imagina, en su destierro infantil en Egipto, «entre aquellos gitanos diciendo la buenaventura a los pecadores» (*Soliloquios*, p. 226).

40 Solís y Valenzuela (1977-1985: I, 569-573).

41 Frenk (1984: 150).

romance-letrilla «Al Santísimo Sacramento», de Lope de Vega, guarda relación con las chanzonetas que estamos comentando, pues está ordenado en dos series de tres cuartetos más estribillo<sup>42</sup>:

Hoy por esclavo me escribo,  
dulce Pan, en tu prisión,  
porque me dice la Fe  
que eres Dios y pan de amor.

Ya no podrá, dulces clavos,  
todo mi pasado error  
borrarme aquellas señales  
que dicen que soy de Dios.

Ya no saldré de tu cárcel,  
donde fue por su valor  
sangre de un manso Cordero  
la cadena que me ató.

*Bien haya quien hizo  
cadenas de amor,  
que se dé al esclavo  
el mismo Señor*<sup>43</sup>.

La primera chanzoneta de *El desierto prodigioso* se cierra con el cambio de rima en el romance y las intervenciones del tenor, que sustituye al tiple, y el coro. La segunda chanzoneta sigue la misma pauta, con estribillo y mudanza, una de las cuales es también polifónica. A continuación, sigue otro estribillo con una mudanza donde alternan un solista y el coro; y se cierra con un romance articulado, como en la primera chanzoneta, mediante anáforas.

---

<sup>42</sup> *Rimas sacras*, pp. 388-389. La configuración del romance-letrilla pudo derivar del romance-villancico (Frenk, 1983: 150).

<sup>43</sup> Frenk (2003: núm. 33).

*Chanzoneta II a S. Joan Baptista*

ESTRIBILLO 1. A la montaña, pastores;  
pastores, a la montaña.  
Que, según luces arroja,  
la fuente de luz la baña.

2. ¿Qué pasa, qué pasa?  
Un pájaro de plata, un arroyuelo  
abotado en el cielo  
y, en sucesivo buelo,  
disimulando amores,  
pierde las perlas, halaga las flores.

} mudanza  
} versos de vuelta

TODOS A la montaña, pastores, etc.

A CUATRO Entre rosas se quiebra  
cuando, cristal helado,  
en tono inanimado  
dichas de Joan celebra.

Entre colchas de lama  
que tejió con sus olas,  
cantando allá a sus solas  
se va de rama en rama.

} mudanza  
(dos redondillas)

TODOS A la montaña, pastores, etc.

UNA VOZ ¿Qué pasa, qué pasa? (Di)  
Un ruiñeñor argentado,  
y parece que admirado,  
va murmurando entre sí.

} 2.º estribillo  
} mudanza

TODOS ¿Qué dice, qué dice? Di.  
verso de vuelta

UNA VOZ Dice que siendo tan niño  
tiene tal donaire y gala,  
que aun antes de haber nacido  
ya le visitan las damas.  
Dice que es tan guapo el mozo,  
que ha nacido en las montañas;  
porque naciendo en el campo,  
él solo sea el que campa<sup>44</sup>.  
Dice que, de siete años,  
descalzo salió de casa  
y que salió echando piernas  
al aire como las plantas<sup>45</sup>.

Dice que robando hombres  
entre los campos anda  
para meter en camino  
a los crudos<sup>46</sup> de la hampa.  
Dize que habla a lo bravo  
y no advierte que se cansa,  
pue es hablar en desierto  
cuanto este valiente habla.

Romance a-a

Romance a-a

Todos A la montaña, pastores, etc

---

44 *Campar*: sobresalir entre los demás o hacerles ventaja en alguna habilidad (*Aut.*).

45 *Echar piernas*: preciarse de lindo, de muy galán y también de valiente y guapo (*Aut.*); *echar al aire*: descubrir alguna cosa (*Aut.*); *echar plantas*: proferir fieros y baladronadas (*Aut.*). El tono zumbón es propio de la chanzoneta: «este nombre de chançoneta promete más, pues ha de ser adornada con algún agradable hispanismo, honesto refrán, gracioso adagio o alguna sentencia, con alusión o juramento, aplicada con suaves y católicos términos, con palabras equívocas que hagan dos sentidos, y otros varios sainetes que dispierten y provoquen alguna espiritual risa» (Alonso de Bonilla, *Nuevo jardín de flores divinas* (1617), *apud Soliloquios*, p. 169, n. 43). Cf. la villanesca «Al Santísimo Sacramento» de las *Rimas sacras*, p. 495: «que tenéis cara de Pascua, / me dijo la de Ginés».

46 *Crudo* llaman vulgarmente al que hace profesión de ser guapo y valentón (*Aut.*).

UNA VOZ	¿Qué pasa, qué pasa? Disimulando amores, a la montaña, pastores.	} 3 <sup>er</sup> estribillo
Todos	Veremos mayores dichas de las que el arroyo canta. ¿Qué pasa, qué pasa? Y en dulce melodía maravillas repite su alegría.	} mudanza (quintilla)

Si la primera chanzoneta comienza como villancico y termina con un romance-villancico, la segunda empieza y termina como villancico, pero en medio incluye un romance-letrilla. A diferencia de ambas, la composición «Llorando estaba afligida», de las *Rimas sacras*, empieza siendo un romance y termina con una cancioncilla paralelística y hexasílaba de tres estrofas<sup>47</sup>.

Las chanzonetas híbridas del *Desierto prodigioso* parecen ser, en suma, una combinación de la forma de villancico con el tipo de canción mixta y heteroestrófica que surgió a finales del siglo XVI<sup>48</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Briceño Jáuregui, Manuel (1983), *Estudio histórico-crítico de «El desierto prodigioso y prodigio del desierto», de don Pedro Solís y Valenzuela*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- Calderón de la Barca, Pedro (1995). *El Año santo de Roma*, ed. crítica de I. Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- (1996). *El cordero de Isaías*, ed. crítica de M<sup>a</sup> Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.

---

47 *Rimas sacras*, pp. 509-510. «Entre estas cinco llagas», en cambio, es un romance con estribillo (*ibidem*, pp. 422-424).

48 Frenk (1978: 266).

- (2000). *El veneno y la triaca*, ed. crítica de Juan Manuel Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- (2001). *La devoción de la misa*, ed. crítica de J. Enrique Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- (2005). *El orden de Melquisedec*, ed. crítica de Ignacio Pérez Ibáñez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- (2006). *Las espigas de Ruth*, ed. crítica de C. Buezo, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- (2008). *Tu prójimo como a ti*, ed. crítica de Eva Illescas Salinas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- (2009). *Los alimentos del hombre*, ed. crítica de M. Zugasti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- (2012). *La vida es sueño*, ed. crítica de Fernando Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- (2013). *La hidalga del valle*, ed. crítica de Mary Lorene Thomas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- Encina, Juan del (1977). *Teatro. Segunda producción dramática*, edición, estudio y notas de Rosalie Gimeno, Madrid, Alhambra.
- Fernández, Lucas (1973). *Farsas y Églogas*, edición, introducción y notas de M<sup>a</sup> Josefa Canellada, Madrid, Castalia.
- Frenk Alatorre, Margit (1978). *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia.
- (1984). «Los romances-villancico», en J-M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, Madrid, José Esteban, pp. 141-156.
- (2003). *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a VII)*, UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México, 2 vols.
- Granja, Agustín de la (1989). «Entre gitanas y astrónomos. Nota para las dos primeras consultas de la *Lonja de investigadores*», *Criticón*, 47, pp. 151-160.
- León, Fray Luis de (1996). *De los nombres de Cristo*, en *Obras completas castellanas I*, ed. de Félix García, OSA, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 361-864.

- (1996). *Exposición del Cantar de los Cantares*, en *Obras completas castellanas I*, ed. de Félix García, OSA, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 51-218.
- Reyes Peña, Mercedes de los (2019). «*Mojiganga que se hizo en fiesta de Sevilla año de 1672* (BNE, Mss. 17001): edición y ubicación en su contexto de representación», *Criticón*, 135, pp. 203-231.
- Solís y Valenzuela, Pedro (1977-1985). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, ed. de Rubén Páez Patiño; introducción, estudios y notas de Jorge Páramo Pomareda, Manuel Briceno Jáuregui, Rubén Páez Patiño, Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 3 vols.
- Teyssier, Paul, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.
- Vega, Félix Lope de (2016). *El peregrino en su patria*, edición de Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra.
- (1989). *Rimas sacras*, en *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, pp. 275-526.
- (2008). *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, estudio y edición de Hugo Lezcano Tosca, Sevilla, Alfar.
- Vicente, Gil (1996). *Teatro castellano*, edición, prólogo y notas de Manuel Calderón Calderón, Barcelona, Crítica.
- (2002). *As obras de...*, direção científica de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

## 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 «segas 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
Masquita	20880
Beltrai	20880
Docardo	40600
leg.º Bento	20400
Enrique	20400
de Lancos	20400
2 Boes	50760
2 Trompas	20400
Violino	20400
Violoncello	20880
Almajas	0720
Guarda	30000
Tejo	20400
→ Jente do Bastonari p. ap.º do Magico	60600
Compos	30000
Ant. Joaze	10000
Forn. de 1.º	0720
Jos. Al. pato	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.

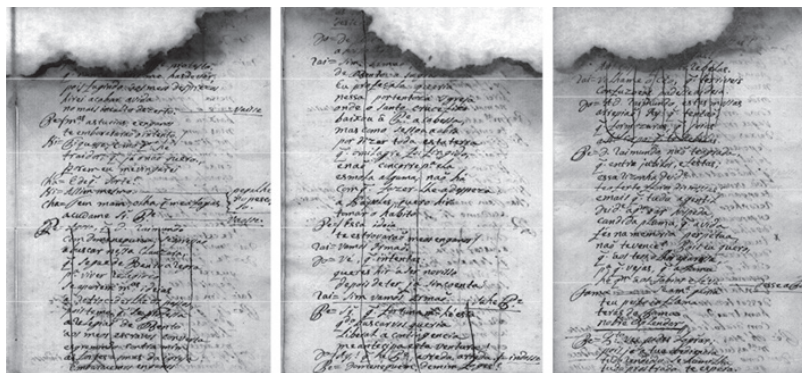


Fig. 2. – Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 324, n.º 2307.

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

---

13 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 trovoada 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 quarta 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 ar 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 *Varietades 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, corralistas, 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 releguem 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.



## Josefa Teresa Soares: «sublime dama trágica»

MARTA BRITES ROSA\*

No início do ano de 1802, António José de Paula, empresário no Teatro da Rua dos Condes, faz uma série de contratações para a sua companhia para a época teatral de 1802/1803. Num dos contratos, celebrado no dia 12 de janeiro em casa de José Duarte Guimarães, escritura este, a sua esposa Josefa Teresa Soares e o cunhado, José António Soares, para a sua companhia<sup>1</sup>. Cinco dias depois aumenta a companhia com a contratação dos atores José Joaquim Arcejas e António Borges Garrido, com escritura celebrada no escritório notarial do tabelião José Manuel António Barbosa<sup>2</sup>, que fora o responsável legal pelo contrato anterior.

A estes cinco atores somam-se outros que já faziam parte da companhia: Leocádia Maria da Serra, Leocádia Joaquina Rosa, Jasuína Maria de S. José, Maria da Luz, João Anacleto de Sousa, tendo ainda como escriturário Higinio de Oliveira, como procurador Caetano Manuel de Sousa Mendonça e, como empresários, António José de Paula e Manuel Batista de Paula. É provável que António José de Paula também fizesse parte do elenco, já que a sua mulher, Leocádia Maria da Serra, trabalha

---

\* Este trabalho foi elaborado no âmbito do CEEC *The feminine paradox in the Portuguese 18th century theatre*, 2020.02930.CEECIND/CP1592/CT0001, DOI <https://doi.org/10.54499/2020.02930.CEECIND/CP1592/CT0001>.

1 ANTT (Arquivo Nacional da Torre do Tombo)/ADLSB (Arquivo Distrital de Lisboa), Registos Notariais, Cartório 7.º B, lv. 156, ff. 48v-49.

2 ANTT/ADLSB, Registos Notariais, Cartório 7.º B, lv. 156, ff. 54v-56.

no mesmo teatro – embora não se encontrem documentos que o atestem<sup>3</sup>.

A companhia, composta por cinco atrizes e entre cinco a seis atores, dava continuidade a uma fase favorável da vida teatral lisboeta, com três grandes teatros em funcionamento (teatro da Rua dos Condes, Teatro do Salitre e Teatro S. Carlos), nos quais as atrizes já podiam pisar os palcos, tendo caído a interdição que sobre elas pesava desde a subida de D. Maria I ao trono e que apenas três anos antes terminara.

Talvez pelo fulgor que as artistas femininas traziam ao palco, António José de Paula, nesta época tem, não uma, mas duas atrizes como primeira-dama: Josefa Teresa Soares e Leocádia Maria da Serra.

Tendo como ponto de partida o referido contrato realizado com Josefa Soares, este artigo irá dar a conhecer novos dados sobre a vida desta atriz.

### O ELENCO FEMININO DO TEATRO DA RUA DOS CONDES NA ÉPOCA DE 1802/1803

Os anos de 1800 a 1802 são de novo alento no teatro português, devido ao regresso das atrizes aos palcos lisboetas. Este facto deu origem a várias escrituras com atrizes, nas quais nos apercebemos de que este período de afastamento lhes deu mais segurança e autonomia, pois as várias cláusulas dos contratos evidenciam uma maior exigência de condições profissionais, que em períodos anteriores apenas se manifestavam nos ajustes das artistas com maior reconhecimento do público.

Do elenco feminino do Teatro da Rua dos Condes, sabe-se que as atrizes Leocádia Joaquina Rosa, Jasuína Maria de

---

3 Marta Brites Rosa, *António José de Paula: Um percurso teatral por territórios setecentistas* (tese de doutoramento em Estudos de Teatro), Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017, p. 94.

S. José, mãe e filha, respetivamente, tinham assinado o contrato em fevereiro de 1801, para duas épocas, após as quais foram para o teatro da Boa Hora em Belém, onde se encontram na época de 1803/04. É enquanto atrizes desse teatro que nos chega uma curiosa notícia nos livros da Intendência Geral da Polícia (IGP), reveladora de uma relação conflituosa entre as duas, que requereu intervenção policial, de forma a impedir que os desacatos entre elas perturbassem a regular atividade do teatro da Boa Hora. É-lhes dada ordem de prisão em camarotes separados, por não quererem cumprir as suas escrituras. São presas, isoladas uma da outra e sem qualquer tipo de comunicação com ninguém, continuando a ir aos ensaios, «alternativamente para se não avistarem nem falarem uma a outra», sob pena de irem «para a casa de correção onde serão corrigidas por seis anos pela sua contumácia e por faltarem ao contrato para que voluntariamente se escrituraram»<sup>4</sup>.

De Maria da Luz conhece-se a sua existência a partir de uma notícia da Intendência Geral da Polícia que dá conta de que se apresentara em palco travestida com vestes masculinas<sup>5</sup>, sendo a fuga à norma algo que a tornou memorável, como atestam as várias biografias do Padre Agostinho de Macedo, de quem foi amante<sup>6</sup>. Não se conhece o contrato com Maria da Luz (entre tantos outros!), donde se pode pressupor que tivesse sido um acordo verbal, para toda a temporada ou para uma atuação singular.

Sobre Leocádia Serra há pouca informação. Era casada com António José Serra, que terá começado a atuar no teatro da Rua dos Condes, em 1784, onde foi alvo de notificação da IGP por comportamentos imorais<sup>7</sup>. Manteve-se sempre ativo,

---

4 ANTT/IGP (Intendência Geral da Polícia), lv. 201, fl. 331-331v, 26 de março de 1803.

5 ANTT/IGP, lv. 201, fl. 155v, 1 de março de 1802.

6 Veja-se, por exemplo, Carlos Olavo, *A vida turbulenta do padre José Agostinho de Macedo*, Lisboa:Guimarães & C. Editores, 1938.

7 ANTT/ IGP, lv. 83, fl.103-103v, 13 de janeiro de 1784.

tendo feito parte de uma sociedade com António Gomes Varela e outros para explorar o Teatro do Salitre em 1792, onde já atuava desde 1789, pelo menos. Casa-se com Leocádia Maria da Serra em 1796 (de quem se divorcia litigiosamente em 1812) sendo acompanhado pela mulher nas lides teatrais<sup>8</sup>.

Das breves notas biográficas do elenco feminino do Teatro da Rua dos Condes nesta época ressalta a personalidade inconformista destas mulheres, demonstrando a riqueza que subjaz individualmente em cada um dos elementos. Nos parágrafos que se seguem dar-se-á voz, e vida, a Josefa Teresa Soares, reclamando na História do Teatro o relevo que teve sobre os palcos.

#### CONTRATO ENTRE ANTÓNIO DE PAULA E COMP.<sup>a</sup> E JOSEFA TERESA SOARES

O contrato do qual partimos estabelece uma prestação de serviços entre António José de Paula e Comp.<sup>a</sup> e os atores, Josefa Teresa Soares, José Duarte Guimarães e José António Soares para representar no Teatro da Rua dos Condes, desde o final do período da Páscoa de 1802 até ao Entrudo do ano de 1803, centrando a maioria das cláusulas nos direitos e deveres da atriz.

Para cada um dos elementos contratados são nomeados exigências e direitos específicos, resultantes do merecimento individual de cada um. Josefa Soares sobressai, com um melhor salário e mais benefícios, em razão do reconhecimento público que teria nesta altura.

Supõe-se que Josefa Soares, atuou no Porto ou em outras localidades antes de se apresentar em Lisboa. Tendo em conta

---

<sup>8</sup> Bruno Miguel Henriques, *O sítio do Salitre em Lisboa: Um século de diversões: teatro, touros e outros jogos*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2024, p. 291.

as restrições que pendiam sobre as atrizes na capital portuguesa e o facto de as suas condições contratuais espelharem um reconhecimento público, tal só poderia ter sido consolidado fora de Lisboa, apesar ter feito apresentações esporádicas nos teatros da capital, como se infere da autorização que obteve em 1797, para apresentar três benefícios no Teatro do Salitre<sup>9</sup>, para o qual o seu marido também obteve autorização três dias antes com o mesmo fim<sup>10</sup>.

O contrato de 1802 com o Teatro da Rua dos Condes terá sido um dos primeiros que assinou, pois não se conhecem contratos anteriores<sup>11</sup>, tal como se desconhecem do seu marido e do seu irmão. Pode inferir-se que terá havido outros, nomeadamente com o Teatro do Salitre onde o trio se encontrava a trabalhar, apenas por acordo verbal, como explicita a presente escritura: «achando-se eles outorgantes atualmente representando no Teatro do Salitre e isto sem que tivessem celebrado contrato algum por instrumento». Provavelmente, Josefa Soares seria uma das duas atrizes que teve permissão para atuar nesse teatro nesta época, de acordo com o pedido feito pela companhia e deferido pela Intendência: «Pelo que respeita à pretensão da companhia (do Teatro do Salitre) querer a admissão de duas damas que vossa mercê aponta (...), poderá vossa mercê admitir os atores de um e outro sexo»<sup>12</sup>. Estes são os dados de que dispomos sobre a anterior experiência profissional de Josefa Teresa Soares, José Duarte Guimarães e José António Soares.

No contrato a que o trio se obriga, assenta-se que o salário da atriz será de onze moedas de ouro por mês, o que

---

9 ANTT/IGP, lv. 199, fl. 61v, 12 de dezembro de 1797.

10 ANTT/IGP, lv. 199, fl. 59v, 9 de dezembro de 1797.

11 Ressalvo que não foram realizadas pesquisas intensivas sobre esta atriz, pelo que creio que deverá haver mais informação sobre a sua vida profissional antes desta data.

12 ANTT/IGP, lv. 200, ff. 312-313, 23 de maio de 1800.

equivaleria a 35\$200 réis<sup>13</sup>, ao passo que o seu marido recebe 24\$000 réis e o irmão, oito moedas e meia, desde logo estabelecendo a escala do valor comercial dos intérpretes.

A primeira cláusula do contrato indica que Josefa Soares «será no dito teatro primeira dama» (debaixo de condições que analisaremos adiante); a segunda cláusula que está «obrigada a recitar todas e quaisquer árias ou cantatas que pertencerem às peças que representar, assim como nos entremezes ou farsas nas quais fará qualquer figura»; a terceira cláusula refere-se aos outros dois contratados, José Duarte Guimarães e José António Soares, que «representarão quaisquer figuras que pelo empresário lhe for determinado», acrescentando-se que, para todos, apenas em caso de doença se justificará o incumprimento do contrato. A quarta cláusula estipula os vencimentos de cada um (referidos acima) e os dias de benefício, sendo que o de Josefa Soares será num dia santo (domingo ou dia de uma festividade, alturas em que havia maior afluência aos teatros) e os de José Duarte Guimarães e José António Soares, «em qualquer dia que lhes prescreva o dito empresário», reforçando a diferença de valor profissional atribuído a cada um dos contratados. A quinta cláusula estabelece o período de vigência do contrato, desde a «primeira oitava da Páscoa», ou seja, a primeira semana após o Domingo de Páscoa, de 1802, até à «véspera de Quarta-feira de Cinza do ano de mil oitocentos e três». As duas últimas cláusulas estipulam as obrigações do empresário relativamente ao pagamento aos intérpretes. O contrato é assinado pelos quatro intervenientes e pelas testemunhas, Sebastião José Ambrozini e Joaquim António Soares, ambos designados como cómicos do teatro do Salitre.

---

13 Supondo que a moeda a que a escritura se refere é a dobra de dois escudos ou meia peça, o valor era de 3\$200 réis cada moeda (cf. Valério e Tomás (sd)), cabendo a Josefa Soares um ordenado de 35\$200 réis e a seu irmão de 27\$200. Acautelado, contudo, que poderia não ser este o valor por moeda, uma vez que não é especificado no contrato.

O interesse particular deste contrato revela-se na condição extraordinária de se contratar uma atriz para primeira-dama, quando a companhia já comportava uma, dando possibilidade a discórdias e rivalidade entre atrizes.

As discórdias entre os elementos femininos das companhias e consequentes perturbações do bom funcionamento da atividade parecem ser ocorrências comuns nos vários estabelecimentos teatrais, como se infere do regulamento de 1802, publicado no livro de Intendência Geral da Polícia e enviado a todos os teatros da capital<sup>14</sup>. O regulamento, que tinha como objetivo principal incentivar um clima de entendimento entre intérpretes, recorda que «entre todos os atores deve haver sempre uma exata igualdade, sem mais diferença do que a do seu talento, inteligência e gênio dramático com que se distinguirem, o que lhes dá toda a estimação pública e nenhuns direitos particulares». Estes desentendimentos prejudicavam a atividade, como se deduz da cláusula 7.<sup>a</sup> das obrigações do empresário, que encarrega este último de impedir tais comportamentos: «logo que os atores afrouxem na sua profissão, de maneira que se conheça moralmente que há dolo, ou por efeito de rivalidade entre si ou por espírito de vingança e de partido, ou por outro qualquer fim sinistro, querendo satisfazer caprichos e paixões particulares com prejuízo do divertimento público, será obrigado o Empresário debaixo de pena de prisão a declará-lo ao Ministro Inspetor para proceder contra eles com rigorosa justiça». Do restante regulamento se depreende que quer em razão das figuras representadas, quer dos figurinos, quer ainda da ordem de transporte para casa, todas as circunstâncias eram entendidas pelos intérpretes como forma de hierarquização e de valorização da sua pessoa, levando a que a atividade fosse prejudicada por questiúnculas sobre o grau de superioridade autoproclamado de cada um.

---

14 ANTT/IGP, lv, 201, fl. 178v-181, 14 de abril de 1802.

Assim, ao contratar duas atrizes para a mesma figura principal, o empresário António José de Paula, antecipando possíveis contratempos na atividade da companhia, em dois momentos atenta sobre a civilidade e profissionalismo que deveria haver entre as duas intérpretes, pretendendo mitigar futuras crispações entre as atrizes.

Na 1.<sup>a</sup> cláusula, onde se indica que Josefa Soares irá ser contratada como primeira-dama, esclarece-se que a mesma figura é representada pela atriz Leocádia Maria da Serra, que a continuará a exercer, por «se lhe não pode negar o merecimento, por isso não era justo que descesse do lugar que exercia, visto a aprovação que do povo merecia». Leocádia Maria da Serra, casada com o ator António José Serra, é umas das primeiras atrizes a ter autorização para representar nos palcos lisboetas, após a interdição estabelecida pela rainha D. Maria I. Em novembro de 1799, é-lhe concedida a possibilidade de atuar no Teatro da Rua dos Condes<sup>15</sup>, tendo permanecido desde essa data na companhia do empresário António José de Paula, acompanhada do seu marido.

Ao ter duas atrizes empenhadas no mesmo tipo de personagem, o texto da escritura explicita que uma não tem mais merecimento do que a outra e que deverão «ora uma ora outra (representar) primeira ou segunda dama, sem que haja primazia ou se conheça superioridade». A situação pouco convencional reflete-se na redação obtusa do texto, que incentiva o foco das atrizes na obtenção do agrado do público, devendo estas abster-se da rivalidade: «não devendo haver emulação e principalmente quando todo o seu pensamento deve somente encaminhar-se ao aplauso e divertimento público, a quem se deve totalmente agradecer». De seguida acrescenta que num primeiro momento, enquanto ambas as atrizes não concordarem sobre quem representa a primeira e segunda dama, não entrarão em cenas conjuntamente, mas que depois de

---

15 ANTT IGP, lv. 200, fl. 85, 28 de novembro de 1799.

«amigavelmente» se entenderem, então a representarão à vez: «por isso enquanto estas duas damas se não reunirem e de amizade se convencionarem a que uma ou outra represente as figuras que lhe forem mais próprias, sendo cumulativamente ora uma ora outra primeira ou segunda dama, seria preciso que não representassem ambas na mesma cena, mas que depois de amigavelmente se convirem, como se deve esperar da boa harmonia, que devem conservar, representarão ambas, sendo ora uma ora outra primeira ou segunda dama, sem que haja primazia ou se conheça superioridade, mas que tão somente o desejo de agradar ao público, em que se devem esmerar e pôr todas as suas forças». O aplauso dos espectadores é o aliciamento para o trabalho. Curioso igualmente no texto do contrato é que parece dirigir-se não apenas a Josefa Soares, mas também a Leocádia Maria, pois coloca a tónica no acordo que deve haver entre as duas e não numa cláusula que a contratada deve cumprir, dando a entender que Leocádia estaria a par deste contrato e da forma como afetaria o seu papel na companhia. A última cláusula do contrato, acrescenta um novo chamariz para a boa harmonia entre as duas atrizes, pois estipula que o salário mensal de Josefa pode ser aumentado para as 12 moedas de ouro «logo que ela, Josefa Teresa, se unir e amigavelmente se convencionar com a dita Leocádia Maria da Serra a que ambas representem na mesma cena e sem que haja partido ou emulação representem ora uma ora outra primeira ou segunda dama ou papel e figura que pelo empresário lhe for determinado segundo o seu carácter». No momento de redação do contrato, o empresário calcula duas possibilidades na futura companhia: uma primeira em que tem duas atrizes a representar o mesmo carácter à vez, sem possibilidade de contracena entre as duas; e um segundo cenário nas quais as duas atrizes poderiam contracenar, representando tipos diferentes. Naturalmente o segundo cenário seria o mais desejado, tanto para a boa dinâmica da companhia como para o aumento das receitas, que justificaria a despesa extra com o vencimento de Josefa Soares.

Seria interessante ter acesso ao que foi contratualizado com Leocádia Maria da Serra para esta mesma época, mas não se conhece nenhuma escritura ou outro documento que nos possa dar conta do que se passou. Não deixa de ser, contudo, evidente, que se coloca nas mãos da atriz Josefa Soares o ónus de conseguir levar a empresa a bom porto, tarefa pela qual seria financeiramente recompensada.

As condições para o exercício da função de primeira-dama, respeitam apenas as tragédias e comédias, sendo que no que respeita às farsas e entremezes se estabelece que «fará qualquer figura, ainda a de lacaia».

Apesar de ser um contrato familiar, na realidade centra-se nos direitos e obrigações da atriz.

Esta mesma parcialidade se nota no contrato estabelecido entre António José de Paula e o casal Mariana Vinci e António Vinci<sup>16</sup>, em 1801, no qual os direitos e obrigações da atriz são bastante pormenorizados, enquanto os do seu marido se reduzem ao essencial. Este facto pode levar-nos a pensar que por vezes a contratação dos maridos era um subterfúgio para contratar as esposas, pois segundo os termos do teatro espanhol (que influenciaram o tipo de estrutura e dinâmica profissional das companhias portuguesas) as mulheres casadas só poderiam ser ajustadas como atrizes se o marido estivesse a trabalhar na mesma companhia<sup>17</sup>. Daí talvez a pouca importância que se dê aos direitos e deveres de José Duarte e José António Soares, embora do primeiro haja notícias de ser um ator razoável.

A análise deste contrato permitiu-nos tomar conhecimento do estatuto profissional da atriz Josefa Soares e do contexto teatral em que se inseriu em 1802, mas, para além deste

---

16 ANTT/ADLSB, Registos Notariais, Cartório 7.º B, lv. 153, ff. 68v-70.

17 José Pedro Sousa, *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018, pp. 82-83.

contrato, outros documentos que vale a pena relatar nos dão conta da sua vida artística.

### BIOGRAFIA DE JOSEFA TERESA SOARES<sup>18</sup>

Josefa Teresa Soares foi batizada em Beja a 2 de dezembro de 1779, sexta filha do casal Margarida Teresa e Joaquim António Soares<sup>19</sup>. A sua mãe, Margarida Teresa, nasceu em Lisboa, em 1747, filha de «filha legítima de Domingos Peres Guerra, já defunto, natural e batizado na freguesia de São Martinho do Sobroso, bispado de Tui, reino da Galiza, e de sua mulher, Susana Maria de Oliveira, natural e batizada na freguesia de S. Miguel de Carregueiros, termo de Tomar»<sup>20</sup>. Em 1766 casa com Joaquim António Soares, em Lisboa. Em 1775, é contratada para a «Companhia para representação Cómica»<sup>21</sup> do empresário e diretor Paulino José da Silva, estabelecida para representar num teatro em Belém, na rua de São Jerónimo, que o empresário possuía. As condições acordadas entre as partes estabelecem dois dias de espetáculo por semana

---

18 Agradeço a José Camões os documentos disponibilizados, além das pistas para a descoberta de novos e a reflexão sobre os mesmos, o que enriqueceu muito a biografia de Josefa Teresa Soares.

19 Arquivo Distrital de Beja, Registos Paroquiais, Livros de Batismo, freguesia de Santiago, lv. 15, fl. 62-62v. Aproveito para corrigir uma informação errónea do artigo «Teatro: Os apertos de Ludovina causados pela morte de Fernandinho – eis o assunto desta crónica» do jornal *A Manhã*, de 14 de agosto de 1942 (p. 5), publicado no Rio de Janeiro, Brasil, no qual se afirma que a atriz Ludovina Soares é irmã de Josefa Teresa Soares. Ludovina é filha de João Soares de Madredeira e Rosa Ana (informação cedida por José Camões), pelo que não poderão ser irmãs.

20 Registo de casamento de Joaquim António Soares e Margarida Teresa (ADLSB, Livros Paroquiais. Registo de Casamento, freguesia de São Julião, lv. 1, fl. 18).

21 ANTT/ADLSB, Registos Notariais, Cartório 1.º B (antigo 12 B), lv. 763, fl. 16.

(5.<sup>as</sup> feiras, domingos e dias santos) desde a Páscoa de 1775 ao Carnaval de 1776 e, entre muitas outras que se debruçam essencialmente sobre a prestação profissional dos cómicos no que diz respeito à pontualidade, assiduidade e boa manutenção dos figurinos, definem que a escolha do repertório é feita por votação entre os membros da companhia. Margarida Teresa é contratada como primeira figura, auferindo cada noite de récita 1\$600 réis. Tal como outros elementos femininos do elenco, Margarida Teresa necessita que a autorização do marido para exercer a profissão fique atestada no contrato: «Joaquim António, soldado do regimento da armada, casado com ela Margarida Teresa, e Vicente Agostinho, casado com ela Ana Inácia, e Brites Josefa, tia dela Filipa Maurícia de Vilhena, disseram que pela sua parte convêm que elas suas mulheres e sobrinha outorguem esta escritura e que por ela ficam sujeitos a todas as suas cláusulas, o que pelas suas partes nunca poderão encontrar, debaixo da obrigação de seus bens.»<sup>22</sup>

Em 1778 Margarida Teresa assina novo contrato, desta feita com a companhia itinerante de Pedro Baquino, a iniciar atividade em abril de 1778 e a terminar provavelmente no Carnaval de 1779, como era costume à época. O contrato pressupõe apresentações da companhia em, pelo menos, cinco localidades, com término em Elvas, onde os lucros seriam repartidos pelos vários elementos. Margarida Teresa, além de primeira-dama, tem também a responsabilidade de ser um dos três portadores das chaves do cofre que será aberto em Elvas, elemento que garantiria a licitude do processo, como assinalado no texto da escritura: «para assim se evitar qualquer desconfiança». Neste contrato não é referida qualquer autorização do marido.

Não se conhecem outros contratos com Margarida Teresa a partir desta data, mas é possível que no término do contrato

---

22 ADLSB, Registos Notariais, Cartório 1.º B (antigo 12 B), lv. 763, fl. 19v.

se mantivesse no Baixo Alentejo, pois já se encontraria grávida de Josefa Soares, a sexta filha do casal, que nascerá em dezembro de 1779, e será batizada em Beja. Com meia dúzia de filhos a seu cargo é possível que Margarida Teresa se desligasse das lides teatrais.

Joaquim António Soares, pai de Josefa Soares, nasceu em 1743, na freguesia de S. Vicente de Fora em Lisboa<sup>23</sup>. Quando casa com Margarida Teresa, em 1766, é oficial de fábrica, tendo como uma das testemunhas, Bernardo Manuel de Sousa e Vasconcelos, capitão do regimento da Armada, ramo militar no qual se encontra em 1775, pois, quando autoriza a esposa a integrar a companhia do Paulino José da Silva, é identificado como «soldado do regimento da armada».

O nome «Joaquim António Soares» volta a surgir como testemunha na escritura sobre a qual este artigo inicialmente se debruçou, sendo indicado que se trata de um cómico do Teatro do Salitre, que aí estaria pelo menos desde 1801. A repetição do nome sugere que se trata do pai de Josefa, que nesta altura teria deixado a carreira militar para se dedicar ao teatro. A corroborar a esta hipótese junta-se o facto de em 1784 se encontrar no teatro do Salitre um ator Joaquim António, com um filho menor de idade chamado José António<sup>24</sup>, que pode remeter respetivamente para o pai e irmão de Josefa. A referência aos pais da atriz no poema de João Nogueira Gandra, onde se afirma que Joaquim António Soares foi um «(e)minente [ator] e bem conhecido no character de velho jocosserio»<sup>25</sup>, corrobora esta possibilidade.

---

23 ADLSB, Livros Paroquiais, Registos de Batismo, freguesia de S. Vicente de Fora, lv. 3, fl. 27 e 27v.

24 ANTT/IGP, lv. 83, ff.103-103v, 13 de janeiro de 1784.

25 J. N. G (João Nogueira Gandra), *Versos improvisados em aplauso da bem conhecida atriz do teatro português Josefa Teresa Soares. Oferecidos a D. J. B. e a vários amigos*. Porto: (s.n.), 1811, p. 6. Apenas se conseguiu encontrar um exemplar incompleto deste

Contudo, o nome de «Joaquim António Soares» como intérprete surgirá novamente em 1817, ligado a um comunicado dos cómicos do Teatro de São João<sup>26</sup>. Pode tratar-se da mesma pessoa que trabalhou no Salitre em 1801, contudo, a idade avançada – 74 anos de idade – coloca-nos algumas dúvidas sobre esta possibilidade.

Traçada desta forma pouco robusta a genealogia de Josefa Teresa Soares, apesar das dúvidas que persistem sobre a ingressão do pai na vida teatral, é lícito afirmar que o teatro fazia parte da sua vida familiar, pois, pelo menos, a mãe, o marido e um irmão a acompanharam nessa aventura.

A primeira informação que se tem de Josefa Teresa reporta-se a 1797, quando lhe é concedida a 12 de dezembro, autorização para fazer três benefícios no Teatro do Salitre<sup>27</sup>, tendo sido concedido anteriormente, a 9 de dezembro, um benefício a José Duarte<sup>28</sup>. O Teatro do Salitre nesta época não mantinha uma atividade regular, abrindo apenas para benefícios<sup>29</sup>, no entanto, o facto de no início de 1802, no contrato analisado, os três intérpretes referirem que atuavam no Teatro do Salitre, indica que apesar de tudo se apresentariam algumas vezes nesse espaço, ainda que sem escritura. Antes desta data não se conhece nenhuma atuação de Josefa Teresa, sendo provável que tenha iniciado a carreira fora dos palcos lisboetas, não só porque na capital pesava a interdição sobre as atrizes, como também porque a sua vida familiar anterior está ligada ao

---

folheto, na biblioteca da Sala Jorge de Faria, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

26 José Camões, «Teatro e política: as primeiras décadas» in, Luísa Cymbron e Ana Isabel de Vasconcelos (coord.), *O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no porto do longo século XIX*, Porto: Edições Afrontamento / CESEM, 2020, p. 123.

27 ANTT/ IGP, lv. 199, fl. 161v.

28 ANTT/ IGP, lv. 199, fl. 59v.

29 Bruno Miguel Henriques, *O sítio do Salitre em Lisboa: Um século de diversões: teatro, touros e outros jogos*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2024, pp. 286-287.

norte do país, como atesta o registo de casamento<sup>30</sup>, no qual se indica que morava na rua Nova do Muro, em Guimarães. Além disso, o facto de os seus pais em 1804 residirem no Porto, indicia que, apesar de os primeiros dados sobre a família se reportarem ao sul do país (Lisboa e Alentejo), posteriormente se terão fixado no norte.

Enquanto artista do Teatro da Rua dos Condes, ganha o aplauso do público, que se reflete nos versos que lhe dedica a atriz, a 22 de janeiro de 1803, no dia do seu benefício: «Congresso benfeitor, de Lísia esmalte, / Vós, que meus dias semeais de glórias, / Da cena, espinho, me tornais em flores. / Quanto vos devo, Espíritos Sublimes!»<sup>31</sup>. Nestes mesmos versos, de autor desconhecido, Josefa Soares discorre sobre a dificuldade da interpretação, que exige que tome comportamentos distintos de acordo com cada personagem e a obrigação de emocionar os espectadores: «Cumpr-me arrancar-vos lágrimas dos olhos, / E ser atriz, e parecer Lucrecia.»<sup>32</sup>. Afirma que este trabalho é árduo e que não tem o talento necessário («a Natureza/ talento me negou, negou-me engenho / e o dom celeste de brilhar na cena»<sup>33</sup>), contrariando a própria natureza do benefício, ao qual o público acorria para ver e apoiar os seus intérpretes prediletos.

Em 1804 o casal encontra-se contratado para o Teatro da Rua dos Condes, sob a direção do empresário Manuel Batista de Paula, no entanto, num requerimento do empresário<sup>34</sup> é dado a entender que, tal como outros artistas, o casal tem intenção

---

30 Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Guimarães, Livros Paroquiais, freguesia de Oliveira do Castelo, lv. P-389, fl. 215.

31 Anon. *Tributo de gratidão para recitar a atriz Josefa Teresa Soares no Teatro Nacional da Rua dos Condes no dia do seu benefício a 22 de janeiro*, Lisboa, Oficina de José Galhardo, 1803, p. 4.

32 *Idem*, p. 5.

33 *Ibidem*.

34 ANTT, Ministério do Reino, mç. 454, Requerimento de Manuel Batista de Paula, 1 de abril de 1804.

de se transferir para o Teatro do Salitre, devido às intrigas e reivindicações existentes entre os exploradores dos dois teatros.

Em 1805, no Teatro da Rua dos Condes, Josefa interpreta a protagonista na tragédia *Zaira* do padre José Agostinho de Macedo, que é mandada retirar de cena pelo Intendente Pina Manique<sup>35</sup>.

As ocupações francesa e inglesa perturbaram a atividade teatral, que não só se via impedida de prosseguir com normalidade como também se via obrigada a prestar vassalagem aos ocupantes. Durante o período de 1807 a 1809 Josefa Soares não atua «por não servir no tempo do intruso governo francês»,<sup>36</sup> como a própria anuncia na *Gazeta de Lisboa* de 23 de março de 1809, quando regressa ao Teatro da Rua dos Condes. Neste mesmo regresso, contratada como primeira-dama para a época de 1809/1810 juntamente com o marido e irmão, propõe-se oferecer a 12\$500 réis por mês, correspondente à quarta parte do seu ordenado, para a Caixa Militar. Esta oferta individual, como se explicita num aviso do Teatro da Rua dos Condes no mesmo jornal, decorre do facto de não ser sócia do dito teatro e por isso não poder participar na «oferenda que a Sociedade (do Teatro da Rua dos Condes) faz dos primeiros domingos de cada mês para a Caixa Militar»<sup>37</sup>. Esta nota permite-nos ainda calcular o seu ordenado nesta época, que totalizaria 50\$000 réis. Durante o período em que não representou, continuou a residir em Lisboa, com o marido e irmão, na rua da Conceição<sup>38</sup>.

---

35 Licínia Ferreira, *O teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2019, p. 190.

36 *Gazeta de Lisboa*, n.º 12, de 23 de março de 1809 (p. 4).

37 *Ibidem*.

38 Rol de confessados / Livros das Desobrigas, de 1808, 1809 e 1810. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa. Informação amavelmente cedida por José Camões.

O seu regresso aos palcos é cantado pelo poeta José Maria da Costa e Silva<sup>39</sup> na ode «À atriz Josefa Teresa Soares, aparecendo pela primeira vez em cena, depois de estar dois anos fora»<sup>40</sup>, onde se rejubila pelo retorno de «Clairon de Lísia» aos palcos onde antes o poeta ouvia «estranhado na cena o sacro idioma / qual de bárbaros lábios viciado / nos trava o pátrio acento», referindo-se às peças representadas nos idiomas dos ocupantes. O autor enaltece a versatilidade de Josefa, a sua capacidade de captar a atenção do público e de o fazer esquecer o que o rodeia: «De ti, de nós, do Mundo nos deslembras / Quando empenhas os mágicos prodígios / (...) Quando imploras piedade, és Castro inerte / C'os filhinhos beijando o chão que pisa / O vacilante Afonso. / Mas se marchando da vingança o facho, / Furibunda Medeia, anelas sangue, / Tens na boca o trovão, na vista o raio, / no rosto as fúrias todas!...». Por fim, elogia o seu profissionalismo e modéstia, reconhecendo que o objetivo da atriz é emocionar o público, bem mais do que receber um estrondoso aplauso: «Paga-se atriz vulgar de palmas, vivas: / Tu silêncio, tu lágrimas exiges, / (Mais enérgico aplauso) e, em nossos peitos / Despótico domínio», criticando em nota o comportamento de algumas atrizes que não exerciam a profissão com a mesma seriedade. Estes versos dão-nos conta das qualidades artísticas e da exemplar conduta profissional de Josefa, justificando desta forma um talento para a atuação que foi sendo cada vez mais reconhecido.

Em 1810, Josefa deixa o Teatro da Rua dos Condes para ingressar na companhia do Teatro São João no Porto. O contrato, estabelecido entre o empresário do Teatro São João, António Soares de Azevedo, e José Duarte Silva Guimarães e

---

39 José Maria da Costa e Silva (1788-1854) foi um autor dedicado ao teatro, escrevendo elogios dramáticos e dramas românticos, embora ao longo da vida tenha tido outras ocupações (cf. *Dicionário bibliográfico português*, tomo 5, pp. 25-29).

40 José Maria da Costa e Silva, *Poesias de José Maria da Costa e Silva*, tomo 1, Lisboa: Typ. António José da Rocha, 1843, pp. 209-211.

Josefa Soares é assinado a 17 de abril de 1810, na morada do casal, na rua da Conceição<sup>41</sup>. Nele estabelece-se que Josefa é contratada para primeira-dama, tanto em farsas como em comédias e tragédias, representando apenas uma por noite, auferindo do salário mensal de 67\$200 réis, pago quinzenalmente. A estas condições somam-se a não obrigatoriedade de representar em benefícios da companhia, o direito a um benefício com uma peça nova, figurinos do seu agrado e ainda duas velas para o camarim. O marido, José Duarte, é contratado para representar «velhos sérios e outros que lhe convém e nunca galãs e partes amorosas», pelo salário mensal de 33\$600 réis, tendo direito também a um benefício com peça nova.

Para as despesas de deslocação o empresário compromete-se a custear Josefa Teresa com 50\$000 réis e José Duarte com 30\$000 réis. Ambos se obrigam a estar presentes no teatro no dia 13 de maio, data da sua abertura e dos festejos do aniversário do rei D. João VI.

Notamos neste contrato a grande diferença salarial entre os membros do casal, o que reitera a ideia de que a contratação do marido é apenas uma forma de obter a autorização contratual do cônjuge.

Este contrato é o segundo de uma onda de contratações que pretendia reabilitar o teatro portuense com melhores intérpretes, tendo sido precedido no livro de notas do contrato com José Xavier da Silva Ultra, que representaria as figuras cómicas no dito teatro<sup>42</sup>.

Josefa assinala a partida para o Porto, despedindo-se do seu público na *Gazeta de Lisboa*: «Josefa Teresa Soares, atriz do Teatro Nacional da Rua dos Condes, se retira desta cidade

---

41 ANTT/ADLSB, Registos Notariais, Cartório 12.º A, lv. 112. Informação e transcrição amavelmente cedidas por José Camões.

42 ANTT/ADLSB, Registos Notariais, Cartório 12.º A, lv. 112, ff. 92-93. Informação e transcrição amavelmente cedidas por José Camões.

para o serviço do Real Teatro de S. (João)<sup>43</sup> da cidade do Porto, confessa e confessará sempre os obséquios que o generoso público se dignou a liberalizar-lhe todas as vezes que teve a glória de lhe aparecer sobre a cena, durante a sua existência. Protesta conservá-los na lembrança, em sinal da sua gratidão, e beijando-lhe humilde as mãos, espera obter o perdão de todos os seus defeitos.»<sup>44</sup> Esta cortesia com os espectadores demonstra, por um lado, uma proximidade com quem a aplaudia e, por outro, sugere que foi bem recebida e que a mudança para o Porto é motivada por uma melhor remuneração e, eventualmente, pela proximidade com os pais, que aí residiriam.

A atenção que teve para com o público lisboeta repete-se com o portuense a quem, no seu benefício realizado em 1811, dedica versos de Miguel António Barros<sup>45</sup>. No mesmo ano a situação inverte-se e João Nogueira Gandra<sup>46</sup> tributa à atriz o

---

43 Erroneamente, no aviso indica-se o nome do teatro como «S. José».

44 *Gazeta de Lisboa*, 1 de maio de 1810 (p. 4).

45 Segundo Inocêncio (cf. *Dicionário bibliográfico português*, tomo 6, pp. 218-220), Miguel António Barros nasceu em 1772, perto de Braga, numa família muito pobre, tendo sido enviado para Lisboa para receber estudos. Aí travou conhecimento com alguns literatos e a partir desse convívio desenvolveu a sua propensão para os versos, tornando-se improvisador. Experimentou também a escrita dramática, onde terá tido o agrado do público. Como nos diz Inocêncio, «durante muitos anos compôs e traduziu de ofício para os teatros nacionais elogios e dramas». Morreu em 1827.

46 O folheto está assinado J.N.G. e pressupõe-se que seja João Nogueira Gandra (1788-1858), defensor e divulgador das ideias liberais na cidade do Porto, tanto através do periódico *Borboleta Constitucional*, publicado no Porto, que fundou e de que foi redator principal entre 1821 e 1822, como de outros periódicos com que colaborou. (cf. Inocêncio Francisco da Silva, *Dicionário bibliográfico português*, tomo 3, p. 426 e Artur Barracosa Mendonça, *Almanaque Republicano*, «A imprensa liberal do Porto (*Borboleta Constitucional* e *Borboleta Duriense*) e João Nogueira Gandra», <https://arepublicano.blogspot.com/2021/03/a-imprensa-liberal-do-porto-borboleta.htm>).

seu reconhecimento através da publicação *Versos improvisados em aplauso da bem conhecida atriz do teatro português Josefa Teresa Soares. Oferecidos a D. J. B. e a vários amigos*<sup>47</sup>. Neste folheto se refere o impacto da sua representação na tragédia *Osmia* de Teresa de Mello Breyner e também no papel de Medeia, na versão de Filinto Elisio («Se ululando nos mostra envolta em raiva/ vingativa Medeia... os olhos brasas... / A voz largo trovão... a ideia em fogo.../ Espuma e morde-se, e co'as fúrias n'alma / os tenros enteados quebra, e rasga / E impávida semeia os membros rotos / Nos campos onde sabe que o esposo / Há de vir a passar... pasma-se e louva-se»).

Os elogios que recebe e os versos que lhe são dedicados enquanto está no Porto multiplicam-se. O autor portuense, Júlio Dinis, evocará a sua presença nos teatros do Porto através de uma das suas personagens: «Sempre me lembra quando venho ao teatro de ver representar a célebre Josefa Teresa Soares! Aquilo é que era uma mulherzinha!»<sup>48</sup>, e em 1824, sai nova publicação, impressa no Porto, *Ode a Josefa Soares, representando de Maria Teresa na comédia do mesmo nome*<sup>49</sup>, onde o autor, indicado apenas pelas lacunares iniciais J. L. C. G., elogia o trabalho de Josefa sobre os palcos, dando relevo à sua versatilidade, gestualidade, indicando que não tem rival na cena portuguesa: «Ah! Quanto me arrebatas quando ajuntas / Justiça, compaixão, dever, piedade, / Mostrando a cada lance uma alma nova, / Diferentes sensações. (...) Nada em ti recusou, atração maga, / Os gestos, as ações, ... ah! Tudo enleva, / Tudo me rouba o senso. / (...) D'arte igual mais

---

47 J. N. G (João Nogueira Gandra), *Versos improvisados em aplauso da bem conhecida atriz do teatro português Josefa Teresa Soares. Oferecidos a D.J.B. e a vários amigos*. Porto: (s.n.), 1811.

48 Júlio Dinis, *Uma família inglesa - cenas da vida no Porto*, Porto: A.R. da Cruz, Editor, 1875, p. 157.

49 J. L. C. G., *Ode a Josefa Soares, representando de Maria Teresa na comédia do mesmo nome*, Porto: Imprensa da Rua de Santo António, 1824.

enérgica pintora / Exprimes sensações com próprios gestos, /  
E estéril, sem sabor monotonia / Jamais te ocupa os lábios».

Apesar das muitas palavra de apreço que recebeu, Sousa Bastos não lhe faz qualquer referência nas suas obras, levando-nos a pensar que não terá regressado a Lisboa após 1810, área geográfica onde Sousa Bastos centra as suas investigações.

A partir de 1824 não se conhece mais nenhuma referência à atriz, que, segundo nos informa Raúl Brandão, terá morrido na miséria («Josefa Teresa Soares que foi célebre e acabou na miséria»<sup>50</sup>), como acontecia com tantos artistas depois de deixarem os palcos. Em vida, para além dos elogios já mencionados, ainda foi celebrada em mais dois poemas de José Maria da Costa e Silva, de quem já abordámos um texto e que terá visto a atriz nos palcos da capital portuguesa, pois foi aí que sempre residiu. São eles «À atriz Josefa Teresa Soares, representando a parte de Nina»<sup>51</sup> e «À excelente atriz Josefa Teresa Soares»<sup>52</sup>. Na primeira composição o poeta reitera as qualidade da atriz, igualando-a às vedetas estrangeiras, naquilo em que cada uma excele: «Quanto em mil se admirou, em ti se aduna / És no império Clairon, Gaussin no pranto, Le Couvreur no sentir, Oldfield no gesto / Dumesnil no tocante»<sup>53</sup>. O que é cantado nestes versos não é a sua beleza ou graça, como é comum em poemas dedicados ao género feminino, mas as suas competências profissionais sobre o palco. No segundo poema, é novamente relatada a forma como atriz arrebatava o público, evocando uma das cenas em que os repetidos aplausos terão feito reverberar o teatro («De crebro aplauso retumbando em roda, /Trema o teatro!»), na qual a personagem que interpretava intenta matar o próprio filho: «Quando levant(a)s o punhal, e

---

50 Raúl Brandão, *El-rei Junot*, Projeto Vercial, 2003, p. 68.

51 *Idem*, pp. 203-204.

52 José Maria da Costa e Silva, *Poesias de José Maria da Costa e Silva*, tomo 1, Lisboa: Typ. António José da Rocha, 1843, pp. 243-244.

53 *Idem*, p. 204.

ao filho, / O golpe impendas... oh! Detém-te, brade, / Mãe extremosa!... astri-formoso infante / Una a seu peito!»<sup>54</sup>.

Por volta de 1818-1819, no jornal *Observador Português*<sup>55</sup>, um artigo sobre «declamação ou a arte cômica», em que se discorre sobre os fundamentos desta arte, nomeia vários intérpretes da época como exemplo do que deveria e não deveria ser feito. A este propósito é citada Josefa Teresa Soares, como modelo de representação expressiva:

Os atores, cujos olhos, e rosto são suscetíveis de uma expressão viva, e patética precisam pouco de gestos: a alma da declamação é a expressão de olhos, e rosto; porque neles é que as paixões se estampam em caracteres de fogo. Quem viu representar Castro, (na tragédia de Júnior) pela nossa única e sublime dama trágica Josefa Teresa Soares, quem lhe ouviu recitar os seguintes versos:

*E, tintas de meu sangue, estas paredes*

*Lutuosos vestígios da consorte*

*Em toda a parte aos olhos lhe mostrarem!...*

pode fazer uma adequada ideia de quanto valem estes dois dotes tão raros. Esta atriz é também excelente na representação mista ('expressão de um sentimento modificado por circunstâncias ou de muitos sentimentos reunidos')<sup>56</sup>.

O autor, presumivelmente José Maria Costa e Silva, um dos redatores do jornal, mais uma vez aponta a emoção que Josefa Soares suscitava nos espectadores através das personagens que interpretava, juntando à galeria de figuras marcantes a Inês de Castro, a par de Medeia, Osmia, Nina, Lucrécia e

---

54 *Idem*, p. 244.

55 O periódico *O Observador Português*, com direção de Pato Moniz e António Maria do Couto, foi publicado entre 1818 e 1819.

56 Anon., «Declamação ou arte cômica» in *O Observador Português*, n.º XI, (1818-1819), pp. 189-190.

Maria Teresa, já referidas. O artigo continua no número seguinte do jornal, sendo novamente referida a atriz como exemplo de alguém capaz de representar sentimentos e emoções contraditórios, através do gesto, da expressão e da voz:

Quando dois ou muitos sentimentos agitam um coração, devem todos ao mesmo tempo pintar-se nas feições e na voz, mesmo através dos esforços, que se fazem para dissimulá-los! A mesma Josefa Soares, tanto em algumas cenas de *Acomar*, como da *Mulher de dois maridos*<sup>57</sup>, deu repetidas provas de quanto era hábil nesta difícil representação. Chamamos-lhe difícil, porque como muitas vezes o temor, a altivez, o pejo, e o despeito, constroem a paixão, sem a esconder de todo, devendo um coração sensível trair-se a cada passo, necessita-se de muita arte nestas meias-tintas e modificações de um sentimento, especialmente nas cenas de dissimulação, em que o Poeta supôs que tais modificações seriam só entendidas dos Espectadores, furtando-se ao conhecimento das outras personagens interessadas.<sup>58</sup>

O artigo contrapõe a excelência de Josefa Soares à representação de muitas atrizes que após proferirem a sua fala, ficam «insensíveis e surdos, olhando para a plateia, e outras vezes conversando entre si, até que o ponto lhe dê sinal para tornarem a falar», considerando que este tipo de prestação era «desmanchar a ilusão, sacrificar o drama e faltar ao respeito ao público.»<sup>59</sup> O autor do artigo, além de Josefa, não elogia mais nenhuma atriz da cena portuguesa, evidenciando como esta se destacava no panorama nacional.

---

57 Comédia de Pixérécourt (1773-1844), *La femme à deux maris*, traduzida por José Manuel de Abreu e Lima (1764?-1835).

58 Anon. «Declamação ou arte cômica» in *O Observador Português*, n.º XII, (1818-1819), p.201.

59 *Idem*, p.202.

A celebração das suas capacidades profissionais e a dedicação às personagens que interpreta não deixa dúvidas sobre o deleite com que entreteve os espectadores e permite compreender o aumento salarial que vemos plasmado nos poucos contratos que lhe conhecemos. O reconhecimento público que obteve em vida merece que se lhe dedique um estudo mais pormenorizado e que o seu nome seja inscrito com maior vigor na história do teatro em Portugal. Este artigo pretende ser um contributo nesse sentido.

#### BIBLIOGRAFIA

- Anon. *Tributo de gratidão para recitar a atriz Josefa Teresa Soares no Teatro Nacional da Rua dos Condes no dia do seu benefício a 22 de janeiro*, Lisboa, Oficina de José Galhardo, 1803.
- Barros, Miguel António, *Tributo de gratidão que humilde oferece ao público a atriz Josefa Teresa Soares no dia do seu benefício*, Lisboa: Of. João Evangelista Garcez, 1811.
- Brandão, Raúl, *El-rei Junot*, (obra digitalizada e revista por José Barbosa Machado a partir da 2.<sup>a</sup> edição (Porto, Renascença Portuguesa, 1919)), Projecto Vercial, 2003, <http://www.ipn.pt/literatura>
- Cymbron, Luísa; Vasconcelos, Ana Isabel de (coord.), *O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no porto do longo século XIX*, Porto: Edições Afrontamento / CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) NOVA FCSH, 2020.
- Dinis, Júlio, *Uma família inglesa - cenas da vida no Porto*, Porto: A. R. da Cruz, Editor, 1875.
- Ferreira, Licinia, *O teatro da Rua dos Condes: 1738-1882* (tese de doutoramento em Estudos de Teatro), Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2019.
- J. L. C. G., *Ode a Josefa Soares, representado de Maria Tereza na comédia do mesmo nome*, Porto: Imprensa da Rua de Santo António, 1824.
- (Gandra, João Nogueira), *Versos improvisados em aplauso da bem conhecida atriz do teatro português Josefa Teresa Soares. Oferecidos a D. J. B. e a vários amigos*. Porto: (s.n.), 1811.

- (Sala de Leitura de Estudos Teatrais Jorge de Faria, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, cota JF 28-2-59).
- Gazeta de Lisboa*, n.º 12, de 23 de março de 1809.
- Gazeta de Lisboa*, de 1 de maio de 1810.
- Henriques, Bruno Miguel, *O sítio do Salitre em Lisboa: Um século de diversões: teatro, touros e outros jogos* (tese de doutoramento em Estudos de Teatro), Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2024.
- A Manhã*, 14 de agosto de 1942, Rio de Janeiro, Brasil.
- O Observador Português*, n.º XI, «Declamação ou arte cômica» (1818-1819), pp. 186-190.
- O Observador Português*, n.º XII, «Declamação ou arte cômica» (1818-1819), pp.201-203.
- Olavo, Carlos, *A vida turbulenta do padre José Agostinho de Macedo*, Lisboa: Guimarães & C. Editores, 1938.
- Rosa, Marta Brites, *António José de Paula: Um percurso teatral por territórios setecentistas* (tese de doutoramento em Estudos de Teatro), Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017.
- Silva, Inocêncio Francisco da, *Dicionário bibliográfico português*, tomo 3, Lisboa: Imprensa Nacional, 1859.
- , *Dicionário bibliográfico português*, tomo 5, Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.
- , *Dicionário bibliográfico português*, tomo 6, Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.
- Silva, José Maria da Costa e, *Poesias de José Maria da Costa e Silva*, tomo 1, Lisboa: Typ. António José da Rocha, 1843.
- Sousa, José Pedro, *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII* (tese de doutoramento em Estudos de Teatro), Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018.
- Tomás, Ana; Valério, Nuno, *Meios de pagamento emitidos pelo Estado português*, (Lisboa): Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa, [sd].

## DOCUMENTOS

ANTT/ADLSB, Registos Notariais, Cartório 1.º B (antigo 12 B), lv. 763.

ANTT/ADLSB, Registos Notariais, Cartório 7.º B, lv. 153, lv. 156.

ANTT/ADLSB, Registos Notariais, Cartório 12.º A, lv. 112.

ANTT/ADLSB, Livros Paroquiais, Registo de Casamento, freguesia de São Julião, lv. 1.

ANTT/ADLSB, Livros Paroquiais, Registos de Batismo, freguesia de S. Vicente de Fora, lv. 3.

ANTT/IGP, lv. 83, lv. 199, lv. 200, lv. 201.

ANTT, Ministério do Reino, mç. 454.

Arquivo Distrital de Beja, Registos Paroquiais, Livros de Batismo, freguesia de Santiago, lv. 15, fl. 62-62v.

Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Rol de confessados / Livros das Desobrigas, de 1808 (PT/AHPL/PLSB45/05/002/03), 1809 (PT/AHPL/DLSB45/003/04) e 1810 (PT/AHPL/PLSB45/05/004/02).

Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Guimarães, Livros Paroquiais, freguesia de Oliveira do Castelo, lv. P-389.

J.F.  
28  
2  
59

# VERSOS IMPROVIZADOS

EM APPLAUZO DA BEM CONHECIDA ACTRIZ  
DO THEATRO PORTUGUÉZ

JOZEFA THEREZA SOARES :

OFFERECIDOS A D. J. B.

e a

VARIOS AMIGOS

na presença de quem fôrao feitos, e recitados por

J. N. G.

18373



NA CIDADE DO PORTO.

1811.



# Autores de teatro em Portugal nos inícios de Oitocentos: Pedro Alexandre Cavroé (1777-1844), um exemplo

JOÃO NUNO SALES MACHADO\*

Em Portugal nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca: até nisso se parece a nossa literatura com a latina, que também o não teve. (...)

E escritores de bom talento a traduzir Racine, Voltaire e Crebillon e Arnaud! Nada; não renascia; ou propriamente, não nascia o teatro nacional. Nem ele tinha onde nascer, o pobre: que só a humildade da Eterna Grandeza escolheu para nascer um presepe. Havia aí duas arribanas, uma no Salitre, outra na Rua dos Condes, onde alternada e lentamente agonizava um velho decrépito que alguns tafuis de botequim alcunhavam de teatro português; e iam lá de vez em quando ouvir o terrível estertor do moribundo: – que atroz divertimento!<sup>1</sup>

O teatro em Portugal dos finais do século XVIII e inícios do XIX tem vindo a ser estudado com investigação sobre autores, espaços teatrais e legislação, refletida em teses de doutoramento ou de mestrado e em artigos científicos (António José de Paula, os teatros do Bairro Alto, da Rua dos Condes, do Salitre, legislação reguladora dos teatros) que trazem informação relevante sobre a produção teatral portuguesa. Contudo, apesar da edição de algumas obras nos livros da «série azul» do CET, faltam textos. Os textos do teatro que (também) Garrett

---

\* Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

<sup>1</sup> Garrett, introdução a *Um Auto de Gil Vicente, Theatro de J. B. de Almeida Garrett*; II, Lisboa: 1841, pp. 131 e 138-139.

terá visto representar, aparentemente sem agrado, e que se encontram maioritariamente manuscritos, dispersos por diversos fundos de arquivos e bibliotecas. Textos de autores, talvez, estigmatizados pelo «pré» que antecede o período em que se inserem, normalmente considerados menores, e mantidos num limbo do esquecimento. Muitos (quantos?) autores viram os seus textos (adaptações, traduções, originais) representados nos teatros ou ficarem-se como propostas de uma representação que nunca terá chegado a ter lugar.

Proponho-me dar a conhecer um.

Pedro Alexandre Cavroé (1777-1844), filho mais novo de um marceneiro de origem francesa com o mesmo nome, morador em Lisboa, foi autor de algumas peças de teatro durante as primeiras duas décadas do século XIX.

A primeira informação letrada sobre o Autor tem como referência o *Dicionário Bibliográfico Português*, de Inocêncio Francisco da Silva – volumes 6.º e 17.º A ler com cautela: pela certidão de batismo, é possível corrigir hoje a data de nascimento e o nome do progenitor, que Inocêncio confundiu com Agostinho Cavroé, irmão mais velho e também marceneiro como o pai de ambos<sup>2</sup>.

A sua produção teatral não se prolongará para lá da segunda década de Oitocentos e não há notícia da representação de peças suas depois dessas datas, embora alguns dos manuscritos disponíveis sejam cópias que remetem para datas posteriores, o que poderá sugerir possíveis representações dos seus textos em momentos mais tardios. Também do seu tempo de exílio, no Brasil, onde exerceu funções de arquiteto, há notícia de atividade artística, jornalística, literária, mas não teatral – exceto a de um «maquinismo» que concebeu para a

---

<sup>2</sup> A certidão de batismo foi-me disponibilizada por José Camões. A informação sobre a família Cavroé tem por base o estudo inédito de Gonçalo Monjardino Nemésio. O erro sobre o ano de nascimento é recorrente em todas as referências sobre o Autor.

peça *Adelli e Alfeno ou a tirania castigada* de António Xavier de Azevedo, no Teatro Constitucional Fluminense, em 1833<sup>3</sup>.

A origem familiar artesã do Autor manteve-o na área das artes: «Eu filho de marceneiro vim ser marceneiro», mas, com dezassete anos de diferença do irmão mais velho, parece ter beneficiado de algum investimento familiar na sua educação, com estudos incompletos de latim na aula de Manuel Rodrigues da Maia (informações dadas pelo próprio num dos textos que escreveu durante a polémica que travou com o padre José Agostinho de Macedo<sup>4</sup>); num jornal brasileiro, em carta autobiográfica, refere que foi aluno das aulas de desenho e arquitetura lecionadas por Eleutério Manuel de Barros e José da Costa e Silva<sup>5</sup>.

Tem loja aberta no Largo do Loreto, 9, e, como mestre carpinteiro e examinador do ofício da corporação, é, em 1822, após a Revolução, eleito para a Casa dos 24 e representante desta no Senado de Lisboa<sup>6</sup>.

A loja não parece ser uma oficina de marcenaria. Luz Soriano refere-se-lhe nas suas memórias: «Ali (em 1812-1813, na oficina/loja de encadernação onde era aprendiz) recebi as primeiras noções da língua francesa, que me foram dadas por alguns frequentadores da dita loja, sendo um deles o marceneiro

---

3 *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 08.08.1833. Peça que Cavroé talvez conhecesse uma vez que foi representada no Teatro do Salitre em 1811 (Henriques, Bruno Miguel da Cunha, *O sítio do salitre em Lisboa. Um século de diversões: teatro, touros e outros jogos*, 2024: p. 348. (<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/65284>).

4 Cavroé, Pedro Alexandre, *Resposta à carta do reverendo senhor José Agostinho de Macedo*, Lisboa, na Imprensa Nacional, 1821, pp. 7-8.

5 *O amigo da verdade*, (MG) 38 e 39, de 15 e 18.09.1829. A carta de Cavroé, réplica a um detrator, apresenta informação importante, mas com possíveis lapsos de memória. Será chamada mais vezes a este trabalho. Os jornais brasileiros citados estão disponibilizados em <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

6 Andrade, Ferreira de, *O Senado da Câmara e a Guerra civil*, Lisboa: Câmara Municipal, 1945, pp. 17-18 e 23.

literato, Pedro Alexandre Cavroé, francês de origem, e à loja do qual, na esquina da rua do Tesouro Velho para o largo do Loreto, ou das duas Igrejas (esquina da atual R. António Maria Cardoso e Largo do Chiado), concorriam então alguns outros literatos daquele tempo, entre os quais figurava com mais brilhante nome o célebre padre José Agostinho de Macedo, o qual nem por isso deixou de meter no seu Poema dos burros o seu amigo Cavroé.»<sup>7</sup>

Em 1823, a Vila-Francada, e a restauração absolutista de João VI, tê-lo-ão conduzido (assim como a muitos liberais) ao exílio. Acompanhado por sua mulher, Pedro Alexandre Cavroé chega ao Brasil em janeiro de 1824, onde desenvolveu atividade como arquiteto e inspetor de edifícios da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro: em maio daquele ano, já tinha visto aprovada a sua proposta de numeração das casas do Rio de Janeiro; em 1825, é nomeado arquiteto das obras nacionais e imperiais, com alguma intervenção em edifícios públicos e privados do imperador. Por exemplo: reforma o palacete que Pedro I adquiriu para residência de Domitília de Castro, marquesa de Santos, sua amante<sup>8</sup>, projeta o cenotáfio de João VI (1826) e o primeiro mausoléu da imperatriz Leopoldina (1827), trabalha na catedral e na capela imperial (1828)<sup>9</sup>.

Talvez devido à sua sensibilidade artística e gosto por efeitos espetaculares encontramos-lo, sete meses depois da sua chegada ao Brasil, a organizar as iluminações festivas nas casas

---

7 Soriano, Simão José da Luz, *Revelações da minha vida e memórias de alguns factos e homens meus contemporâneos*. Porto: A. Leite Guimarães, editor, 1891, p.12: a referência a um «gordo marceneiro» está presente num dos versos de *Os burros*, 1812, fl. 82, ms. BNP, cod. 13045.

8 Santos, Eugénio, *D. Pedro IV. Liberdade, paixões, honra*. Círculo de Leitores, 2006, p. 156.

9 Informação retirada de, respetivamente, *Império do Brasil diário fluminense* (27.05.1826), *O Amigo do Homem* (12.05.1827), *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (1966, 1969).

do intendente geral da polícia e em comemorações relacionadas com a família imperial, utilizando uma máquina de vistas *pirófanas* (a *pyrophania* era um género de transparências que agradou muito, tendo sido repetida em diversas ocasiões naquele ano de 1824<sup>10</sup>).

Em 1828, Cavoé envolve-se numa polémica com o arquiteto Grandjean, que lhe contesta as habilitações para exercer o cargo que ocupa, bem como ser professor de arquitetura. Talvez, o impacto dessa polémica e uma derrocada no Salão do Senado, em novembro de 1829, obra de que era responsável, estejam na origem da sua demissão, pelo imperador, em 1830.

No seguimento da agitação política que se segue à abdição de Pedro I, em 1831, Cavoé, suspeito de restaurador, é detido em dezembro de 1833, e, na prática, deportado para Portugal, onde chega em fevereiro de 1834.

De novo em Lisboa, será nomeado, em 1839, no *Diário do Governo* de 28 de junho, demonstrador do Conservatório de Artes e Ofícios. O estatuto de letrado e de arquiteto terá sido importante para afastar outros interessados no cargo, tendo exercido funções de docente de Geometria e Francês e de direção naquela instituição: «sendo um bom escritor por qual também é útil ao Conservatório se não deverá empregar senão no que respeita às artes e ofícios. (...) Há outros dois que requerem também os lugares de primeiros demonstradores, mas estes não estão no caso de competir com o arquiteto Pedro Alexandre Cavoé»<sup>11</sup>.

Em defesa dos ofícios, escreve um artigo para a *Revista Universal Lisbonense*, sendo apresentado pela redação (António

---

10 *Império do Brasil diário fluminense* de 11.08, 06 e 20.10.1824.

11 Conservatório das Artes e Ofícios de Lisboa, *Livro de Registos I*, fl. 72, Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia (BAHE), inicialmente estudado em Bernstein, Harry, *Pedro Alexandre Cavoé (1776-1844), master artisan, writter, architect, and artist of Portugal and Brazil*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, Separata do Arquivo do Centro Cultural Português, pp. 186-187.

Feliciano de Castilho) como um «cidadão mui conhecido pelos seus bons serviços e constantes desvelos no tocante aos interesses industriais»<sup>12</sup>.

No domínio daquela que é a sua formação artística de base, ainda editou, na Imprensa Régia, em 1814, *Elementos de Geometria, para os que pretenderem aperfeiçoar-se, pelos conhecimentos teóricos, no ofício de carpinteiro de móveis, e semblagem, vulgarmente denominado de marceneiro*; publica, durante os anos de 1816 e 1817, o *Jornal de Bellas Artes, ou Mnemosine Lusitana, Redação patriótica*, o primeiro jornal de divulgação da arte portuguesa, com textos descritivos e diversas gravuras de sua autoria, e, já nos anos 40, realiza, mas não viu editado, um *Mappa demonstrativo das corporações dos ofícios mecânicos*<sup>13</sup>, apresentado em 1840, bem como um *Vocabulário Artístico-Mechanico-Francez-Portuguez. Extrahido do Dicionário de José da Fonseca*, em apoio às suas atividades docentes no Conservatório das Artes e Ofícios.

A Revolução de 1820 leva Cavoé a um compromisso militante, traduzido na publicação diária, que edita, sem interrupções, durante 1821 e 1822, do jornal *Mnemosine Constitucional*, no qual expõe a sua adesão à causa constitucional<sup>14</sup>. É neste período que desenvolve uma polémica muito dura com José Agostinho de Macedo, com respostas e contrarrespostas em jornais e folhetos.

---

12 *Revista Universal Lisbonense*, n.º 44, de 04.08.1842.

13 O título completo é *Mappa demonstrativo das corporações dos ofícios mecânicos embandeirados e não embandeirados, com o número dos mestres e officiaes de cada um dos officios no anno de 1620 e tão somente dos mestres examinados nos annos de 1803, 1824 e 1834, de cujas épocas se deduz o estado progressivo, estacionário declinatório ou extinctivo dos mesmos, com as competentes observações históricas* (<https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=1589304&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1,consult. 30/01/2025>).

14 Disponível em <https://catalogobib.parlamento.pt:82/images/winlibimg.aspx?skey=&adoc=75658&img=25241>.

Da sua intervenção política releva também a participação, já referida, no primeiro Senado da Câmara de Lisboa, liberal, extinto com a Vila-Francada, e o seu empenho brasileiro na defesa do partido do imperador, através de uma atividade jornalística já experimentada em Lisboa, sendo redator do periódico *O Analista*<sup>15</sup>. Num texto anónimo, assinado O Desembaço (sic) lê-se: «perguntarei se o ex-Compilador, ex-colaborador da *Gazeta Costa*, ex-colaborador do *Analista* Cavoé, Ex-Empregado do Ex-Imperador; ... se aquele que incumbido pelo Ex-Imperador de insultar aos Brasileiros Liberais na *Gazeta* e *Analista*, pode pertencer à generosa família Brasileira e ainda mais ocupar empregos no Brasil?»<sup>16</sup>.

A rápida ascensão profissional de Cavoé, numa área que não era a sua, e um protagonismo verificável nas citações do seu nome em jornais brasileiros, sugerem um apoio do imperador que pode ter a sua origem na Maçonaria, à qual, em Portugal, se insinuava que pertencesse (nomeadamente o Padre Macedo nas suas polémicas contra os pedreiros-livres), e, no Brasil, talvez se confirmasse, uma vez que Pedro I era o grão-mestre do Grande Oriente do Brasil e o Senado da Câmara, «onde pontificavam os pedreiros-livres», era o executante das suas decisões, desde logo, na sua proclamação como imperador: «a maçonaria era o cérebro, o Senado da Câmara o braço»<sup>17</sup>.

Manter-se-á, sempre, fiel ao seu patrono. Publicou-lhe uma *Ode*, por ocasião da abertura das aulas da Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro (1826)<sup>18</sup>, outra no seu aniversário em

---

15 Em 1839, de novo em Lisboa, oferece à biblioteca da Câmara dos Deputados uma coleção deste periódico, assumindo a autoria de alguns artigos (*Diário do Governo*, n.º 122, de 24 de maio de 1839). Na BNP, cota FP 159.

16 In *O Americano, Jornal político e literário*, Rio de Janeiro, n.º 19, de 27.08.31.

17 Santos, idem: pp.129-130.

18 In *Império do Brasil. Diário fluminense* de 05.11.1826.

1830<sup>19</sup>, e um soneto, na sua chegada ao Rio depois da viagem imperial a Minas Gerais (1831)<sup>20</sup>. Já em Lisboa, em 1834, publica *Elegia à sentidíssima Perda dos portugueses, nunca assaz lamentada pela infausta Morte do Muito Alto e Muito Poderoso Senhor D. Pedro, Duque de Bragança*<sup>21</sup>.

Na última fase da sua vida, Cavroé não se afasta de alguma intervenção pública, a conhecer melhor. Ainda em 34, esclarece no *Periódico dos Pobres*, em resposta a alguns que aventavam o seu nome para as listas de vereadores à Câmara da capital, que «não tem o rendimento que exige a lei para poder ser votado»<sup>22</sup>, sendo referido naquele jornal (pelo menos, quatro vezes) como presente no Paço, para saber da saúde de Suas Majestades.

O apreço que dedicou ao pai continua com a filha, Maria II. Em 1840, publica o soneto *À felicíssima chegada de Suas Majestades Fidelíssimas na volta da bondadosa visita às províncias do reino*<sup>23</sup>.

Terá mantido colaboração em jornais e a sua participação no Conservatório das Artes e Ofícios, nomeado pelo último governo setembrista, liga-o a um setembrismo moderado, no que às reformas do ensino geral e do ensino das artes e ofícios diz respeito.

Do seu pensamento e ação políticos destaco a posição patriótica contra as Invasões Francesas: na missiva, já referida, ao jornal brasileiro *Amigo da Verdade*, informa que participou numa revolta em Lisboa, em 1808<sup>24</sup>; escreve, em 1809, o drama

---

19 In *Império do Brasil diário fluminense* de 23.10.30.

20 *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil* (RJ) (1897).

21 BNP, cota L. 5833//44 A.

22 *Periódico dos Pobres*, Lisboa, n.º 301, de 20.12.1834.

23 BNP, cota L. 2089//4 V.

24 «Quando em Agosto de 1808 se intentou fazer uma Revolução para expulsar os Franceses, não se podendo alcançar uma bandeira portuguesa, eu a pintei, e a entreguei ao Tenente Comandante da Poli-

*A Restauração de Bragança*, que dedica ao tenente-general Luís Sepúlveda, responsável pela sublevação daquela cidade contra o ocupante, bem como as peças, perdidas, *O patriotismo ou a tomada da Figueira* e *A Batalha do Salado*, ambas representadas no Teatro da Rua dos Condes, em 1808, com a indicação dada pelo Autor de que o resultado das bilheteiras das diversas representações tinha sido entregue como contributo ao esforço militar para expulsar os Franceses<sup>25</sup>. Noutra peça do autor, *A verdadeira mãe*, uma personagem algo desfasada da trama, Duarte, um oficial português ao serviço do exército austríaco, ao saber da Restauração, propõe-se abandonar o exército para ir servir o novo rei do Portugal restaurado de 1640. Atitude que é saudada pelo seu superior hierárquico: «Se algum dia, livre a pátria de inimigos, e sossegado o teu monarca na tranquila posse de um cetro que é seu te puderes furtar aos teus para vires ensinar a vencer ao norte, vem ó ilustre português, que a tua presença me será tão grata, quão saudoso te dou este terno abraço.» (*A verdadeira mãe*, fl. 124)

É ainda o Autor que nos informa da sua condição de «capitão das Legiões nacionais» (embora não pareça credível o exercício de uma prática militar) e na participação nos «exercícios de marchas e fogo no Campo de Ourique e Poço Novo quando saíram os Franceses de Lisboa». À chegada das tropas portuguesas, foi encarregado pelo Senado da Câmara de Lisboa da «prontificação das cadeiras para o baile e ceia»<sup>26</sup>. O patriotismo está também presente quando, em 1816, no jornal que dirige, o *Jornal de Bellas Artes, ou Mnemosine Lusitana*, assume uma redação patriótica que procura dar a conhecer as artes, mas também, os feitos dos portugueses «tendentes ao

---

cia Romão José Fialho de Mendonça: muitos estão vivos que a viram», *O Amigo da Verdade* (MG), 39, 18.09.1829.

<sup>25</sup> In *Mnemosine Constitucional* n.º 39, de 8.11.1821. As peças são referidas por Ferreira, Lúcia Rodrigues, *O Teatro da Rua dos Condes (1738-1882)*, 2019: p. 194 (<http://hdl.handle.net/10451/41781>).

<sup>26</sup> *O Amigo da Verdade* (MG), 39, 18.09.1829.

mesmo fim, isto é, ao de promover a divulgação das cousas gloriosas a Portugal»<sup>27</sup>.

Corresponde este período ao da sua atividade teatral conhecida. Os textos das suas peças, a estudar, parecem ainda muito ligados à sociedade e aos valores do Antigo Regime, como adiante se verá, não se evidenciando, além do nacionalismo, ideários revolucionários ou liberais.

O liberalismo, a pugna pelo regresso do soberano, o apoio militante à Revolução de 1820 e à Constituição de 1822 evidenciam-se na edição do jornal *Mnemosine Constitucional*, não só com quotidiana informação política, mas também com manifestação literária em alguns poemas editados no jornal, e na publicação do soneto *Oh! Pátria! Oh! cara pátria! Os teus louvores*, em folheto para ser distribuído no Teatro Nacional da Rua dos Condes, no dia 15 de setembro de 1821<sup>28</sup>, bem como, na intervenção cívica, já referida, no Senado de Lisboa. Mas, a fidelidade ao imperador leva-o também à moderação e à adesão à Carta Constitucional, sendo acusado no Brasil de «desafeiçoado ao sistema representativo»<sup>29</sup>. O Autor defende-se: «Eu escrevo contra demagogos, anarquistas e republicanos: diga, entram estas três espécies de animais ferozes na ordem e classe dos constitucionais!»<sup>30</sup>

Liberal moderado, portanto. Nos agitados anos 30, ainda assiste a mais um período revolucionário, com a promulgação de uma nova Constituição e o desenvolvimento das políticas reformistas de Passos Manuel, nas quais se integra a criação do Conservatório das Artes e Ofícios, de que chegará a ser diretor.

Já no refluxo do setembrismo, durante o governo que tem Costa Cabral (grão-mestre do Grande Oriente Lusitano, desde 1841, e restaurador da Carta Constitucional em 1842), como

---

27 In *Jornal de Bellas-Artes, ou Mnemosine Lusitana*, n.º 1, 1816.

28 BNP: Cota F.G. 796.

29 *A Aurora Fluminense*, Rio de Janeiro, 07.08.1929.

30 *O Amigo da Verdade* (MG), 39, 18.09.1829.

Ministro do Reino, Cavroé apresenta, em artigo já referido, a sua defesa dos Ofícios, ameaçados de «total aniquilação (...) não lhes prestando auxílio o governo para evitá-la»<sup>31</sup>.

Quando Cavroé morre, em 1844, a notícia necrológica no *Diário do Governo*, a que tem direito, realça, com erros de data, a sua adesão à Carta Constitucional: «Havendo seguido a causa da liberdade legal, teve que evitar os flagícios do usurpador, emigrando em 1828 para o Rio de Janeiro, onde foi acolhido benignamente pelo imortal dador da Carta Constitucional, cujo autor e obra eram para o finado objetos de idolatria.»<sup>32</sup> A Rainha ordenou que fosse concedida à viúva Ana Teodora do Carmo Cavroé a verba de 15.750 réis devida ao seu falecido marido<sup>33</sup>.

Terminou a vida como a começou. Nasceu marceneiro, tentou entrar noutro mundo, mas, é nos ofícios (agora, professor) que a conclui.

Durante a polémica com Agostinho de Macedo, responde Cavroé a um acinte sobre a sua pessoa e profissão: «Que tem com a bondade de um meu drama ser eu gordo e marceneiro para me dizer: *Da milagrosa Santa Catharina / o Pai bojudo, de cadeiras mestre?*»<sup>34</sup> Numa sátira à sua pessoa, de 1813, de Pedro José Constâncio, a sua obesidade (e, também, a pouca barba) são motivos de caricatura, mas o ataque à sua origem social, ao facto de não ser um literato de origem, parecem ser um aspeto que o acompanhou e, talvez tenha condicionado a continuidade da sua atividade teatral:

---

31 *Revista Universal Lisbonense*, n.º 44, de 04.08.1842.

32 *Diário do Governo*, 05.03.1844.

33 Portaria de 2 de abril de 1844, assinada por Costa Cabral, *Livro de Registos 2*, fl 15v do Conservatório de Artes e Ofícios de Lisboa, BAHE.

34 Cavroé, *Resposta à carta do reverendo senhor José Agostinho de Macedo*, 1821: p. 4.

Roliço Cavroé empaturrado  
Que no espelho indo agora a barba espera  
Que em vão singido a conjugal Hegira  
Sente o facho de Amor enregelado  
Em serra goiva e plaina jubilado  
C'ó traseiro em cadeira que fizera...<sup>35</sup>

No que se refere à obra teatral de Pedro Alexandre Cavroé, desenvolvida durante as duas primeiras décadas do século XIX, ela integra-se no universo da criação teatral portuguesa, que Garrett criticava na introdução a *Um auto de Gil Vicente*. Traduziu, com mais ou menos liberdade criativa, adaptou textos, ou criou-os de raiz, indicando-os como comédias originais, pensadas para ser representadas nos teatros de Lisboa e beneficiando das capacidades cénicas que estes ofereciam<sup>36</sup>.

Integrado nas características do que normalmente se designa como pré-romantismo, em Cavroé, o mundo rural, refúgio de misantropos de amores desiludidos (*Sinval*), ou doentes de ciúme (*O zeloso injusto*), de nobres exilados da corte (*Ádela, Verdadeira mãe*) é cenário central e espaço de virtude face ao mundo urbano e da corte<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> *Poesias particulares de diversos autores, Biblioteca Nacional de Lisboa, Cod. 8582, res, ano MDCCCXIII, in Bernstein, 1978, pp. 170-171. Não sei se o poema é anterior ou posterior ao episódio referido por Teófilo Braga, no qual Cavroé terá denunciado o poeta pela sua licenciosidade ao intendente-geral da polícia, o que lhe valeu alguns dias de prisão no Limoeiro (Braga, Teófilo, *História, da literatura portuguesa - Bocage, sua vida e época literária*, Porto: Livraria Chardron, 1902, p. 455).*

<sup>36</sup> As peças que conhecemos exigem apenas um ou dois cenários, com exceção de *A Restauração de Bragança*, 1808, com três mudanças de cenário no 1.º ato e, aparentemente, muitos figurantes em palco, mas não há notícia da representação desta peça patriótica.

<sup>37</sup> O teatro de Cavroé está em linha com a caracterização do pré-romantismo português de Luiz Francisco Rebello (*O teatro romântico* (1838-1869), Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980,

Do que conheço das suas peças, o género e o tom não se afastam da caracterização que Licínia Ferreira faz do teatro que se via então:

Uma outra característica que marca fortemente o teatro deste período é o tom moralizador das peças, que não só vem explícito, muitas vezes, nos títulos, como também surge desenvolvido nos programas e nos anúncios dos espetáculos. Ensinar o que é a virtude, a justiça, a compaixão, e afastar os espectadores dos comportamentos malévolos ou egoístas são os eixos desse pendor moralizante<sup>38</sup>.

O reconhecimento do teatro «como escola do Povo e, por isso, com utilidade pública do Estado» está na base da portaria de 1812, que aprova o Regulamento da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes<sup>39</sup>.

O teatro de Cavroé persegue a instrução moral. O sentido moralizador mantém-se seja nas peças de carácter histórico (que enaltecem a pátria e princípios de honra e de dignidade) seja nas de género (que, em ambiente urbano e/ou pequeno-burguês, apresentam a virtude dos pobres e dos ricos honrados face à ganância pelo dinheiro e pela riqueza). Naquele que talvez seja o seu último escrito para teatro (*O que fazem os herdeiros*), de 1821, e no qual aparece uma inesperada referência autobiográfica na personagem Ferminio (que, face ao acinte de familiares se orgulha de ser carpinteiro (fl. 19),

---

pp. 13-32) e de Duarte Ivo Cruz (*História do teatro português*, Lisboa: Verbo, 2001, pp. 121-132). Apenas este último refere Cavroé, indicando duas das suas peças perdidas (*A tomada da Figueira e A batalha do Salado*) (p. 132).

38 Ferreira: 2019, p.194.

39 Costa, Emília, «A intervenção estatal na gestão dos teatros entre 1771 e 1868», *Ponto, História do teatro em Portugal. Revista, 1*, Lisboa: CET/FLUL, 2023, p.115.

a crítica vai para os ambiciosos, desprovidos de humanidade. Também em *O orgulho castigado*, comédia atribuível a Cavroé, a má conduta de Duran, um comerciante rico, é justificada pela sua irmã numa afirmação que quase se poderia dizer anticapitalista: «Ele perdeu-se com os princípios falsos que adquiriu no comércio» (fl. 22).

Ainda nesta comédia, a fala de Madama Duran apresenta um inédito momento em que o teatro fala de si próprio: «Agora me disseram que representam hoje uma comédia nova, que não foi bem aceita porque dizem que tinha muita moral e que batia nos irmãos avaros: chama-se *O orgulho castigado ou a vinda inesperada*, eu conto de lá ir somente para a fazer cair em terra» (fl. 25). Não sei se é autoironia, mas a frase não deixa de assumir uma finalidade moral do teatro.

O teatro como escola promove valores, defende ideias. Em Cavroé encontramos-os na construção de personagens que revelam dignidade nas suas atitudes, solidez nas suas amizades, que são fiéis no amor, que conseguem desmascarar o erro e a malícia, ou que, além dos valores patrióticos, defendem os direitos naturais, como se verá adiante, com Ádela, ou com uma surpreendente Angélica (*A verdadeira mãe*) a defender o aleitamento materno em contraste com as práticas dominantes entre a aristocracia.

Das obras de teatro conhecidas de Pedro Cavroé, apresento *Ádela de Vale de Taro ou os três exemplos de fidelidade*, «comédia original, com assunto extraído da História dos Duques de Parma, por João Batista Alberti», escrita em 1812<sup>40</sup> e representada no Teatro do Salitre em 1815<sup>41</sup>, de que se conhecem quatro cópias manuscritas.

Ainda não encontrei a *História dos Duques de Parma* de Gian Battista Alberti, que o Autor evoca na folha de rosto do manuscrito como assunto inspirador, mas alguns aspetos do

---

40 Ms BNP, Res., COD. 7050.

41 Henriques, 2024: p. 362 e Apêndice 2.

texto respeitam a verdade histórica: existe um Ranuccio II, Farnese, duque de Parma (1646-1695), tornado personagem, mas o nome do correspondente duque de Reggio, que na comédia se chama Otão, já não respeita a História. Também existe uma região Val di Taro nos territórios que eram do ducado de Parma, e onde se desenrola a ação. Por fim, o nome de Garfanhanho, o criado de Guido, senhor de Vale de Taro, tem origem em Garfagnano, povoação do ducado de Modena e Reggio, que pode ter sido a inspiração para o nome desta personagem.

A distribuição de papéis segue um modelo que vem do século passado: dois galãs (Ranúcio e Otão), o confidente de um deles (Massicoto), uma dama (Ádela), um velho (Guido), dois criados (Garfanhanho e Serafina). Teatro de época, os atores utilizarão o bem fornecido guarda-roupa que o Teatro do Salitre possuía<sup>42</sup>.

Atualizo a ortografia do texto da comédia, aqui citado.

Ranúcio, duque de Parma, planeia com Massicoto conquistar Ádela, mulher do seu vassalo, Guido, que habitam no castelo de Vale de Taro com os dois filhos. O estratagema para chegar a Ádela passa por Massicoto, disfarçado, se introduzir no castelo e seduzir a criada, Serafina. Simulando estar apaixonado por ela, Massicoto procura também ficar nas boas graças do seu tio, Garfanhanho, apesar da desconfiança deste. Será através de Serafina e de uns bilhetes que Massicoto lhe consegue passar que Ádela terá conhecimento do interesse do duque.

A leitura dos bilhetes por ambas provoca o despeito da criada e o temor de Ádela, que, de pronto, comunica ao marido as intenções do duque.

Quando Ranúcio chega ao castelo de Guido já todos sabem ao que vem. No plano do duque está o afastamento do seu vassalo, enviando-o para a capital. Entretanto, o inimigo de Ranúcio, Otão, duque de Reggio, tenta infrutiferamente aliciar

---

42 Henriques, 2024: pp. 304-307.

Guido para que este abandone o seu suserano e adira à causa contra o duque.

Guido finge que parte, mas prepara os seus homens para fazer frente a Otão, enquanto se mantém atento às tentativas de sedução por parte de Ranúcio. Este procura impor-se a Ádela, mas quando ela parece ceder, sob ameaça de assassinato de Guido e dos filhos, recebe o duque na sua câmara, num ambiente fúnebre, o que faz com que Ranúcio caia em si e, envergonhado, peça perdão pelos seus atos. Otão, que intervém com os seus homens contra o rival de Parma, é impedido de avançar por ação de Guido e dos seus soldados. A espada do de Reggio é tomada.

No final, só Massicoto, que tinha urdido a trama e não manifesta arrependimento, é punido: «da impunidade das culpas extrai a maldade motivos para novos delitos»<sup>43</sup>, profere Ranúcio, enquanto ele próprio se humilha, arrependido. Celebra-se a vitória da fidelidade: a dos criados face aos amos, a da mulher face ao marido, a do vassalo face ao suserano.

A fidelidade é, portanto, de um sentido só. Trata-se de um texto que transmite os valores próprios do Antigo Regime (já os Franceses tinham batido em retirada, mas Napoleão ainda não estava derrotado). Está subjacente a defesa de uma sociedade de ordens, com as suas regras de dependência pessoal, com os lugares que cada um ocupa na sociedade, definidos por regras estritas. Embora se represente um tempo indefinido do passado, parece desconhecer-se que uma Revolução tinha acontecido na Europa.

Contudo, vislumbra-se alguns sinais de mudança. Aqui, há uma solidariedade cúmplice entre senhores e criados e um arrependimento humilhante do suserano que anunciam novos tempos. A aparente familiaridade entre pessoas que pertencem a ordens diferentes é recorrente no teatro dos séculos anteriores, mas não deixo de sublinhar, como exemplo próximo,

---

43 *Ádela*, Ato 2, cena 16, f.33v.

a correspondência, com a cumplicidade de Susana e da sua Condessa, e com a humilhação do conde Almaviva, que encontramos no libreto de Lorenzo Da Ponte em *Bodas de Fígaro* (1786), no seguimento do original de Beaumarchais.

Se Guido se apresenta como defensor da antiga ordem: «Embora ele falte ao que deve como senhor e monarca, não faltaremos nós ao que devemos, à obediência, e sujeição de vassalhos»<sup>44</sup>, Ádela e os criados põe-na em causa. Em réplica ao duque, Ádela parece assumir que o direito natural se sobrepõe ao dever de vassalagem, numa rejeição (próxima de um ideário iluminista) do mundo feudal e do absolutismo: «Ser vassala é dever; mas ser esposa e mãe são direitos mais sagrados, mais conformes à natureza, e postergar estes por aqueles é delito horroroso»<sup>45</sup>, Garfanhanho é mais radical: «os poderosos (ou os poderes, noutra versão) também morrem» e esclarece: «todo o poderoso que intenta fazer gualdipério aos outros, está no caso de gramar uma tunda pelo cheio do lombo ou uma assobiada pelo vazio da barriga»<sup>46</sup>.

Na peça mantém-se sempre o cenário de interior<sup>47</sup>, com adereços simples, que não obsta à perceção de um sentido de espetacularidade, à procura de um efeito que atue junto do público. Num momento de *Ádela*, a protagonista recebe o duque, que a assedia, num aparato de luto com que procura vencer a luxúria deste, como indica a didascália sobre esta «mutação» de cenário: «Abrem-se as cortinas da alcova e aparecem dentro Ádela, de joelhos, e os meninos em pé de um e outro lado, todos vestidos de luto, e cada um com seu castiçal com

---

44 *Ádela*, Ato 1, cena 5, fl. 06.

45 *Ádela*, Ato 1, cena 7, fl. 08v.

46 *Ádela*, Ato 1, cena 8, fl. 10.

47 «Em 1782, (...) o tablado (do teatro do Salitre) consta de três vistas, uma de sala, outra de praça e outra de bosque, com seus panos e caçoletas e réguas para as luzes», Henriques, 2024: p. 197.

vela acesa na mão. Serafina e Garfanhanho do mesmo modo, ambos de braços abertos»<sup>48</sup>.

O efeito é o desejado, e Ranúcio cede nas suas intenções libidinosas perante o que vê: «Que vejo! ... o leito nupcial coberto de crepe, e as paredes de luto!... É desta sorte que Ádela me recebe!... É entre negrumes que hei de obter delícias; entre horrores que devo gozar prazeres!...»<sup>49</sup>.

A imagem criada em cena revela a preocupação de Cavroé em criar um impacto teatral que impressione o público. Também no início do segundo ato, a indicação é a de que o teatro está «meio escuro» e a criada vai iluminando a cena colocando velas na mesa que se encontra ao fundo<sup>50</sup>.

O sentido espetacular também é visível na representação, tanto nos momentos cómicos como nos mais trágicos. Na peça, seguindo o exemplo dos graciosos dos séculos passados, a função cómica pertence aos criados: Garfanhanho, o fiel e velho criado, é quem faz rir, pelos seus tiques linguísticos, recorrendo ao latim e a expressões rudes, mas também pela prudência com que procura proteger a sobrinha de seduções masculinas traduzido, num momento da peça, numa espécie de dança cómica de aproximações e de afastamentos entre os protagonistas, explicitadas nas didascálias.<sup>51</sup>

Dando espaço para momentos cómicos, o texto de *Ádela* é marcado por tiradas grandiloquentes associadas a gestos «dramáticos» (braços abertos, pessoas ajoelhadas).

O final do primeiro ato é um bom exemplo do modo como o Autor procura que a sua peça agrade ao público, através de efeitos espetaculares evidenciados na representação dos atores. Quando, em cena, Massicoto tenta apunhalar Serafina, que lhe oferece o peito, a didascália informa o que sucede:

---

48 *Ádela*, Ato 2, cena 14, texto do manuscrito de Coimbra.

49 *Ádela*, Ato 2, cena 14, fl. 31.

50 *Ádela*, Ato 2, cena 1, fl. 31.

51 *Ádela*, Ato 1, cena 2.

*Ranúcio (Esquerda Baixa) com o braço direito estendido, como quem entrava a ação de Massicoto. Ádela sai da Esquerda Alta, vendo a atitude de Massicoto e Serafina, recua horrorizada. Guido (Direita Baixa) vendo a mesma ação ergue as mãos ao céu por Serafina; e Garfanhanho (Direita Alta) mordendo as mãos desesperado.*

RANÚNCIO. Suspende.

ÁDELA. Que horror!

GUIDO. Céus! Valei-lhe!

GARFANHANHO. Que vil!<sup>52</sup>

E, na didascália de final da cena, o Autor sublinha a intenção de conceber um efeito espetacular na seguinte nota, com que termina o Ato: «Silêncio e demoram-se um pouco nestas atitudes para se gozar o *tableau*»<sup>53</sup>.

O teatro como um quadro. Para dar o efeito de pintura, os atores demoram, suspendem-se no tempo, e o público pode fruir o quadro: o que vê.

A procura do *pathos*, do efeito dramático, da retórica eloquente, associada a gestos hiperbólicos, corresponde a um gosto explícito da época, visível na crítica que Cavroé faz à comédia *Clotilde*, de José Agostinho de Macedo, durante a polémica já referida que envolveu os dois no princípio da década de 20:

Eu lhe louvei a cena de Clotilde com o Filho, louvei sim senhor e ainda louvo, que eu como não sou como V. m., que diz e desdiz. A cena é muito engenhosa e patética, mas por uma cena de uma comédia ser boa, segue-se que o é toda a comédia? Eu vi muita gente da

---

52 *Ádela*, Ato 1, cena 11, fl. 15-15v.

53 *Ádela*, Ato 1, cena 11, fl. 15v.

plateia comover-se à cena, e esta gente, ainda com os olhos mal enxutos, pregar à peça horrível pateada<sup>54</sup>.

Na cena entre Garcia e Clotilde, referida por Cavroé, provavelmente a sexta do primeiro ato daquela peça, o registo de procura da comoção do público é muito semelhante ao de *Ádela*. Aqui, a mãe (Clotilde), vítima de várias acusações, tenta defender-se perante o seu filho, Garcia. Nos gestos indicados pelas didascálias: abraça-o, beija-o, ajoelha, «cai como desmaiada», e, antes de sair de cena, «permanece um pouco com a boca unida à mão de Garcia», traduzindo uma ideia de teatro que parece ser dominante<sup>55</sup>.

Há um gosto, uma estética, uma prática, uma produção, um consumo. Garrett não atribui grande qualidade ao teatro deste tempo (que também era o seu), mas, partindo do exemplo exposto, parece-me que o trabalho de reconhecimento e de divulgação dos autores, dos textos, das práticas teatrais destes inícios de Oitocentos requer atenção.

#### OBRAS DE TEATRO DE PEDRO ALEXANDRE CAVROÉ

*A restauração de Bragança*, 1809, manuscrito, com carta do autor, sala Jorge de Faria, Universidade de Coimbra, 6-9-76

*O zeloso de 1810 - comédia original em dois actos composta sobre um facto verídico* e a prequela *Segunda parte da comédia intitulada O zeloso de 1810*, editadas, sem indicação de autor, pela Imprensa Régia em 1810. São as únicas comédias impressas, atribuídas ao Autor por Inocêncio. A obra é anunciada na *Gazeta de Lisboa* (n.º 249, de 17.10.1810): «Facto acontecido

---

54 Cavroé, *Resposta à carta do reverendo senhor José Agostinho de Macedo*, 1821: p.12.

55 Macedo, José Agostinho de, *Clotilde ou o triunfo do amor materno*, Lisboa: Tip. da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis, 1841.

em Lisboa em junho do presente ano, verídico em todo o seu entrecho, à exceção do episódio do gato».

*Argumento de Sinfronia, Ravára, e Melgassa, ou A soberba convencida*, impressão Régia, 1817, diálogo, em verso, entre três mulheres, de difícil interpretação (BNP, cota L. 78654 P.).

*Ádela de Vale de Taro, ou os três exemplos de fidelidade* comédia em dois atos. Assunto extraído da História dos Duques de Parma, por João Batista Alberti. Conhecem-se quatro exemplares manuscritos, dois na BNP (Res. Códices 7050 e 12094); datada de 1812, no Códice 7050 da BNP, com notícia da sua representação no Teatro do Salitre em 1815; um na Sala Jorge de Faria, Biblioteca da Universidade de Coimbra (5-9-44) e outro, cópia datada de 1841, na Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema (MAN-A3-P2-0234).

*O zeloso injusto*, comédia em dois atos, indicando o nome do autor (com erro) e a data da cópia, 1841, manuscrito na sala Jorge de Faria da Universidade de Coimbra. 5-8-96. Obra não referida por Inocêncio.

*Sinval e Matilde*, comédia em dois atos, exemplar manuscrito de 1829, na BNP, res. COD. 11324.

*A justiça equilibrada com a piedade ou Frederico II, rei da Prússia*, tradução livre da obra *Une journée de Frédéric II, roi de Prusse*, uma *comédie-anedocte* escrita em co-autoria por Varez e Bernard, editada em 1804, não referida no manuscrito. Conhecem-se dois exemplares manuscritos, uma cópia de 1840, na sala Jorge de Faria, 6-8-16, e outra, sem data, na BNP, res. COD. 7064//9 (que atribui o original traduzido a Luciano Francisco Comella).

*A verdadeira mãe*, comédia em três atos, Sala Jorge de Faria, Biblioteca da Universidade de Coimbra, 6-9-47. Manuscrito anónimo, a comédia é assumida pelo autor na carta ao periódico brasileiro *Amigo da Verdade* (MG), n.º 39, 1829, indicando que ainda não subiu à cena, e referenciada por Inocêncio.

*O que fazem os herdeiros*, drama em um ato, 1821, Collection de pièces de théâtre. TOME XXIV, Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits. Portugais 99,

<http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc35210p/cd0e1928>. Autoria atribuída por Inocêncio.

*O orgulho castigado ou A vinda inesperada*. Comédia em três atos tirada da novela de Mr Mercier intitulada: *O irmão natural* e composta na língua portuguesa, por P. A. C., Collection de pièces de théâtre. TOME XXIV, Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits. Portugais 99, <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc35210p/cd0e1928>. Sem indicação de data, o autor é indicado pelas iniciais de Cavroé: P.A.C., o que permite atribuir-lhe esta obra como hipótese. A lápis, o nome dos atores de uma desconhecida representação.

PEÇAS REFERENCIADAS POR INOCÊNCIO, E/OU POR OUTRAS  
FONTES, MAS AINDA DESCONHECIDAS

*A tomada da Figueira - O patriotismo, ou a tomada da Figueira*, representada no Teatro da Rua dos Condes, em 1808.

*A batalha do Salado*, representada no Teatro da Rua dos Condes, em 1808.

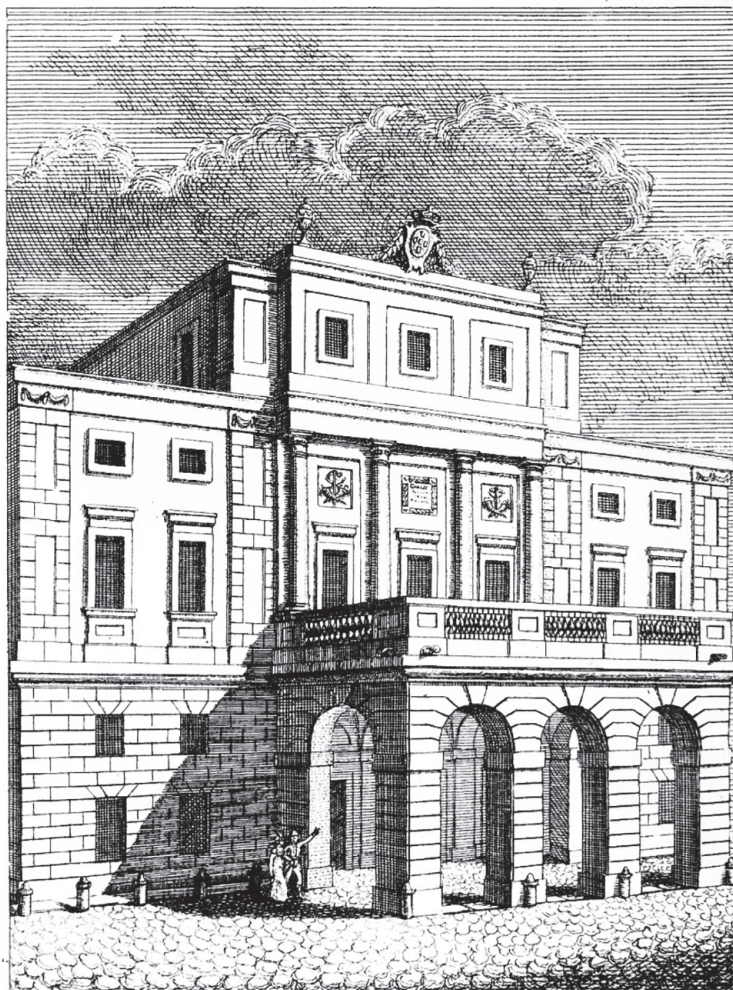
*Sancta Catharina*, drama sacro, também, como as anteriores, referido pelo Autor.

*A entrada das tropas portuguesas e inglesas em Madrid*, referida pelo Autor em *O Amigo da Verdade* (MG) com a indicação de que viu «a cena com aplauso».

*A batalha de Santo Quintino*, *idem*.

*Duque de Florença*, *idem*.

*Dom João II*, referida, com *A verdadeira mãe*, pelo Autor em *O Amigo da Verdade* (MG) com a indicação de que «ainda não subiram à cena».



*P. A. Carrol copiou.*

*José Filho exculpi.*

«Teatro de São Carlos»

*Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana, redacção patriótica,  
n.º XII, 1816, hors-texte entre as pp. 188-189.*



# Com licença?

JOÃO DIONÍSIO\*

## 1.

A página da IMDb dispõe de uma secção intitulada «Goofs» (‘deslizes’, ‘gafes’) onde são registados erros identificados por espectadores em diferentes filmes. Na altura (a 28 de Julho de 2024) em que consultei esta secção dedicada ao filme *Marie Antoinette*, dirigido por Sofia Coppola e lançado em 2006, os deslizes estavam divididos nas seguintes categorias: sequência, erros factuais, falsos deslizes, erros reveladores, anacronismos, erros de geografia, presença visível do microfone boom e erros relacionados com personagens (<https://www.imdb.com/title/tt0422720/goofs/>). Cada uma destas categorias inclui a explicação de algum caso, podendo os visitantes da página assinalar se a consideraram útil ou inútil. Quase sempre há uma diferença considerável ou muito considerável entre o número, mais alto, dos que acham a explicação útil e o número daqueles, sempre mais baixo, que a consideram inútil. Nuns muito poucos casos, no entanto, os dois grupos de utilizadores aproximam-se. Num caso, e apenas num, na categoria de falsos deslizes, registava-se à data a diferença de apenas um utilizador entre os dois grupos.

There was a pair of pastel blue Converse in the shoe sequence. This was to show that despite the era, her being of royal blood, and immensely tasked with performing her royal duty to continue the royal bloodline, Marie Antoinette was still a teenage girl who was trying to find her place in the world.

---

\* A investigação para este artigo enquadra-se no âmbito do projecto UIDB/00214/2020, FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I. P.

7 pessoas acharam a explicação útil, 6 não. Imagino que estas 6 pessoas não tenham ficado convencidas de que a presença dos ténis era deliberada.

## 2.

No debate que se desenvolveu em meados do séc. XIX em torno do drama histórico em Portugal, um dos pontos controvertidos diz respeito à extensão possível da ancoragem documental e ao âmbito do que seria aceitável na ficcionalização de acontecimentos (Vasconcelos 2003, 108-125). As posições extremas neste debate podem enunciar-se sumariamente assim: tudo o que estivesse documentado seria aceitável, mas um drama não pode ser uma crónica; a fantasia é necessária, mas a liberdade criativa não pode contradizer os factos históricos apurados (Vasconcelos 2003, 114). Entre estas posições extremas os cambiantes admissíveis são muito diversos. Um dos episódios que melhor ilustra como no debate em causa se ultrapassou por vezes a mera verificação factológica para se entrar numa verdadeira reflexão sobre a História foi suscitado pelo drama *Brazia Parda*, de António Pereira da Cunha (1819-1890). Também tratado por Ana Isabel Vasconcelos (2003: 119-120), vale a pena regressar ao episódio de maneira circunstanciada.

De acordo com a descrição sumária que Fonseca Pinto faz da obra de Pereira da Cunha, os seus dramas baseiam-se na história pátria (Pinto 1890: 221). A fórmula, vê-se bem, é assaz genérica, nada dizendo do lugar ocupado por *Brazia Parda* no espectro do debate. Recordemos então o fundamental da discussão sobre o drama escrito por Pereira da Cunha, cuja estreia é assim anunciada na *Revista Universal Lisbonense* (a partir de agora, *RUL*) n.º 30, de 13 de Fevereiro de 1845:

Sabbado subirá á scena pela primeira vez no *theatro dos Condes* o drama original portuguez *Brazia Parda* pelo nosso collaborador e amigo o Sr. Antonio Pereira

da Cunha. § A primeira enchente será devida á curiosidade; todas as seguintes ao conhecimento d'esta bella peça, caso a não arruinem ou enfraqueçam na execução. (1845: 364)<sup>1</sup>

Sendo claro o receio de que a representação pudesse desvalorizar o texto, é sobretudo evidente a parcialidade da revista em relação ao autor e à sua peça. Isso não a impede de acolher no mês seguinte uma crítica a *Brazia Parda* redigida por Rebelo da Silva, que, abordando três aspectos, se alonga no que lhe suscita mais reservas. Sobre o enredo, o crítico só se pronuncia sumariamente para não prejudicar a experiência do público, dizendo que «Se não é sempre irreprehensível, é algumas vezes engenhosa e no dispor dos lances se não é demasiado sevêra quasi sempre demonstra muito talento» (Silva 1845: 399). Quanto à representação, é ela geralmente elogiada, apenas se expressando reserva à actuação de Emília das Neves (1820-1893) (Bastos 1898: 285) no papel de D. Branca, que se revelou «mui inferior ao que póde e sabe, quando se exalta. Confundiu a candura de alma com a pieguice amaneirada, e passou sem os entender por alguns pontos aonde n'outras ocasiões ella propria haveria cortado palmas». Mas Rebelo da Silva, compreensivo, justifica a decepção: «A falta de saude de certo concorreu para o (ao papel) não estudar com maior cuidado; a escolha que fez da *Brazia* para o seu beneficio, aonde tinha só tão pequena parte, absolve-a de qualquer outra interpretação malevola» (Silva 1845: 399). É, entretanto, nas personagens históricas que Rebelo da Silva mais se demora, sobretudo naquela, D. Sebastião, cujo desenho mais se afasta de um modelo que diz consolidado. Aqui reside a substância da crítica: aceites as personagens resultantes de pura imaginação, as de fundo histórico suscitam reparos fortes e circunstanciados. Segundo Rebelo da Silva, «é preciso para julgar a obra

---

<sup>1</sup> A estreia deu-se a 15 de Fevereiro de 1845 (Ferreira 2019: 106).

vêr bem se elles [os caracteres] correspondem ao esboço que a historia nos deixou, e se estão emoldurados com acerto e gosto no quadro da época». Note-se que a locução relativa «que a historia nos deixou» não se confunde redutoramente com o que pode ser confirmado documentalmente, como explica de seguida: «a liberdade da arte moderna não auctorisa o capricho de se transformar um caracter que o povo, as chronicas, e a poesia consagraram nas tradições para outro que se não conhece e é uma pura abstracção». Nestes termos, o «que a historia nos deixou» resulta de uma construção imaginária na qual, além dos documentos historiográficos, também intervém a sua recepção literária e popular. Em última instância, o que daí se afigura advir é o que para alguns se instala como imagem ou mito. Num aparente salto lógico, Rebelo da Silva deixa de lado o papel do documento e da recepção poética para afirmar que o modelo para a personagem teria de estar no povo: «Eis o maior defeito que notámos na *Brazia Parda*. § O seu D. Sebastião não é o D. Sebastião do povo» (Silva 1845, 397). Diga-se de passagem que esta elipse discursiva pode ser talvez explicada com o recurso a uma observação prefacial de *O Labirinto da Saudade*, na qual Eduardo Lourenço apresenta o tipo de imagens que vai explorar no livro. Trata-se de um tipo constituído a partir de «múltiplas perspectivas, inumeráveis retratos que consciente ou inconscientemente todos aqueles que por natureza são vocacionados para a autognose colectiva (artistas, historiadores, romancistas, poetas) vão criando e impondo na consciência comum» (Lourenço 2023: 68). O povo, na crítica de Rebelo da Silva, estaria próximo desta consciência comum, sendo a um tempo co-produtor e recipiente último da imagem, do esboço da história, que passam a funcionar como modelo forçoso das personagens que não derivam da fantasia.

A redacção da *RUL*, favorável, como se viu, ao «colaborador e amigo» autor de *Brazia Parda*, resolve, no rodapé da crítica de Rebelo da Silva, contrapor-lhe alguns argumentos. A decisão é explicada por aviso prévio que começa de maneira clarificadora: «O artigo, que se-vae ler, não representa as nossas

idéas». Os termos e a índole da contraposição também aí se encontram apresentados: «Qual o auctor soube mostrar-se para com o poeta, procuraremos nós ser para com o auctor: – adversarios animosos, leaes e decentes» (1845: 395). As razões para a contraposição invocam uma vez mais o povo, que, na ausência de contraditório, poderia deixar-se levar pelos talentos do crítico: «porque a sua imaginação brilhante, porque o seu estylo vigoroso pôdem levar apóz si, com prejuizo de alheio credito, os animos que não sabem ou não ousam formar as suas proprias convicções, numero infinito desde que os periodicos despensaram o povo de pensar per si, ajuntar-lhe-hemos algumas notas em contrario sentido» (1845: 395). Ou seja, o povo que, na pena de Rebelo da Silva, era alçado à condição de principal modelador da memória histórica é aqui o leitor anónimo que os periódicos isentaram de pensar, que precisa de mais do que uma versão dos acontecimentos e que, portanto, precisa da ajuda de um periódico, a *RUL*, que se distingue dos outros periódicos<sup>2</sup>. Qual é a versão da *RUL*?

O contraditório fundamental produzido pela revista diz respeito ao modo como é vista a personagem de D. Sebastião. Diz Rebelo da Silva que as personagens dos dramas históricos devem corresponder ao que a história nos deixou; replica a *RUL* que *Brazia Parda* se inspira, não na história, mas sim na tradição popular e depois na fantasia do autor activada por essa tradição (1845: nota 1). Também à confluência da história, do povo e da poesia feita por Rebelo da Silva, responde a *RUL* com a separação:

---

2 O povo como destino e fonte de validação do teatro constitui um denominador comum de vários registos: na apresentação programática que Garrett faz de *Frei Luís de Sousa* (1844: 18-19) e no comunicado discreto de A. X. R. Cordeiro, saído na *RUL* de 13 Março de 1845, onde se lê: «O theatro é um dos elementos mais poderosos da civilização actual, e a influencia salutar d'este elemento é tanto mais importante que já começa a fazer-se sentir em todas as classes e condições sociaes» (1845: 409).

D. Sebastião é um homem duplicado; tem duas chronicas; uma escripta e historica, outra verbal e popular: a primeira tem as suas raias circumvaladas de documentos: a segunda estende as suas elasticas fronteiras pelas regiões nebulosas e infinitas da phantasia: – a primeira acaba na jornada de Africa; a segunda principia n’ella. (1845: nota 2).

Veja-se, assim, que mais do que uma divergência quanto aos ingredientes do debate, a dissidência situa-se no carácter unívoco ou plural desses ingredientes: o legado do esboço da História, para Rebelo da Silva; o caleidoscópio da História, para a *RUL*. E segundo a revista, das várias configurações disponíveis de D. Sebastião o autor podia apropriar-se de qualquer uma:

O Sr. Pereira da Cunha tinha pois, quanto a nós, plenissima liberdade para escolher entre os diversos retratos do D. Sebastião extra-historico, post-historico e super-historico, aquelle que melhor conviesse à sua fábula, ou crear ainda um novo, com tanto que nessa criação não mentisse á natureza (1845: nota 2; ver também nota 8).

Não mentir à natureza significa neste ponto prestar vénia implícita à *Poética* de Aristóteles e assumir o retrato dominante do género masculino:

qual é o peccado de inverisimilhança que se lhe pôde pôr? unicamente o amar a uma mulher, elle, que não consta haver nunca amado. Mas o amar a uma mulher é ser homem, e o ser homem para quem tal nasceu não é coisa inverosimil. Se as chronicas nol-o não deram namorado, tambem nol-o não deram, porque não nol-o podiam dar innamoravel (1845: nota 2).

A reconfiguração da definição de verosimilhança é, pois, dada nestes termos: o que a História não diz que não aconteceu

pode ou podia ter acontecido, sobretudo se estiver de acordo com a natureza humana.

No início e no fim deste debate, a questão tem nítida incidência genológica: Rebelo da Silva fala da *Brazia Parda* como tragédia (1845: 397), provocando reacção da *RUL*: «Mas é evidente que o auctor não quis fazer uma tragedia» (1845: nota 6). Rebelo da Silva acusa o final de falsidade, acusação que a *RUL* rebate secamente: «No falso presupposto de ser o drama historico» (1845: nota 14). Por fim, a questão termina diplomaticamente, quando já estava composto o número da *RUL* em que se trata do drama de Pereira da Cunha, por meio de uma carta ao periódico enviada por Rebelo da Silva. Nela se propunha o crítico emendar o tom azedo do reparo centrado na figura de D. Sebastião, para tanto recorrendo a destrinça genológica: «distinguirei entre drama historico – e drama da imaginação, e assim ficamos todos bem, e até a crítica; o rigor das minhas reflexões applicava-se ao drama *historico* – se este de Brazía-Parda o fosse entendiam-se com elle, como não é... servem de conselho a quem *historicamente* desenhar D. Sebastião» (1845: 399-400)<sup>3</sup>. Na ausência de outros dados, não é possível apurar o grau de condescendência desta observação, mas terá ficado claro que o diferendo ultrapassava em muito o uso de designações de género, situando-se em bem distintos entendimentos da História.

---

3 A expressão «distinguirei entre drama historico – e drama da imaginação» poderá não ser apenas um expediente no caso antes apresentado. O recurso por parte de Rebelo da Silva a um *distinguo* articula-se bem com o espírito da época, favorável a gestos fundadores (ou refundadores) e a uma terminologia de referência para o mapa da criação teatral em fase de teste. A descontração com que Garrett se pronuncia sobre assunto terminológico na apresentação de *Frei Luís de Sousa* («Ésta é uma verdadeira tragedia (...) Não lhe dei todavia esse nome (...)») (Garrett, 1844: 7) não desmente esta percepção.

### 3.

Independentemente dos pontos de desacordo acerca de *Brazia Parda*, tanto Rebelo da Silva como o redactor da *RUL* subscrevem, embora com matizes diferentes, a ideia de que Pereira da Cunha pertence em geral à escola de Garrett. Nesta filiação, o denominador comum destacado é de ordem discursiva: «O estylo é corrente e pautado pela eschóla do Sr. Garrett» (1845: 399), afirma o crítico; diz o redactor da *RUL*: «Viu que o Sr. Garrett no theatro fallava singelo e produzia effeito: resolveu-se a fallar singello» (1845: nota 17; cf. também Biester 1861: 110 e Pinto 1890: 221). A convergência é, pois, assinalada a respeito da construção das falas, deixando de lado aspectos como o dos requisitos para um drama ser considerado histórico nos termos da discórdia atrás sumariada.

Mas não há dúvida de que também a língua era um dos requisitos ocasionalmente tomado em consideração. Mais: as posições extremas quanto a este aspecto particular aproximam-se das apontadas no início deste artigo. Assim, em favor de falas documentadas, manifesta-se o prólogo da obra com que começa a colecção *O Dramaturgo Português*, que apoiava a redução extrema do papel da fantasia, mesmo no plano da língua: «o nosso [sujeito] é todo histórico, o mais leve incidente, a menor circunstância, até mesmo muitas frases são bebidas nas nossas crónicas e expostas sem alteração». Em sentido contrário, J. M. C. critica o drama *Álvaro Gonçalves, o Magriço ou os Doze de Inglaterra* por causa dos termos antiquados a que nele se recorre e cujo efeito procurado, o da verosimilhança histórica, soçobra às mãos do riso que suscita no público (Vasconcelos 2003, 110 e 112). Note-se que, até na defesa da primeira posição, há a consciência de que a questão da língua é especial («até mesmo muitas frases...»), não podendo ser simplesmente decalcada de uma reconstrução histórica do período no qual decorre a acção do drama. Esta impossibilidade não é do mesmo tipo da inexequibilidade de serem representadas certas acções em palco, por exemplo um

torneio a cavalo (Vasconcelos 2003, 112). Trata-se, antes, da inexistência de condições de conhecimento linguístico entre público e leitores para processar na representação ou na leitura a experiência familiar de um outro estado de língua. Por isso, sendo a dimensão histórica dada sobretudo por outros componentes (acções representadas, cenografia, etc.), a questão sobre a extensão da expressão linguística da época é a identificação do *quantum satis*<sup>4</sup>.

No caso de *Frei Luís de Sousa*, texto que foi em sucessão apresentado publicamente, levado à cena e publicado, Garrett teve oportunidade de referir na edição de 1844, incluída nas obras completas da Imprensa Nacional, certos reparos a aspectos do drama, bem como de expor a sua defesa. A parte propriamente linguística do seu drama quase passou incólume a estas reservas. Há, no entanto, um passo do livro que evoca crítica de terceiros e a explicação do autor.

Refiro-me ao recurso à forma verbal da segunda pessoa do plural no futuro indicativo com *d* intervocálico atribuído à personagem Maria quando se dirige a Telmo: «faredes o que mandado vos é» (Garrett 1844: 72; acto II, cena 1). Este uso integra-se bem na diversidade das formas de tratamento de que se serve Maria. Na cena inicial do Acto II, dirige-se na primeira fala a Telmo através da segunda pessoa do plural («Vinde, não façais») e passa rapidamente para o singular («E não teimes»); na segunda, observa-se a mesma transição («faredes», «não me repliques»), intensificada aqui pelo arcaísmo do *d* intervocálico da segunda pessoa do plural da flexão verbal, bem como pela alteração na ordem corrente das palavras («mandado vos é»). Maria assinala assim a condição etária do interlocutor, a que Garrett se refere fora do drama (na apresentação de *Frei Luís de Sousa* ao Conservatório Real: «um escudeiro velho»,

---

4 De passagem, diga-se também que, diferentemente do que sucede com os demais componentes, que em princípio visam a imitação, a dimensão linguística presta-se a reprodução. E esta é uma diferença capital.

1844: 9) e dentro do drama (pela boca de Madalena: «o amigo velho e provado de teus amos»; do próprio Telmo: «seu aio velho»; e de Maria: «meu bom velho Telmo» (1844: respectivamente, 29, 38 e 45).

O propósito jocoso é mencionado em nota por Garrett, onde diz ser a frase «faredes o que mandado vos é» usada com «graciosa afectação, para fallar em stylo de donzela romanesca dando ordens ao seu escudeiro» (1844: 203). A motivação para a própria nota é explicada a seguir no seu interior: tinham observado ao autor que a frase não era própria do tempo em que decorre a acção, a que Garrett reage dizendo que no séc. XVII, ou melhor no final do séc. XVI, já se tratava de um arcaísmo<sup>5</sup>. O autor tem razão, pois, como Esperança Cardeira tem demonstrado, a queda do *d* intervocálico na segunda pessoa do plural da flexão verbal emerge já no início do séc. XV e a tendência para se instalar verifica-se na passagem do primeiro para o segundo quartel desse século (Cardeira 2006, 62-63; em geral sobre o Português Médio, cf. Cardeira 2005). A presença da forma verbal com *d* intervocálico é um sinal, entre vários, do investimento de Garrett num estilo corrente ou singelo que integra vários registos discursivos (literário, paremiológico, religioso e, sim, também de outros estados de língua que não o dominante no tempo da acção).

Enquanto o caso anterior se acha explicado na própria edição de 1844, o seguinte não merece a Garrett nenhum comentário (e, calcula-se, não terá sido advertido por algum seu contemporâneo). O caso anterior não é, vimo-lo, um anacronismo. Este outro parece sê-lo. Ocorre numa fala de Frei Jorge no Acto I:

---

<sup>5</sup> Por não advertir ou deliberadamente ignorar o sentido desta frase, a primeira edição brasileira moderniza-a na forma verbal: «fareis o que mandado vos é» (Dionísio 2024, 16). O carácter histórico do drama não fica beliscado com esta modernização, a complexidade da personagem Maria é que fica diminuída.

Mas emfim, resolveram sahir: e sabereis mais que, para côrte e 'buen-retiro' dos nossos cinco reis, os señores governadores de Portugal por D. Philippe de Castella que Deus guarde, foi escolhida ésta nossa boa villa d'Almada, que o deveu á fama das suas aguas sadias, ares lavados e graciosa vista. (1844: 52)

Parto do princípio de que «Buen retiro» consiste numa metonímia segundo a qual se parte de um nome próprio («Buen Retiro», na expressão integral «Palácio do 'Buen Retiro'») para designar algum palácio de características semelhantes ao designado pelo nome próprio. Essas características são as seguintes:

- a) exterioridade. Quando foi construído, o «Buen Retiro» encontrava-se fora de Madrid; Almada, onde está a casa de Manuel de Sousa Coutinho, é exterior a Lisboa);
- b) salubridade. O «Buen Retiro» é edificado numa zona elevada a Leste de Madrid, «barrida por muy saludables aires, con abundancia de arroyos y manantiales que regaban ricas huertas y el extenso prado que alfombraba su ladera de poniente» (Mariblanca 2022: 14). A fala de Frei Jorge, inspirada em passo do próprio Frei Luís de Sousa («Locus Ulyssiponi imminet brevi freto interfluente Tago, saluber coelo, fontibus exuberans, musarum otiis commodissimus» (Garrett 1844: 208), salienta as «aguas sadias» e os «ares lavados», além da graciosa vista, por que é conhecida Almada.
- c) proximidade com templo religioso. O «Buen Retiro» começa por ser um aposento régio no interior de um mosteiro jerónimo, tornando-se mais tarde uma edificação autónoma geminada a uma igreja do mosteiro. Com efeito, Fernando o Católico mandou construir ao lado do mosteiro jerónimo, junto à igreja, um quarto real, i.e., umas divisões para onde os monarcas se retirariam após a assistência a cerimónias religiosas. Aliás, estes compartimentos comunicavam directamente com a igreja. Adicionalmente, comentava-se que, mais do que palácio, o «Buen Retiro» parecia um mosteiro

pelo ar austero e desprovido de decoração das suas fachadas (Mariblanca 2022: 14-15, 29). Já a casa de Manuel de Sousa Coutinho fica perto do convento de S. Paulo (diz Telmo no Acto I, cena 2: «Ao convento dos Dominicanos? Pois não posso!... quatro passadas», 1844: 42<sup>6</sup> e, reforçando a proximidade, o palácio de D. João de Portugal «péga com San'Paulo» (1844: 59). À semelhança do que sucede com a comunicação directa no caso do «Buen Retiro», diz Frei Jorge: «Sabeis que tendes alli tribuna para a capella da Senhora da Piedade, que é a mais devota e mais bella de toda a igreja... Ficâmos como vivendo junctos.» (1844: 60).

A par deste persuasivo denominador comum ao «Buen Retiro» e, em conjunto, a Almada e às duas casas onde decorre a acção, deve notar-se uma incongruência histórica. O Palácio do Buen Retiro é começado a construir em 1630, i.e., cerca de três décadas depois do tempo em que se passa a acção no drama *Frei Luís de Sousa*. As obras do que havia de ser conhecido com esta designação começam em 1630-32. É para engrandecer Filipe IV de Espanha que o Conde-Duque de Olivares ordena a construção deste palácio, sendo pela real pragmática de 1 de Dezembro de 1633 que o monarca dá à edificação o nome de «Real Sitio del Buen Retiro» (Mariblanca 2022: 19, 24).

Garrett, dizia ele próprio, sacrificava às musas de Homero, não às de Heródoto. Logo antes desta declaração, explicava que não se sentia coagido a ser escravo da cronologia nem a recusar como inadequado ao palco o que a crítica moderna achou ser historicamente pouco fundamentável («arriscado de se apurar para a história», 1844: 14). Subscrevia, pois, a ideia

---

6 Não é impossível que a fantasia de Garrett tenha transportado para a caracterização da casa de Manuel Sousa Coutinho certos traços do próprio convento de S. Paulo como se acha descrito na *História de S. Domingos* (Dionísio 2022: 75-76).

de que um drama, mesmo histórico, não é uma crónica e concretizava esta posição em observações como a da nota ao drama, «Ser ela (fala da casa de D. João de Portugal) pegada com a igreja e convento de San'Paulo, é que somente foi probabilidade poetica ou dramatica» (1844: 200). Independentemente daquela doutrina e deste exemplo prático, a alusão ao «buen retiro» do ponto de vista referencial deverá ser considerada, não uma improbabilidade, mas uma impossibilidade. E a propósito de impossibilidades, Aristóteles defende que «é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade» (1986: 145). Podemos então questionar-nos se a expressão usada por Frei Jorge é persuasiva. O denominador comum atrás explicado dá a entender que sim.

#### REFERÊNCIAS

- Aristóteles 1986, *Poética*, tradução de Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bastos 1898, Sousa, *Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro acompanhados de notícias sobre os Principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- Biester 1861, Ernesto, «Chronica», *Revista Contemporanea de Portugal e Brasil*, vol. III, 110-112.
- Cardeira 2005, Esperança, *Entre o Português Antigo e o Português Clássico*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cardeira 2006, Esperança, *O Essencial sobre a História do Português*, Lisboa: Caminho.
- Cordeiro 1845, A. X. R., «Theatro em Leiria (Communicado)», *Revista Universal Lisbonense*, 13 Março, 409.
- Dionísio 2022, João, «Introdução» a Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 13-133.
- Dionísio 2024, João, «The first Brazilian edition of Almeida Garrett's *Frei Luís de Sousa*. Aspects of textual variation», *Gragoatá*, Niterói, v. 29, n. 63, jan.-abr. 2024.

- Ferreira 2019, Licínia, *Repertório do Teatro da Rua dos Condes*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (apêndice da tese de doutoramento em Estudos de Teatro *O Teatro da Rua dos Condes 1738-1882*).
- Garrett 1844, Almeida, *Frei Luiz de Sousa*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- Lourenço 2023, Eduardo, *O Labirinto da Saudade e outros Ensaios sobre a Cultura Portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mariblanca 2022, Rosario, *Historia del Buen Retiro*, Madrid: La Librería.
- Pinto 1890 (2.<sup>a</sup> ed.), Abílio Augusto da Fonseca, *Parnaso Mariano coligido por...*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Silva 1845, Luís Augusto Rebelo da, «Brazia Parda» (e carta), *Revista Universal Lisbonense*, 6 Março, 395-400.
- s.n. 1845, «Advertencia» (e anotações à crítica de Rebelo da Silva a Brazia Parda), *Revista Universal Lisbonense*, 6 Março, 395-399.
- Vasconcelos 2003, Ana Isabel P. Teixeira de, *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-56)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – FCT/MCES.

# António Pedro - uma moderna ideia de teatro

TERESA ANDRÉ

## 1. ANTÓNIO PEDRO DA COSTA

Nasceu a 9 de dezembro de 1909 na cidade da Praia, em Cabo Verde, fruto de «uma mistura genética explosiva» segundo o próprio. Filho de pais europeus de origem portuguesa, do lado paterno (do Alto Minho) e irlandês-galesa do lado materno.

Estudou em diversas escolas, em Espanha, Portugal e França. Depois de fazer os primeiros estudos em colégios, em Lisboa, realizou, entre 1921 e 1925, o Curso do Ensino Básico no Colégio Jesuíta de La Guardia, na Galiza. Em 1925 iniciou o Curso do Ensino Secundário no liceu de Santarém, depois foi transferido para Viana do Castelo, tendo concluído o 7.º ano no liceu de Coimbra, em 1926. Entre 1926 e 1928 frequentou o Curso de Direito na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Em 1930 e 1931, já depois de casado e de ter publicado alguns livros de poesia, optou pela Faculdade de Letras da mesma universidade e frequentou o Curso de Ciências Histórico-Filosóficas que também não concluiu.

Cidadão activo e empreendedor, entre 1931 e 1934, dirigiu jornais (o semanário *Acção Nacional*, o diário *Revolução*), publicou dois livros de poesia, fundou uma galeria de arte moderna, tornou-se militante no Movimento Nacional-Sindicalista de Rolão Preto até que decidiu ir viver para Paris. Nos anos 1934 e 1935 ingressou no Institut d'Art et Archéologie na Sorbonne frequentando aulas de Estética, Filosofia e História de Arte e trabalhando em Academias Livres de Desenho.

António Pedro afirmou sempre ter aprendido muito mais como autodidacta, nos livros, no convívio com outros artistas e em espaços não formais de aprendizagem, e não concluiu qualquer curso superior; não obstante, foi poeta, romancista, ensaísta, pintor, escultor, ceramista, jornalista, locutor da BBC,

fundador da primeira galeria de arte moderna em Portugal (UP), director de jornais e revistas, editor, produtor cinematográfico, fundador de companhias de teatro, director artístico, dramaturgo, encenador, tradutor, cenógrafo, figurinista, teorizador, pedagogo, antiquário e criador de chinchilas, entre muitas outras coisas.

«Um avejão lírico que não cabia dentro de si nem na medida dos outros» (Lemos, 1967: 14) que inventou um programa pedagógico privilegiando uma variedade de espaços de reflexão e iniciativas de divulgação com a finalidade de promover no espaço nacional o contacto com as inquietações estéticas e artísticas que irradiavam na Europa, concorrendo, de modo relevante, persistente e disciplinado, para a abertura de novos capítulos da História Cultural e Artística em Portugal.

Um artista de excepção, que estabeleceu como programa de vida o diálogo aberto entre as artes, procurando quotidianamente acumular experiências, conhecimentos e competências que contribuíssem para o desenvolvimento pessoal, social, estético e artístico, cujo percurso singular foi interrompido abruptamente há 58 anos, a 17 de agosto de 1966 na sua casa da Avenida Santana, em Moledo do Minho.

## 2. O TEATRO

Espírito multifacetado e inquieto, António Pedro expressou-se em vários domínios artísticos mantendo uma unidade evidente na sua inquietação e na procura de novos rumos, deixando um vasto legado.

O foco deste texto é o trabalho realizado no domínio da História do Teatro em Portugal, tanto no campo da *escrita para teatro* (peças, traduções e adaptações) como no da *escrita sobre teatro* (artigos, ensaios, crónicas, notas e desenhos de encenação e vária) e no da *formação* de novos públicos e profissionais de teatro (cursos, programas na radio e na tv, obras didácticas e pedagógicas, etc.).

## 2.1. A ESCRITA PARA TEATRO

O primeiro contacto de António Pedro com o Teatro parece ter sido no colégio Jesuíta de La Guardia onde esta expressão artística era uma componente curricular. No entanto, este artista só se revelou como dramaturgo em Paris com o texto dramático *Théâtre – Comédie en un acte* (1934?1935?). Dois anos depois, já em Portugal, no âmbito do projecto da companhia de Teatro Diferente, idealizado para ter lugar no Salão Alhambra do Parque Mayer, escreveu *Desimaginação – farsa quotidiana* (1937) um texto que ficou incompleto, provavelmente porque este empreendimento não vingou devido ao imobilismo e à censura vigente. Treze anos depois, na tentativa de melhorar o repertório da Companhia do Teatro Ginásio escreveu *Andam ladrões cá em casa* (1950). Seguiram-se *Antígona* (1953), *O Lorpa, farsa de fantoches e muita pancadaria* (1955) e *Reginaldo, coral adaptado de romance popular* (1957).

Um total de seis textos. Três de reduzida dimensão – *Théâtre – Comédie en un acte*, *Reginaldo* e *O Lorpa* – e três mais extensos – *Desimaginação*, *Antígona* e *Andam ladrões cá em casa*. Só dois destes seis textos foram representados em vida do autor: *Antígona*, que fez parte do Repertório do Teatro Experimental do Porto, estreado em 1954 no Teatro S. João e reposto em 1956 no Teatro de Algibeira, e *Reginaldo*, texto trabalhado em 1957 pelos alunos da Escola do Teatro Experimental do Porto; publicados foram *Teatro – Comédia em 1 acto* traduzido e publicado nas Revistas *Lácio* (1938) e *Ver e Crer* (n.º 25, 1947) e *Antígona* publicado nos *Cadernos de Repertório do Teatro Experimental do Porto* (1956). Os textos *Reginaldo*, *O Lorpa*, *Desimaginação* e *Andam ladrões cá em casa* ficaram inéditos até 1981, data em que a Imprensa Nacional-Casa da Moeda e a Biblioteca Nacional publicaram a obra *Teatro de António Pedro*, uma edição coordenada por António Brás de Oliveira.

Estes textos caracterizam-se pelo entrelaçamento dos planos da ficção e da realidade, do teatro e da vida, num processo dicotómico que produz um efeito de diluição do estatuto da personagem e do espectador, exigindo uma nova leitura do espectáculo. *Comédia em 1 acto*, claramente inspirada em Pirandello, anula o tempo e o espaço e origina uma indistinção entre ficção e realidade. *Desimaginação* apresenta uma personagem que se arrasta entre o plano do real e o plano do sonho, construindo a sua existência numa sobre-realidade. *Andam ladrões cá em casa*, é o texto que melhor evidencia o trabalho sobre a ironia, recorrendo a técnicas do teatro denominado «burguês», com a intenção de quebrar a ordem do mundo e abrir a porta à modernidade. A glosa nova da tragédia de Sófocles, *Antígona*, demonstra um trabalho exímio no âmbito da língua portuguesa, visível na linguagem plástica e poética, e sublinha a agudez de espírito do autor na adaptação/actualização da tragédia de Sófocles. Cumulativamente assegura o conhecimento profundo de António Pedro das *Antígonas* de Jean Anouilh (1944) – apresentada em 1946 no Teatro da Trindade, em Lisboa, pela companhia francesa «Rideau de Paris»; António Sérgio (1930) – uma obra editada no âmbito de um projecto cívico; Júlio Dantas (1946) – estreada em 1946 no Teatro D. Maria II com encenação de Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro e Erwin Meyenburg; Bertolt Brecht (1948). *O Lorpa*, idealizado como uma farsa para fantoches destinada ao público infantil, no âmbito de um projecto familiar, «O Teatro da Elsinha» (uma das sobrinhas de António Pedro) assume-se como um divertimento, cuja linguagem oscila entre a prosa e a poesia. *Reginaldo*, um exercício coral elaborado a partir da lenda recolhida por Almeida Garrett «A Nau Catrineta», demonstra a fluidez de escrita e o espírito criativo de António Pedro – fez parte do repertório do Teatro Experimental do Porto em 1958 e foi apresentado no Teatro de Algibeira.

Na área das traduções, o trabalho produzido – *The Shop at the Sly Corner* de Edward Percy, *Macbeth* de William Shakespeare, *The Importance of being Ernest* de Oscar Wilde, *Diadja*

*Vanja* de Anton Tchekov e *Rhinocéros* de Ionesco – destinou-se sobretudo às companhias que dirigiu: Os Companheiros do Pátio das Comédias (1948-1949), a Companhia do Teatro Ginásio (1950) e o Teatro Experimental do Porto (1953-1961). Do seu espólio constam igualmente traduções para projectos pessoais, entre as quais se destacam a título de exemplo: *Before Breakfast* de Eugene O'Neill, *Merry Wives of Windsor* de William Shakespeare, *Un Curioso Accidente* de Goldoni.

No que diz respeito às adaptações, conhecem-se com data de 1958 *Reginaldo* e *Volpone or the Fox* de Ben Jonson, e outras não datadas: *Othello* de William Shakespeare, *Estrelas Propícias* de Camilo Castelo-Branco, *Un Chapeau de paille d'Italie* de Eugène Labiche, *Horas Felizes* de José de Lemos, *Esta é a História da Família Monteiro* de Gentil Marques, *Death of a Salesman* de Arthur Miller, *L'École des Femmes* de Molière e *The Ole Davil (Anna Christie)* de Eugene O'Neill.

António Pedro prova a sua versatilidade, quer no âmbito das traduções quer no das adaptações, retratando uma prática assente na vivência autêntica da realidade teatral, bem apoiada num discurso estético e artístico inovador e no conhecimento de uma moderna ideia de teatro, espelhada na cuidada escolha dos repertórios e no trabalho realizado em prol do desenvolvimento de competências junto do público: educando o gosto, ampliando as suas referências e propondo novos modelos estéticos e artísticos para as criações teatrais.

## 2.2. A ESCRITA SOBRE TEATRO

Nesta área é de destacar os artigos incluídos na série *O Caso do Teatro em Portugal* (OCTP). publicados entre 13 e 28 de julho no *Diário de Lisboa* (1949), e a página *Teatro Cinema e Rádio* publicada quinzenalmente no *Jornal de Notícias* (1955). Nestes espaços António Pedro expôs de forma pormenorizada os problemas com que se deparava à época o teatro português:

- carência de público;
- necessidade de total renovação do teatro;
- falta de espaços teatrais bem apetrechados e com um funcionamento regular;
- inadequação da legislação em vigor;
- pouca e desajustada formação dos actores;
- não reconhecimento da função do encenador;
- desacerto entre o Conservatório e a realidade teatral;
- as dificuldades do teatro amador.

Apresentou algumas sugestões de resolução dos problemas enunciados e, caso tivesse havido interesse político, poderia ter sido realizada uma reforma dos meios, estruturas, estatutos e currículos, melhorando substancialmente o panorama da realidade teatral portuguesa.

Para responder ao problema da carência de hábitos culturais e de criação de novos públicos António Pedro propôs «Levar cuidadosamente o teatro a toda a gente e toda a gente ao teatro, satisfazendo gradualmente as necessidades de atracção, emoção, compreensão, cultura» pois «a conquista do público para o teatro em Portugal (teria) de fazer-se pelo teatro» (OCTP1), tal como acontecera relativamente à área da Música, para a qual fora realizado um trabalho nacional de iniciação que acabara por dar lugar «a um vastíssimo público de amadores verdadeiros» (OCTP1).

Na sua perspectiva, alterar o panorama do teatro nacional implicava investir numa melhor «preparação dos actores» (...) na construção de mais teatros, na aposta numa «calendarização» mais ajustada, pelo que se comprometeu a identificar de forma objectiva e imparcial os problemas existentes, no sentido de «colaborar na possibilidade de se estabelecerem condições de vida para o teatro em Portugal, condições» (...) (que garantissem) «meios adequados (...)» (OCTP2).

E porque acreditava que «Para haver Teatro [era] preciso haver teatros» que dispusessem de espaços físicos adequados «com um palco onde se [pudesse] representar, com uma

plateia, pelo menos, onde o público se (pudesse) sentar e assistir ao que se passa(va) para lá das luzes da ribalta», descreveu os principais problemas arquitecturais dos edifícios/teatros de Lisboa, os quais, à excepção dos teatros nacionais D. Maria II e São Carlos, só serviam (...)» como teatro «as salas de espectáculo que, pela miséria das suas instalações, nenhum empresário» [queria] «explorar como cinema» sugerindo também que o Teatro Nacional D. Maria II deveria ser gerido por uma companhia e viver da bilheteira, sem qualquer financiamento do estado (OCTP3).

Relativamente à falta de teatros e à possibilidade de utilizar os cinemas para apresentação de espectáculos de teatro durante a época estival – conforme os legisladores tinham recomendado – sublinhou que essa medida não contribuiria para a construção de uma regularidade das produções (OCPT4) e aconselhou a construção de mais Teatros e a elaboração de legislação que respondesse aos desejos das câmaras municipais e dos bombeiros, dado que, em Portugal, ao invés dos outros países da europa, «era mais fácil ter uma garagem num prédio de habitação do que ter autorização para abrir um teatro» (OCTP5).

E apresentou argumentos explicando que o importante não era construir grandes e imponentes edifícios mas sim construir novos espaços: «Teatros pequenos e confortáveis. Muitos teatros.» Espaços que permitissem a existência de saudável concorrência e que possibilitassem «Novas experiências, novos processos, novos autores e novos actores, novos encenadores» (OCTP6), proporcionando a criação de novos públicos, como estava a suceder com o cinema (OCTP7).

Isto porque, para António Pedro o problema da falta de público nos teatros não era de ordem financeira mas sim devido aos condicionalismos específicos do Teatro e ao reconhecimento do papel do Encenador como o artista que devia harmonizar todos os elementos da criação, do ponto de vista estético e técnico (OCTP8), uma figura que era um elemento indispensável para o espectáculo «já que era o responsável

por funções de vária natureza, desde a escolha do texto, do espaço, dos colaboradores, até à concepção do espectáculo – ritmos, tempos, estilos, marcações, iluminação, sonoplastia, etc» (OCTP9).

Outra dificuldade que reconheceu foi o desacerto entre o Conservatório – que era o único espaço oficial de formação de actores e técnicos até então existente em Portugal – e a realidade teatral portuguesa, mencionando os problemas que o enformavam (OCTP10), justificando que «o único local que serv(ia) para fabricar actores (...) era (...) um palco» (OCTP11) e defendendo a ideia da criação de estruturas que contribuíssem para o desenvolvimento das capacidades/competências expressivas e artísticas dos «amadores de teatro», salientando a importância da presença do teatro na escola desde cedo – a «récita de colégio» – e a existência de grupos de teatro amador que proporcionassem a experiência e o exercício sistemático entre pares, à semelhança do teatro inglês, onde «muitos teatros de amadores» (...) funciona(va)m regular e até diariamente para o público» e «eram a escola de teatro de que saiu o maior teatro do Mundo» (OCTP11).

Concluiu a avaliação do panorama do Teatro feito em Portugal apresentando um resumo das diversas razões que o tinham levado a empreender aquela tarefa e esclarecendo que não fora possível falar de todos os problemas nem esperava milagres, mas que o importante seria abrir «as portas do teatro a quem nele desejasse consumir o seu esforço e o seu talento» apesar de considerar urgente a realização de uma «campanha nacional» (a qual, aliás, já estava em curso nos jornais *Século*, *República*, *Diário Popular* e *Diário de Lisboa*) (OCTP12).

António Pedro foi, portanto, o principal impulsionador de uma moderna ideia de teatro em Portugal que fez estremecer a estrutura instituída, devido ao questionamento da validade dos padrões estéticos herdados do princípio do século instalados, mas também a legislação constrangedora e impeditiva de um real desenvolvimento de práticas teatrais de qualidade. Persistente e consciente da importância da reflexão, do debate

e da formação, projectou uma diversidade de ensaios visando a divulgação de novas e modernas teorias estéticas e artísticas, como foi o caso da colecção dos *Cadernos dum Amador de Teatro, Antologia de Iniciação Teatral*, organizada a partir de algumas conferências realizadas anteriormente, publicada pelo Círculo de Cultura Teatral, a partir de 1950.

O primeiro volume desta colecção, *O Teatro e a sua Verdade* (1950) reproduziu na íntegra uma conferência realizada por António Pedro no Instituto Superior Técnico, a 31 de março desse ano, na qual ele evocara a sua experiência na companhia do Pátio das Comédias para explicar a importância do teatro como «ofício mágico de transposição do sensível» e como expressão artística potenciadora da criação de uma nova realidade, que se distinguia das restantes artes por «se processar (...) na presença viva do espectador», e se assemelhar a outras artes mas por ser *uma* «arte do tempo que vi(via) no espaço como as artes da vista: a pintura e a escultura» (3). Visando clarificar o conceito de teatro, valeu-se de exemplos de textos dramáticos de Molière, Alfieri, Jarry e Bernard Shaw, e convocou Gordon Craig, Max Reinhardt, Jacques Copeau, Charles Dullin, Gaston Baty, Antoine e Goethe para afirmar as suas concepções, mostrando que era tempo de se perceber em Portugal que o teatro não era «resumo nem síntese das outras artes (...) mas sim uma articulação «dos meios de expressão característicos a cada uma delas» (6), nem era «um género literário» mas antes acção: «Acção falada, mimada, representada numa cena prevista» (7).

O segundo volume, *O Teatro e os seus Problemas* (1951), baseado numa conferência realizada no Clube dos Fenianos do Porto e nos artigos que publicara no *Diário de Lisboa* para *O Caso do Teatro em Portugal*, dedicou-se às figuras do público e do encenador, sustentando que a falta de preparação destes dois intervenientes poderia impedir a comunicação teatral e o desenvolvimento da imaginação criativa. Alegando que «O teatro não (era) só para eleitos ou iniciados» defendeu a importância da sua qualidade porque «Teatro bom todos o

entendem e a todos serve pela mesma forma» (2). Neste volume António Pedro manifestou igualmente a premência da resolução dos problemas de ordem estética e técnica, socorrendo-se da sua experiência artística para assinalar alguns dos desafios que configuravam o trabalho de encenação, sublinhando a importância do encenador no fenómeno teatral.

Após uma interrupção de cerca de dois anos foi publicado o terceiro volume desta colecção, *O Teatro e a Técnica do Actor* (1953), que integrou um *Prefácio* e uma *Dedicatória*. No *Prefácio* António Pedro justificou a continuidade dos cadernos argumentando que os mesmos serviriam para fomentar a «desalfabetização teatral» para quem quizesse «ser actor ou público lúcido de teatro», divulgando textos dos mais modernos encenadores. Dedicado «à gente do Porto» ocupou-se da importância do trabalho de actor a nível técnico, «um talento suado pelo exercício permanente exaltado e doloroso de uma técnica consciente» (2), e incluiu também um breve texto da *Estética* de Hegel cuja temática se articulava directamente com o *Prefácio*.

Iniciando, uma nova linha de publicações de utilidade didáctica e pedagógica seguiram-se o volume quatro, *Exercícios de Articulação e Colocação da Voz* (1953), concebido para ensinar os actores a fazerem o melhor uso de um dos seus instrumentos fundamentais – a voz – no qual incluiu numerosos exercícios e um texto de Charles Dullin. O volume cinco, *O Teatro e a Liberdade do Actor* (1954), apresentou um texto de António Pedro sobre e a tradução de um texto de Stanislavski, «Uma lição de Constantin Stanislavski», que documentava um diálogo entre o Mestre e um jovem actor a propósito da interpretação de algumas cenas de *Hamlet* e que serviu para fundamentar, mais uma vez, da ideia da relevância do trabalho do encenador e do actor na criação teatral.

O sexto volume publicado, da autoria de José Augusto França, *Notícia duma Morfologia Dramática* (1954) reuniu a terminologia teatral e propôs algumas definições do género dramático. Nesta colecção estiveram ainda anunciados dois volumes intitutados, *As Regras do Jogo* e *Exercícios de*

*Mímica Elementar* da autoria de Pierre-Aimé Touchard, os quais, porém, não chegaram a ser publicados.

E se estas obras respondiam a necessidades específicas dos «amadores de teatro», a «campanha nacional» que António Pedro anunciara prosseguiu aproveitando o meio que na época era o privilegiado para a difusão cultural: a imprensa. Por isso, a publicação de artigos em jornais e revistas, com carácter regular, foi para António Pedro uma vertente vital do seu programa de promoção de uma educação estética e artística e deixou sinais da maior relevância, como foi o caso, em 1955, do seu contributo para o aprofundamento do debate sobre as potencialidades do teatro, do cinema e da rádio, através da colaboração quinzenal no *Jornal de Notícias* do Porto, numa página denominada precisamente *Teatro Cinema e Rádio*. Nos artigos assinados por António Pedro, sobressaiu a atitude pedagógica que o orientou a fazer a demonstração das especificidades de cada uma destas linguagens, elaborando um pequeno historial comparativo das particularidades estéticas do teatro, do cinema e da rádio e combatendo a ideia de que algum pudesse substituir o outro, insistindo na sua complementaridade.

É mais do que evidente que António Pedro privilegiou o teatro a partir do desenvolvimento de uma acção, quer prática quer teórica, pensada com o intuito de difundir uma moderna ideia de teatro decorrente da sua própria prática artística, que acabou por se constituir como um programa de difusão do seu pensamento pedagógico, de divulgação das ideias de outros artistas e formação dirigida aos «amadores de teatro». Uma atitude percursora que, para além de fomentar o crescimento do campo dos estudos de teatro em Portugal, se concretizou na invenção de ferramentas didácticas e pedagógicas, como foi o caso da obra *Teoria Geral da Encenação* (1958), na qual o autor reuniu sete palestras, nas quais abordou as diferenças entre os conceitos de:

- encenador;
- ensaiador;

- marcador;
- director artístico;
- a história do espectáculo teatral ao longo dos tempos;
- as categorias do público e dos actores;
- a evolução da cenografia e a sua importância no trabalho teatral.

Da mesma forma, cinco anos depois, no programa realizado pela Radiotelevsão Portuguesa, RTP (1961-1963), *António Pedro conversa sobre Teatro*, do qual estão acessíveis no seu espólio os guiões manuscritos, o autor abordou temáticas essenciais para os «amadores de teatro»:

- a encenação;
- os problemas da interpretação duma peça;
- o que é um palco;
- distribuição;
- marcação;
- iluminação;
- indumentária;
- sonoplastia;
- estilo e ritmo da representação;
- os ensaios;
- a direcção de cena.

Temáticas que continuou a explorar numa obra arquitetada ao longo de mais de vinte cinco anos, *Pequeno Tratado de Encenação* (1962), dirigida aos «amadores de teatro», que se instituiu como uma ferramenta de descodificação da prática teatral, que permitiu alargar a comunicação entre o palco e o público e possibilitou uma melhor compreensão do trabalho teatral.

Um manual pedagógico ainda hoje actual, publicado com grande qualidade gráfica e uma cuidada composição, organizado com rigor científico e clareza conceptual, que serviu para expor

uma diversidade de ideias, técnicas e experiências, modelos, métodos e sugestões bibliográficas.

Uma obra que, apesar da existência em Portugal de outras obras destinadas «aos curiosos dramáticos/amadores dramáticos» – como o *Manual do Ensaíador Dramático* (1890, de Augusto de Melo), o *Manual do Curioso Dramático: Guia Práctico da Arte de Representar* (1892, de Augusto Garraio), a *Carteira de Artista* (1898) e o *Dicionário do Teatro Português* (1908, de António Sousa Bastos) – se constituiu, efectivamente, como o primeiro manual português que propunha as novas teorias produzidas pelos principais renovadores do teatro: Adolphe Appia; Edward Gordon Craig; Konstantin Stanislavski; Jacques Copeau; Vsevolod Meyerhold; Bertolt Brecht e Erwin Piscator, advogando uma moderna ideia de teatro.

António Pedro organizou o *Pequeno Tratado de Encenação* em cinco partes – *A Arte de Pôr em Cena*; *Prolegómenos de uma Encenação*; *Elementos e Instrumentos da Encenação*; *O Encenador em Acção* e *Os Ensaios* – nas quais convidou à reflexão sobre:

- a vantagem do respeito pelos momentos e pelos tempos de uma encenação, explicitando o papel do encenador enquanto «intérprete, director, ensaiador, e organizador de uma obra colectiva, orientador do trabalho individual e concatenador do conjunto para a obtenção dum efeito determinado.» (21);
- a ideia de o teatro ser uma arte do espaço e do tempo – tendo em conta a realidade teatral ocorrer sempre num lugar e num momento determinados – razões pelas quais deveria resultar do domínio dos elementos em que o espectáculo assentava;
- as questões físicas e materiais que condicionavam a encenação e as possibilidades de escolha do encenador (condições espaciais, temporais e dos intervenientes) e a validade dos estudos efectuados antes

de iniciar uma encenação e determinar os elementos da criação teatral;

- a funcionalidade do texto dramático e os modos da sua operacionalização, sublinhando a premência de se ultrapassar a discussão sobre a «supremacia do texto dramático» em prol da valorização das restantes componentes do espectáculo;
- o papel e as funções da figura do encenador, ou seja, o trabalho por ele desenvolvido na concepção e concretização do espectáculo;
- a necessidade da procura constante de «imaginação criativa»;
- a temática dos ensaios – leitura, marcação, repetição, de apuro e com pertences, luz, som e ensaios gerais – tendo em conta as características de cada tipo de exercício e a necessidade de o encenador efectuar constantes alterações e ajustamentos porque «A preparação dum espectáculo de teatro é um permanente fazer, desfazer e refazer de experiências» (204).

O *Pequeno Tratado de Encenação* considerou as questões estéticas e técnicas mais importantes para o desenvolvimento do teatro português: a distinção entre a literatura e o teatro; o conceito de encenador; a utilidade de domínio dos instrumentos cénicos. Talvez por isso, este livro tornou-se, ao longo dos anos, um recurso fundamental para a qualificação do teatro, apoiando o trabalho do encenador/director de actores e contribuindo para o aperfeiçoamento das metodologias, a partir da exposição de diferentes noções e do equacionamento de hipóteses sustentadas em ideias já experimentadas e consideradas eficazes.

No contexto das obras de António Pedro é interessante verificar que o *Pequeno Tratado de Encenação* apresenta capítulos e subcapítulos idênticos aos dos cursos organizados e ministrados pelo autor em ambientes de teatro universitário e amador, em colectividades e associações e tem uma organização

equivalente a obras e iniciativas anteriormente concebidas, como é o caso da *Teoria Geral da Encenação* (1958) e da *conversa sobre Teatro* na RTP, o que reforça a ideia de que este artista pretendia difundir uma moderna ideia de teatro, propondo um método e um itinerário pedagógico inscrito num programa nacional.

E porque ao longo do seu percurso de vida insistiu no facto de a teoria dever traduzir-se na prática e vice-versa, António Pedro dirigiu e encenou o Teatro Experimental do Porto (1953-1961), a companhia de Vasco Morgado no Teatro Monumental (1960), o Teatro Moderno de Lisboa (1964), o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (1963) e o Teatro Universitário do Porto (1966). Ao mesmo tempo que empreendeu uma verdadeira campanha de divulgação e formação nacional através da promoção de cursos, palestras, conferências, colóquios, programas sobre teatro (tanto na televisão como na rádio), assegurando a sua participação em encontros, ciclos de teatro, debates, festivais e concursos, inspirando de forma pioneira a instauração de novas formas de estar, de ser e de fazer, incentivando a implementação de novas coordenadas de construção do fenómeno teatral sustentadas nas modernas correntes estéticas e artísticas.

### 3. CONVITE

59 anos após o desaparecimento de António Pedro estas notas breves tinham de ser escritas, porque esta figura ímpar da cena nacional foi um verdadeiro «fazedor» e a sua imortalidade está na sua obra.

Venho por isso convidar os leitores a conhecer/reconhecer António Pedro como um verdadeiro «amador de teatro» que, com uma capacidade de intervenção fora do comum, concebeu um programa de renovação do panorama teatral português, testemunhado no extenso legado, édito e inédito, em múltiplos

formatos, resultante de uma prática inovadora, inteligente e directamente entrosada com tudo quanto leu, escreveu, fez e viu.

Espero, assim, que este texto contribua para despertar o interesse pelo estudo do trabalho de António Pedro na área do Teatro, tendo em conta o panorama cultural e artístico, nacional e internacional instalado entre os anos 30 e 60, de modo a promover a clarificação do impacto deste artista para a História do Teatro em Portugal e ajudar à compreensão da relevância da persistência e do planeamento de um programa pedagógico nacional que concorreu para a efectiva inscrição de uma moderna ideia de teatro em Portugal e foi sustentado nos seus escritos, na sua actividade de encenador ilustrada nos exercícios de divulgação das teorias e práticas do teatro moderno, na concepção de modelos de formação contínua descentralizados e adequados às reais necessidades dos criadores teatrais e na demonstração da importância do treino, do esforço e do estudo para aquisição de conhecimentos e desenvolvimento de competências com vista à qualificação do Teatro feito em Portugal.

#### REFERÊNCIAS

Lemos, Fernando. «Em sua memória», *O Comércio do Porto*, 12 de setembro de 1967: 14.

Pedro, António. 1949. «O Caso do Teatro em Portugal», *Diário de Lisboa*:

(1) «Faltaram ao respeito ao respeitável público», 13 de julho: 1, 7;

(2) «O Teatro morreu, viva o Teatro!», 14 de julho: 1, 4;

(3) «Para haver Teatro é preciso haver teatros», 15 de julho: 1, 6;

(4) «A época de teatro não é o Verão», 16 de julho: 1, 7;

(5) «Será mais explosivo o teatro que a gasolina?...», 17 de julho: 1, 5;

(6) «Os belos monstros de cimento armado», 18 de julho: 1, 6;

(7) «Os actores contra o Teatro», 19 de julho: 1, 5;

(8) «A melhor orquestra sem maestro desafina», 20 de julho: 7;

- (9) «O papel do encenador», 22 de julho: 9;  
(10) «Para que serve o Conservatório?», 23 de julho: 4;  
(11) «Todas as facilidades ao teatro de amadores», 25 de julho: 4;  
(12) «Oração final», 28 de julho: 1-2.
- . 1950. *O Teatro e a sua Verdade*. (Cadernos dum Amador de Teatro). Lisboa: Confluência.
- . 1951. *O Teatro e os seus Problemas*. (Cadernos dum Amador de Teatro). Lisboa: Inquérito.
- . 1953. *O Teatro e a Técnica do Actor*. (Cadernos dum Amador de Teatro). Porto: Círculo de Cultura Teatral.
- . 1954. *O Teatro e a Liberdade do Actor*. (Cadernos dum Amador de Teatro). Porto: Círculo de Cultura Teatral.
- . 1955. «Teatro Cinema e Rádio», *Jornal de Notícias*, de 21 de janeiro a 28 de dezembro.
- . 1957. *Antígona, glosa nova da tragédia de Sófocles em 3 actos e um prólogo incluído no 1º acto*. Porto: Círculo de Cultura Teatral.
- . 1958. *Teoria Geral da Encenação*. Porto: Círculo de Cultura Teatral.
- . 1961-1963. *António Pedro conversa sobre teatro*. RTP. Série de programas. (Os guiões encontram-se no Espólio António Pedro, Biblioteca Nacional de Portugal, E5/252-261; 263-289; 291-294; 297-307; 309-316-A-D; 320-320-A).
- . 1962. *Pequeno Tratado de Encenação*. Porto: Confluência (desenhos de Eduardo Calvet de Magalhães).
- . 1981. *Teatro*. Edição da Biblioteca Nacional, coordenada por António Brás de Oliveira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- . 1981. *Escritos sobre Teatro*. Selecção e edição de Fernando Matos Oliveira. Lisboa: Cotovia.
- . 2017. *Autobiografia*. Edição de Teresa André. Lisboa: TAedições, colecção Obras de António Pedro.
- . 2017. *Vida Privada e Sentimental de Jerónimo da Silva*. Edição de Teresa André. Lisboa: TAedições, colecção Obras de António Pedro.



## Tennessee em Lisboa (1). A situação

MARIA JORGE

Entre 1956 e 1972, empresários, teatros e associações de amadores requerem à Inspeção dos Espectáculos licenças de representação para onze peças de Tennessee Williams (1911-1983), cujas traduções necessariamente submetem a censura. Entre elas estão as de maior sucesso de bilheteira, que foram também as mais aplaudidas pela crítica: *A Streetcar Named Desire* (1947), *The Glass Menagerie* (1945), *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), *Night of the Iguana* (1961) e *The Rose Tattoo* (1951).

O destino que esses requerimentos tiveram foi o mesmo de quaisquer outros. A licença era atribuída, ou não, pela Inspeção dos Espectáculos consoante o parecer dos censores reunidos em comissão, justificado em meia-dúzia de palavras que ficavam no processo documental mas não eram transmitidas aos interessados. Os censores determinavam a proibição ou a aprovação do texto, integral ou com supressões; no ensaio geral fiscalizavam a obediência ao que tinham decidido explícita ou implicitamente (por exemplo, as regras da moral católica, do decoro e da submissão). Insidiosa e tenaz, a censura perverteu o acto de escrever e traduzir para teatro estimulando um recurso de sobrevivência – a autocensura – que, para se lhe opor, a antecipava<sup>1</sup>.

Talvez seja útil recuar no tempo. Aqueles dois organismos surgiram na fase de Ditadura após a Revolução do 28 de Maio de 1926 e com o estabelecimento do Estado Novo, regime

---

<sup>1</sup> Sobre a história da censura ao teatro durante o Estado Novo, ver Graça dos Santos, *O espectáculo desvirtuado: teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, Lisboa: Caminho, 2004. (*Le spectacle dénaturé: Le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris: CNRS, 2002.)

autocrático-corporativo fundado na Constituição de 1933, cujo projecto, da autoria de Salazar, foi submetido a plebiscito obrigatório de uma pergunta apenas: «Aprova a Constituição da República Portuguesa?»; ficou aprovada, porque as abstenções e os votos em branco foram contados como um sim.

A Inspeção Geral dos Teatros foi estabelecida em 1927<sup>2</sup> como órgão de licenciamento de edifícios, espaços, espectáculos e seus programas, que se afirmava, no preâmbulo do decreto-lei, como defesa e garantia de empresários, artistas e autores, protecção fiscal e legalidade contratual enquadradas no propósito de criar uma «atmosfera propícia ao desenvolvimento do repertório nacional, pois que sem este não pode existir, como Garrett assinalou, autêntico teatro português». Era também um órgão de fiscalização de teatros, de organização de companhias e de espectáculos nos «ensaios de apuro»; fazia ainda o policiamento (armado) dos espectadores. As empresas teatrais deveriam, por seu lado, «abster-se de dar espectáculos ofensivos das instituições vigentes, do Chefe do Estado, dos representantes dos países estrangeiros, dos bons costumes, das pessoas particulares e da moral pública, (...) ou que sejam perniciosos à educação do povo» (artigo 98º). Em 1933, a IGT ficou na dependência do Ministério do Interior, sob cuja tutela se instituíram as comissões de censura prévia ao que se publicava em letra de forma, nomeadas directamente pelo governo.

A censura estabelecia-se com uma finalidade expressa: «impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum»; e com um procedimento definido: as comissões «não poderão alterar o texto censurado com aditamentos ou substituições, devendo limitar-se a eliminar os trechos ou

---

2 Decreto 13564, de 6/05/1927, do Ministério da Instrução Pública. Diário do Governo 92/1927, 1 Série.

passagens reputados inconvenientes» por ferirem as virtudes já enunciadas<sup>3</sup>.

Em 1944 desaparecia o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN, criado em 1933), integrando-se os seus serviços no novo Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)<sup>4</sup>, também directamente dependente da Presidência do Conselho<sup>5</sup>. Congregando departamentos até então dispersos por vários ministérios, o SNI assegurava «nesses domínios a superior organização e fiscalização do Estado»<sup>6</sup>. A palavra *propaganda* era substituída por *informação*. Mas a propaganda, a sua necessidade e os seus meios persistiam tanto na missão e nas atribuições do SNI como na confiança política da sua hierarquia, desde o Secretário Nacional aos chefes de repartição<sup>7</sup>. Aliás, a propaganda fazia parte do ideário dos censores, e seria esse talvez o critério primeiro da sua escolha: ou militares ou licenciados militantes da União Nacional, das organizações políticas (Legião, Mocidade), deputados à Assembleia Nacional, dirigentes com experiência da administração pública<sup>8</sup>. Enfim, homens *da situação*, funcionários de

---

3 Decreto-lei 22469 de 11/04/1933, artigos 3.º e 6.º *Diário do Governo*, 83/1933, I Série.

4 Ver Carla Patrícia Ribeiro, *SNI e SEIT (1944-1974): A história de uma instituição do Estado Novo*, Relatório de Pós-Doutoramento em História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2020.

5 O SNI viria a administrar o Fundo do Cinema, criado em 1948 (Lei 2027).

6 Decreto-lei 34133 de 24/11/1944, artigo 3.º *Diário do Governo*, 260, I série.

7 «Será feito por livre escolha do Presidente do Conselho o provimento dos lugares de chefe de repartição e, até à regularização dos quadros, os de chefe de secção ou outros que seja imprescindível e urgente prover.» *Ibidem*, artigo 14.º.

8 Ver Cristina Batista Lopes, «A Comissão de Censura (1945-1952). Constituição, funcionamento e critérios», in Paulo Cunha et al. (eds.), *Cinema em Português. XIV Jornadas*. Covilhã: UBI / LabCom, 2022 (199-216).

aparelhos do poder. Surgia assim uma instituição definitiva (até 1974), onde nunca houve a centelha de alguma «política do espírito», mas que executava, sem rasgo, a política do dogma e do facto consumado.

As atribuições da Inspeção dos espectáculos foram limitadas à esfera dos edifícios e do licenciamento; a censura particularizou-se no exame prévio à imprensa, na fiscalização de publicações, e na Comissão de Censura dos Espectáculos que agia sobre os textos e os palcos. Esta era regulada<sup>9</sup> quanto ao número de censores e à sua proveniência (Inspeção, SNI, ministérios da Educação e da Justiça), mas a lei não esclarecia os fundamentos e critérios do acto de censura. Seria dado adquirido; o legislador dirige-se aos organismos do Estado e não à sociedade que estes disciplinam.

Entrando enfim no período que importa, observa-se o mesmo silêncio no decreto-lei de 1952<sup>10</sup>, que coloca os serviços de censura ao teatro e ao cinema como procedentes de um necessário escalonamento dos espectáculos por faixas etárias de público e de uma declarada preocupação com a «defesa dos menores»:

Certas modalidades de espectáculos, como o cinema, têm tal poder de expansão e satisfazem por forma tão completa a necessidade de momentos de recreio e despreocupação exigidos pela vida de hoje que dificilmente se pode resistir à sugestão que exercem sobre as populações, seja qual for a sua idade. Essa mesma facilidade de expansão leva a considerar, além da necessidade de evitar que se tornem instrumentos de subversão moral, a possibilidade do seu aproveitamento não só para

---

<sup>9</sup> Decreto-lei 34590 de 11/05/1945, art. 15.º *Diário do Governo*, 102, I série.

<sup>10</sup> Decreto-lei 38964 de 27/10/1952. *Diário do Governo* 241, I Série.

a disseminação de conhecimentos úteis, como até para complemento do ensino e educação.

O problema não se restringe, pois, embora seja esse o seu mais premente aspecto, à defesa dos menores contra a acção nociva de certos espectáculos. É necessário ao mesmo tempo melhorar estes de uma maneira geral sob os pontos de vista do seu valor como elementos de cultura e dos limites de ordem moral dentro dos quais devem exercer a sua acção de recreio. (...)

Quer dizer: se o problema da assistência de menores a espectáculos públicos carece de uma resolução adequada e do estabelecimento de certas limitações, estas serão tanto mais leves e de mais fácil execução quanto a generalidade dos autorizados obedecer a um critério cultural e ético também conveniente para a generalidade do público.<sup>11</sup>

O diploma, que entrou em vigor em 1 de Janeiro de 1953, retomava a sucinta Lei 1974 (de 1939) a fim de «pôr em prática a sã doutrina nela definida». Um dos instrumentos era, inevitavelmente, a Comissão de Censura aos Espectáculos e de novo a lei se demora na sua constituição. Presidia-lhe o Secretário Nacional da Informação, estando na vice-presidência o Inspector dos Espectáculos; os demais censores seriam designados, em número de dois por cada organismo, pelos ministérios da Justiça e da Educação Nacional, directamente pelo Presidente do Conselho, e outros dois escolhidos por este de entre os membros da Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores, que contava com «um representante» da Igreja Católica<sup>12</sup>. A comissão integrava ainda um secretário, que havia

---

11 Ibidem, ponto 2 do preâmbulo.

12 Esta comissão foi instituída pelos artigos 17.º a 19.º deste mesmo diploma. É assim que se assiste à presença de dois clérigos como membros de pleno direito da comissão censória: Francisco Moreira das Neves, um dos principais colaboradores de Manuel Gonçalves Cerejeira,

de redigir as actas das sessões sempre em discurso indirecto e por extenso.

Em 1957, o Decreto-lei 41051 particulariza regras e limites, muda o nome da comissão (Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos). Em 1959, o Decreto-lei 42660, mais abrangente, regula os espectáculos públicos. A legislação é revista em 1971 (Decreto-lei 263/71), já o SNI tinha ascendido a Secretaria de Estado da Informação e Turismo; o enquadramento político mantém-se.

\*

É com esta estrutura organizativa que, por algum descargo de inteligência, a censura muda de estratégia entre 1956 e 1958.

Marcello Caetano é o novo Ministro da Presidência (nomeado em 7/07/1955 e exonerado em 14/08/1958)<sup>13</sup>. A pasta não tem âmbito claro e pode resumir-se a uma palavra: despachar. Mas é claríssima e absoluta a confiança política que Salazar teria no seu ministro. Com efeito, o Decreto-lei 37009 de 1 de Agosto de 1950, que criou o cargo, determinava que incumbe ao ministro «cumulativamente com o Presidente do Conselho, a superintendência e despacho respectivos aos organismos e serviços dependentes da Presidência do Conselho» e «desempenhar-se das mais funções de que for encarregado pelo Presidente do Conselho, em especial no que respeita à coordenação de questões que interessem a mais de um departamento do Estado» (artigo 3.º).

---

que foi jornalista do *Novidades* (1934-1974), fundador da Rádio Renascença, membro do Conselho de Programas e da administração da RTP; e, nos anos 60, José Teodoro Marques da Silva, autor do programa «E a vida continua» na RTP.

13 Arquivo Histórico da Presidência da República (AHPR): AG.1387/007; AG.1393/003.

Em 1956 Marcello Caetano convida Eduardo Brazão<sup>14</sup> a desempenhar o cargo de Secretário Nacional da Informação.

Como se depreende da leitura das actas da comissão censória, a reunião inaugural de uma nova presidência, ou mesmo de novos vogais, dedicava o período antes da ordem do dia a trocas de cumprimentos e desejos de boa colaboração na «espinhosa missão que cabe aos Censores»<sup>15</sup> – frase que não é mais do que um lugar-comum. Por vezes os censores pedem instruções explícitas que orientem a sua acção de modo geral ou específico, quando confrontados com a impossibilidade de encontrarem uma solução colegial satisfatória.

Desta vez, sem que os vogais fizessem tal pedido, Eduardo Brazão, embora passados dois meses sobre a tomada de posse, apresenta as regras do seu mandato.

Na reunião de 17 de Abril de 1956 da Comissão, pronuncia-se sobre a necessidade de levantar a proibição a certas peças de teatro, enquadrando a sua decisão numa «obra de ressurgimento do teatro em Portugal». Embora não definida essa obra, pode inferir-se que englobaria a criação do Conselho de Teatro e do Fundo de Teatro, este «destinado a assegurar a protecção ao teatro como expressão e instrumento de cultura e padrão da língua» (Lei 2041 de 16/06/1950)<sup>16</sup>, além de intenções e disposições que podem ter ficado dispersas em

---

14 Eduardo Brazão (1907-1987), filho do segundo casamento do famoso actor Eduardo Joaquim Brazão (1851-1925). Monárquico, integralista e salazarista, foi diplomata de carreira com obra na área da História Diplomática. Conviveu com Marcello Caetano, Teixeira de Pascoaes, Afonso Lopes Vieira, João Ameal, Alfredo Pimenta, Manuel Múrias, Almada Negreiros, António Pedro e Álvaro Cunhal. A breve passagem pelo SNI não o empolgou. Abandonou o cargo em 1958 para integrar, com credenciais de embaixador, a embaixada de Portugal em Roma.

15 Comissão de Censura aos Espectáculos, acta (160) da sessão de 7/02/1956. ANTT: Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 8.

16 Ver Nuno Costa Moura, «Indispensável dirigismo equilibrado». *O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974* (Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), 2007.

preâmbulos de leis e documentos do Conselho de Teatro e dos ministros da Presidência.

No uso da palavra, o Senhor Presidente participou à Comissão que, reconhecida a necessidade de se proceder a uma revisão das peças de teatro proibidas pela Censura, não só porque grande número delas são da autoria dos nossos melhores escritores teatrais, mas ainda pelos benéficos efeitos que essa medida traduz na obra de ressurgimento do teatro em Portugal, solicitara da Inspecção dos Espectáculos a lista completa das peças naquelas condições.

Examinada a referida lista havia resolvido, com a concordância de Sua Excelência o Ministro, levantar desde já a suspensão de representação das peças reprovadas pelas Comissões anteriores, não o fazendo para as reprovadas pela actual Comissão, por atenção para com os seus membros, a quem contudo solicita a revisão das suas decisões tendo presente as novas directivas para a censura teatral e que se resumem no seu seguinte despacho:

*Dado o facto que os espectáculos teatrais são hoje classificados para os menores, há que rever as peças que no passado foram proibidas.*

*De futuro assenta-se nestas normas para a proibição;*

*1) Imoralidade sem outro objectivo do que a explorar.*

*2) Propaganda velada ou aberta da doutrina comunista.*

*Dezassete de Abril de mil novecentos e cinquenta e seis.*

No uso da palavra, os Vogais Senhores Doutores Eurico Serra, Caetano Beirão, Simão Gonçalves e Garcia Domingues manifestaram a sua satisfação pela fixação de directivas para a censura teatral e solicitaram que igualmente fossem estabelecidas normas para a censura cinematográfica dadas as dificuldades em que por vezes se encontram no desempenho da missão que, sendo da

confiança do Governo, está sempre sujeita a críticas e apreciações desfavoráveis<sup>17</sup>.

Brazão estará ausente das 9 sessões semanais seguintes (de 24 de Abril a 19 de Junho de 1956) «por motivos de serviço» que não são esclarecidos. Tanto quanto as actas evidenciam, deixara o seu despacho: cumpra-se.

Os censores, que têm questões a colocar-lhe, expressam-nas em acta, para que conste. Na sessão de 1 de Maio, Caetano Beirão «referiu a necessidade de serem obtidas instruções do Excelentíssimo Secretário Nacional no sentido de saber se podem ou não os Censores efectuar cortes nas peças de teatro de autores portugueses que estão a ser revistas em cumprimento do despacho de 17 de Abril findo»<sup>18</sup>. As actas não mencionam resposta de Brazão. Na sessão seguinte, o mesmo censor «solicitou que fosse incluída na próxima acta a lista das peças reprovadas pelas anteriores Comissões da Censura, a que, por determinação superior, foi levantada a suspensão de representação»<sup>19</sup>. Óscar de Freitas, vice-presidente da Comissão e Inspector dos Espectáculos desde pelo menos 1945, facultou-lhes essa lista, que ficou registada em acta.<sup>20</sup>

Corrigidos alguns lapsos em nomes de autores e títulos, é este o rol do teatro liberado:

Alfredo Cortez, *Lá-Lás; Batôn*.

Américo Durão, *O caminho do Mal* (proibida em 1951 de ser representada no Teatro da Trindade).

---

17 Comissão de Censura aos Espectáculos, acta (170) da sessão de 17/04/1956. ANTT, id.

18 Comissão de Censura aos Espectáculos, acta (172) da sessão de 1/05/1956. ANTT, id.

19 Comissão de Censura aos Espectáculos, acta (173) da sessão de 8/05/1956. ANTT, id.

20 Comissão de Censura aos Espectáculos, acta (174) da sessão de 15/05/1956. ANTT, id.

- Ana de Gonta Colaço, Rodrigo de Mello e Humberto Mergulhão, *O marido* (proibida em 1942).
- André Brun, *O criado do Tavares* (proibida em 1944, agora classificada para adultos).
- António Patrício, *Pedro, o Cru* (proibida em 1940 e agora classificada para adultos).
- Armando Vieira Pinto, *A primeira hora do mundo* (proibida em 1953 de ser representada no Teatro Monumental).
- Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa, *Cama, mesa e roupa lavada* (aprovada com cortes em 1942).
- Bento Mântua, *Quando manda o coração* (classificada para adultos em 1956); *O fado*; *Má sina* (proibida em 1942).
- Camilo Castelo Branco, *Poesia ou dinheiro* (proibida de ser representada na FNAT); *Purgatório e Paraíso*; *Justiça* (proibidas em 1955).
- Chagas Roquette, *O senhor roubado* (proibida de ser representada em 1953 no Teatro Nacional D. Maria II).
- Ernesto Rodrigues, *A arte de Montes*.
- Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos, *O João Ratão* (opereta aprovada com cortes e representada em 1940, 1943 e 1953).
- Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos e Henrique Roldão, *Arroz-doce*.
- João do Rio, *Que pena ser só ladrão*.
- João Gaspar Simões, *Jantar de família*.<sup>21</sup>
- José Régio, *El-rei Sebastião* (proibida de ser representada no Teatro da Trindade).
- Júlio Dantas, *O reposteiro verde*; *Santa Inquisição* (ambas proibidas de ser representadas no Teatro da Trindade); *Um serão nas Laranjeiras* (proibida de ser representada no Teatro Monumental).

---

21 Não vi registo desta peça no fundo do SNI conservado no ANTT. O volume *Teatro (Jantar de Família, Tem a Palavra o Diabo, Uma Mulher sem Passado)* foi publicado em 1953.

Manuel Teixeira Gomes, *Sabina Freire* (proibida de ser representada em 1939 no Salão do Conservatório),

Marcelino Mesquita, *Almas doentes* (proibida em 1940); *Fim de penitência*.

Pinheiro Chagas, *A morgadinha de Valflor*.

Ramada Curto, *A noite do casino* (proibida em 1938 de ser representada na Academia Recreativa de Lisboa).

Raul Brandão, *O gebo e a sombra* (seria apresentada em 1958 no Teatro Avenida).

Vasco de Mendonça Alves, *Conspiradora* (apresentada em 1956 no Teatro Monumental).

Vitoriano Braga, *Octávio* (proibida em 1939).

Não posso (nem sei) ajuizar da intenção desta censura, digamos, liberalizada. O certo é que a tendência se manifesta ainda outra vez nesta pré-primavera marcelista.

O Secretário Nacional, embora ausente das sessões da Comissão, terá mantido conversações com o Ministro da Presidência; dos seus resultados dá conta o Inspector dos Espectáculos na sessão de 19 de Junho.

No uso da palavra, o Senhor Vice-Presidente comunicou que, após conferência tida com o Excelentíssimo Presidente da Comissão de Censura, ficou estabelecido aplicar às peças de autores estrangeiros de reconhecido valor, a doutrina fixada pelo despacho do Excelentíssimo Secretário Nacional de dezassete de Abril do corrente ano, com base na qual são censuradas as peças de origem portuguesa, desde que as respectivas traduções se apresentem em português correcto e linguagem elevada. Oportunamente será consignado em acta o teor do despacho do Excelentíssimo Presidente da Comissão sobre este assunto<sup>22</sup>.

---

22 Comissão de Censura aos Espectáculos, acta (179) da sessão de 19/06/1956. ANTT, id. Não encontrei nas actas de 1956 registo do despacho referido.

\*

É precisamente com fundamento nos pontos de vista de Eduardo Brazão (e de Marcello Caetano) que a censura aprova a estreia de Tennessee Williams em palcos portugueses.

A Companhia Maria Della Costa / Teatro Popular de Arte trazia a Lisboa, no Inverno de 56/57, produções da sua última temporada, que se dividiu entre o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. De Tennessee Williams apresentara *A Rosa Tatuada* (*The Rose Tattoo*) na tradução de Raimundo Magalhães Júnior, encenada por Flaminio Bollini Cerri. É esse o espectáculo que abre a sua tournée em Lisboa.

Do processo de censura<sup>23</sup> não consta o requerimento de licença de representação; terá sido feito pela Empresa Érico Braga, que explorava o Teatro Apolo e a quem a licença seria concedida em 2 de Janeiro de 1957<sup>24</sup>. Distribuída a peça para apreciação, o censor Eurico Simões Serra submete o seu parecer ao presidente da Comissão e Secretário Nacional em 20 de Dezembro:

Trata-se de uma peça de valor literário, mundialmente conhecida e representada e cuja versão cinematográfica, em notável interpretação da actriz italiana Ana Magnani, foi já exibida em Portugal. O tema e a realização da peça não estão isentos de inconvenientes de ordem moral. O mesmo se verifica, porventura com certo agravamento nalguns aspectos, quanto ao filme. Em todo o caso parece-me de admitir que os inconvenientes da peça

---

23 ANTT: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5305.

24 Na licença de representação a data foi escrita, por lapso, como 2 de Janeiro de 1956.

não vão até ao ponto de justificarem a proibição da sua representação perante um público de adultos.

Antes das novas directrizes comunicadas à Comissão de Censura por despacho de 17 de Abril do ano corrente, não seria normalmente de autorizar a representação de uma peça com as características da «Rosa Tatuada». Tendo porém em conta a orientação mais aberta que visa o ressurgimento do teatro em Portugal, segundo as considerações com que o Exmo. Presidente da Comissão antecedeu à comunicação do referido despacho (acta n.º 170 da mesma data), e que se traduziu no levantamento da proibição de várias peças portuguesas, algumas delas de valor moral equivalente ao da «Rosa Tatuada», parece caber dentro do mesmo critério a aprovação desta peça. De resto, como consta da acta n.º 179 de 19 de Junho de 1956, ficou posteriormente esclarecido que é de aplicar às peças de autores estrangeiros de reconhecido valor, a doutrina daquele despacho.

{...}

Voto por isso, ainda que reconheça a crueza da peça, pela sua aprovação para adultos. Parece-me demasiado chocante o pormenor do «pequeno disco embrulhado em papel de celofane», que cai no chão durante a cena referida a páginas 78. Deverá por isso ser suprimido.

Só o ritmo da representação e a intensidade e a intenção de determinadas passagens, a observar no ensaio para a censura, permitirão verificar melhor quaisquer outros inconvenientes, designadamente quando «Serafina» fala à imagem do Santuário, embora da simples leitura não pareça, neste caso, resultar qualquer atitude menos respeitosa.

Por se tratar de uma companhia brasileira e como tal o assunto estar relacionado com problemas de intercâmbio cultural entre as duas nações amigas; porque já houve, em relação à primeira peça arranjos cujos pormenores ignoro; e finalmente porque algumas das considerações deste parecer implicam matéria ligada a directrizes e

critérios de definição superior, parece-me conveniente que o mesmo seja sujeito à apreciação do Exmo. Presidente da Comissão de Censura.

Lisboa, 20 de Dezembro de 1956

*Eurico Serra*

Outros pareceres acomodam-se aos campos do formulário impresso, o de Eurico Serra usa quatro folhas dactilografadas de papel comum e sem timbre. Formato e argumento criam uma aparência de sobriedade, de metucioso compromisso com a mudança. O superior hierárquico apõe na primeira folha, do seu punho, o despacho que segue:

Concordo com o parecer do censor. Julgo que «A Rosa Tatuada» poderá ser representada suprimindo-lhe a cena da pág. 78.

23-XII-56

*Ed. Brazão*<sup>25</sup>

É suprimido o pormenor da página 78 que marca a suspensão do milagre. O espectador não verá que Álvaro Mangiacavallo, tímido e desastrado, deixa cair no chão, sem dar por isso, um preservativo. Serafina, a amorosa, que se deitou com Álvaro por desejo e revelação, ofende-se com a aparente intenção de um encontro casual. Era só isto; mas perderam-se traços das personagens que o teatro tinha construído.

Em 28 de Janeiro de 1957, *A Rosa Tatuada* estreia no velho Apolo, à Rua da Palma – um teatro já marcado para demolição. E essa ironia, entre todas as circunstâncias e casualidades que se conjugaram, teria feito sorrir Tennessee Williams.

(Continua)

---

25 ANTT: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5305.

Eu sei, e os caminhões não carregariam bananas !

ALVARO

Scusatemi, Baronesa. (Liberta-lhe a mão, inclinarlo-se cavalheirescamente) Para mim, é sempre inverno, porque não tenho em minha vida o doce calor de uma mulher... Vivo com as minhas mãos nos

bolsos ! (Enfia violentamente as mãos nos bolsos, depois retira-as de novo. Um pequeno disco embrulhado em papel celofane cai no chão, escapanlo à atenção d'ele, mas não à de Serafina) Oh, estou vendo ! Você não gosta de poesia !

SERAFINA

(Ultrapassa) Eu gosto de poesia, sim. Mas será poesia, isso que deixou cair do seu bolso ? (Eje olha para o chão) Não, não ! Ai perto do seu pé !

ALVARO

(Aborrecido ao perceber o que foi que ela viu) Oh, isso... isso não é nada ! (Dá um pontapé no embrulhinho, ocultando-o sob o sofá)

SERAFINA

(Com veemência) O sr. sabe dizer palavras doces às mulheres. E, logo depois, deixa cair do seu bolso uma coisa dessas ! Va via, vigiliado

(Com imonência, ela deixa o aposento, correndo as cortinas atrás de si. Ele balança a cabeça com desespero, ~~apertando-o entre as mãos~~ apertando-o entre as mãos. Depois aproxima-se das cortinas, timidamente)

ALVARO

Baronesa ? (Numa voz débil)

SERAFINA

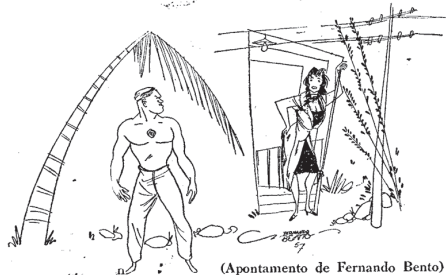
Apanhe o que deixou cair no chão e vai para a rua das mulheres da vida ! Buena notte !

ALVARO

Baronesa ! (Afasta as cortinas e olha através delas)

ANTT, Secretariado Nacional de Informação, Direcção-Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5305 (p. 78 da peça que acompanha o requerimento).  
Documento cedido pelo ANTT

«Rosa tatuada», no Apolo



(Apontamento de Fernando Bento)  
Jardel Filho e Maria Della Costa as duas figuras fundamentais da «Rosa Tatuada»

Ilustração de Fernando Bento para a crítica ao espectáculo *A Rosa Tatuada*, por M. A., *Diário de Lisboa*, 29-01-1957, p. 4.

TEMPOS E LUGARES DO TEATRO DE TENNESSEE WILLIAMS  
EM PORTUGAL ATÉ 1974

**1952** Tennessee Williams é eleito para a academia norte-americana National Institute of Arts and Letters.

**1957 Janeiro.** *A Rosa Tatuada*, peça apresentada pela Companhia Maria Della Costa, aprovada com um corte, estreia em 28/01/1957 no Teatro Apolo.

*The Rose Tattoo* estreou em 29/12/1950 no Erlanger Theater, Chicago, e em 3/02/1951 no Martin Beck Theater, Nova Iorque.

O filme de 1955, com Ana Magnani e Burt Lancaster, realizado por Daniel Mann, foi estreado em 12/04/1956 no Cinema São Jorge.

**Dezembro.** *O Jardim Zoológico de Vidro*, peça traduzida e adaptada por Correia Alves, é distribuído aos censores com vista à emissão na RTP.

*The Glass Menagerie* estreou no Civic Theater, Chicago, em Dezembro de 1944 e no Playhouse Theater, Nova Iorque, em 31/03/1945; foi vencedora do New York Drama Critics' Circle Award, Donaldson Award e Sidney Howard Memorial Award.

O filme de 1950, de que Tennessee Williams não gostou, estreou no Cinema Monumental em 7/03/1952 com o título *Algemas de Cristal*.

**1959 Abril.** É submetido à censura *O Jardim Zoológico de Vidro*, numa outra tradução de Correia Alves, para ser representado pelo Teatro Universitário do Porto.

**Agosto.** É passada a licença de representação de *Gata em Telhado de Zinco Quente* ao Teatro Monumental.

*Cat on a Hot Tin Roof* estreou no Morosco Theater da Broadway em 24/03/1955, com encenação de Elia Kazan, tendo atingido 694 representações; recebeu o prémio Pulitzer e o prémio do New York Drama Critics' Circle.

O filme da MGM de 1958, realizado por Richard Brooks, com Elizabeth Taylor e Paul Newman, estreou nos cinemas São Luiz e Alvalade em 6/03/1959.

**1961 Abril.** É proibida a representação de *Saudades da Berta* (tradução de Luís Francisco Rebello) pela Sociedade de Instrução Guilherme Cossul.

A peça em um acto *Hello from Bertha* foi publicada em 1945 na colectânea *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton*.

**1962 Fevereiro.** É passada a licença de emissão na RTP de *Uma Carta de Amor de Lord Byron*, em tradução de Correia Alves.

A peça em um acto *Lord Byron's Love Letter* foi publicada em 1945 na colectânea *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton*.

**Maio(?).** A Emissora Nacional emite, na série de teatro radiofónico «Teatro dos nossos dias», o programa «O teatro de Tennessee Williams» que inclui trechos das peças *Gata em Telhado de Zinco Quente* e *O Jardim Zoológico de Vidro* em tradução de Jorge de Sousa Costa.

**1963 Abril.** A censura aprova a peça *Um Eléctrico Chamado Desejo*, em tradução de António Quadros, a ser representada pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro no Teatro São Luiz.

*A Streetcar Named Desire*, com encenação de Elia Kazan, estreou em 15/04/1947 no Barrymore Theater da Broadway e contou com 855 representações; foi galardoada com os prémios Pulitzer, Donaldson e New York Drama Critics' Circle. Na estreia em Londres, na temporada de 1948/1949, foi encenada por Laurence Olivier e protagonizada por Vivien Leigh.

Em 1952 estreou o filme homónimo de Elia Kazan; foi exibido no Cinema Monumental em 1956.

**1965 Março.** É proibida a representação de *Bruscamente no Verão passado* (tradução de Rui Guedes da Silva, publicada

pela Presença em 1964) pelo Clube de Pessoal da Fima-Lever.

*Suddenly Last Summer* estreou off-Broadway no York Theater em 7/01/1958. O filme de 1959, realizado por Joseph L. Mankiewicz, estreou no Cinema Tivoli em 18/04/1960.

**Julho.** O Teatro de Bolso requer licença de representação para *Fumo de Verão* (*Summer and Smoke*), na tradução de Luís de Sttau Monteiro (publicada pela Europa-América em 1964), para a programação do Teatro Villaret. A peça é aprovada com cortes.

**1966 Junho.** A CêPêCê – Companhia Portuguesa de Comediantes requer licença de representação para *Verão e Fumo* (*Summer and Smoke*), na tradução de Costa Ferreira, a apresentar no Teatro Villaret, onde estreia em 28/10/1966 protagonizada por Eunice Muñoz.

*Summer and Smoke* estreou na Broadway na temporada de 1948/1949.

O filme de 1961, realizado por Peter Glenville, com Laurence Harvey e Geraldine Page, estreou nos cinemas São Luiz e Alvalade em 17/04/1962 com o título *Fumo de Verão*.

**1967 Janeiro.** É proibida a representação de *A Noite de Iguana* (tradução de Idalina S. N. Pina Amaro, publicada pela Europa-América em 1965) pelo Centro Cultural e Recreativo dos Empregados e Operários da Sociedade Central de Cervejas.

*The Night of the Iguana* foi o último êxito de Tennessee Williams na Broadway, estreando-se em 28/12/1961 e atingindo as 316 representações; recebeu o prémio do New York Drama Critics' Circle.

O filme de 1964 da MGM, realizado por John Huston e protagonizado por Richard Burton e Ava Gardner, estreou nos cinemas São Luiz e Alvalade em 8/01/1965.

- 1969 Janeiro(?).** A Emissora Nacional emite, no programa de teatro radiofónico «Teatro dos nossos dias», a peça *Verão e Fumo* numa adaptação de Leopoldo Araújo.
- Novembro.** A censura aprova com cortes a peça *A Descida de Orfeu* para ser representada pelo Teatro Experimental de Cascais.
- Em 1957, a peça *Orpheus Descending* termina a sua carreira em Nova Iorque ao fim de 68 representações. O filme *The Fugitive Kind* (1960), realizado por Sidney Lumet e baseado em *Orpheus Descending*, com Marlon Brando e Ana Magnani, estreou em Lisboa com o título *O Homem na Pele da Serpente*.
- 1972 Outubro-Dezembro.** A requerimento da Sociedade Cinematográfica e Teatral A. Ramos, os censores analisam a peça *Le doux oiseau de la jeunesse*, em adaptação de Françoise Sagan, que está programada para apresentação no Tivoli em Fevereiro de 1973 durante a tournée da Gala Karsenty-Herbert do teatro parisiense na temporada de 1972/1973; a representação é aprovada.
- Sweet Bird of Youth*, estreado em 1959, contou com 375 representações.
- O filme, realizado em 1962 por Richard Brooks e protagonizado por Paul Newman e Geraldine Page, estreou no Cinema Monumental em 29/05/1962 com o título *Corações na Penumbra*.
- 1975** Tennessee Williams é agraciado com a Medalha de Honra, na categoria Literatura, do National Arts Club.



## Entre o romance e o teatro: Augusto Abelaira em cena

ARIADNE NUNES\*

Conhecido sobretudo como jornalista, cronista e romancista, Augusto Abelaira (1926-2003) foi autor de três peças de teatro: *A palavra é de ouro* (1961, 1973), *O nariz de Cleópatra* (1962) e *Anfitrião, outra vez* (1980). Se a fortuna editorial dos textos não é expressiva (apenas o texto inaugural do género foi reeditado em vida do autor), a sua história nos palcos também não é exuberante. A representação da primeira peça, *A palavra é de ouro*, é censurada logo em 1961 (Arêas 2010: 161), acabando por estreiar apenas em 1994, pelo Círculo Experimental do Teatro de Aveiro; uma versão de *O nariz de Cleópatra*, a partir do texto de Abelaira, tem estreia anunciada para dia 12 de Setembro de 2025, e *Anfitrião, outra vez*, designado como «telecomédia», nunca foi transmitida ou filmada, tendo estreado em Algés, pela companhia Primeiro Acto, em 1988<sup>1</sup>.

A trama de *A palavra é de ouro* gira em volta do valor económico das palavras. Santini, espécie de ditador na peça, percebeu que nunca ninguém tinha patenteado o uso das palavras e decide fazê-lo, tornando-as mercadoria cuja utilização tem de ser paga<sup>2</sup>, sendo Santini o beneficiário de tal pagamento. O assunto principal do texto é o valor da linguagem e das palavras, o que com elas fazemos, o que significam e em que medida dependemos delas. Uma vez que têm um custo, verifica-se o progressivo desaparecimento de preposições e

---

\* IELT - Nova, FCSH.

1 *Anfitrião, outra vez* foi, nesse ano de 1988, nomeado para o prémio Garrett, atribuído ao melhor espectáculo de teatro de um autor português.

2 «As palavras são o que são: uma simples mercadoria que se compra e se vende» (Abelaira 1973: 138).

conjunções, palavras invariáveis, que funcionam essencialmente como conectores, muitas delas sem valor nocional, fenómeno investigado pelo recém-licenciado Martinez, e que, defende, alterará a forma como as pessoas se relacionam entre si e no mundo, podendo conduzir ao desaparecimento total da linguagem<sup>3</sup>. Este, aliás, já começou a acontecer, sendo a comunicação dominante por mímica ou por monossílabos. Alcançar esse estágio parece desiderato desejado pelo estudioso Martinez, que vê a libertação das palavras como «um progresso no domínio da espiritualização» (p. 40), uma vez que, quando havia liberdade de falar, «os homens (...) nem sabiam que fazer com as palavras», chegando a ter por ocupação encontrarem-se «nos cafés (...) para conversar... Conversar!», dando azo a críticas ao poder (p. 49)<sup>4</sup>. O próprio ditador, não fosse ter no uso das palavras a sua principal fonte de rendimento, sonhava com «governar uma cidade sem cidadãos, uma cidade deserta!» (p. 56), e está convencido de que «a fala é perigosa» (p. 63).

O regime encenado na peça pode ser visto como uma paródia à situação política vivida em Portugal na época («Estamos

---

3 Diz Martinez: «Estou a investigar em bases científicas o curioso fenómeno do progressivo desaparecimento das preposições e das conjunções. E não imagina como é interessante e imprescindível para a nossa maneira actual de encarar o mundo! Não tem notado? A linguagem despoja-se cada vez mais. Eliminados os adjectivos, os substantivos desaparecerão também», até que se chegará ao dia «em que o despojamento das palavras será completo» e em que, como riposta Beckmann, as pessoas perderão a fala, aproximando-se dos animais (Abelaira 1973: 39-40).

4 Noutro ponto, diz Martinez – «*recitando a lição*» é a indicação cénica que acompanha a fala da personagem –, «Toda a gente falava muito e ninguém fazia nada. Um escritor alemão, Shakespeare, diagnosticou com pertinente lucidez o mal desse tempo: parole, parole, parole! Santini moralizou os costumes dos homens, obrigando-os a pagar um tanto por cada palavra que pronunciassem. Assim, forçava-os a falar pouco. E a pensar antes de fazerem afirmações arbitrarias. Em última análise: Santini procurou exercitar os homens nos caminhos da Verdade» (p. 46), para o qual as palavras são um obstáculo.

quase proibidos de falar», diz Beckmann – p. 39 –, numa alusão à censura vigente no país), não sendo de estranhar a proibição de levar à cena uma peça com este conteúdo. Além destas referências à censura, o próprio facto de Santini ter instituído um regime ditatorial, em que controla até as reuniões dos oposicionistas (da «oposição oficial», como Santini a classifica, p. 54), ao ter acesso (consentido pelos próprios) à gravação daquelas, remete para a situação política portuguesa. A declaração de Santini – «e se hoje estou convencido de que o conformismo é o valor supremo» (Abelaira 1973: 99) – pode ser vista como a máxima que norteava Portugal à época<sup>5</sup>. Do mesmo modo, as perguntas de Guilhermina, mulher de Santini, «Que interessa saber o que se passa no Japão ou na Itália (...)? Que interessa saber se em Madrid a temperatura está três graus abaixo de zero? Que interessa saber se na Alemanha se construiu uma grande barragem, se houve um desastre, se o ministro dos Negócios Estrangeiros pediu a demissão?», reflectem a máxima salazarista do «orgulhosamente sós».

A peça seguinte, *O nariz de Cleópatra*, é entendida por Arêas como uma resposta à censura de *A palavra é de ouro* (2010: 167). O enredo é, neste caso, quase de ficção científica, com viagens no tempo, alterações do futuro e da história – Tróia será a vencedora da guerra com Atenas –, um Coelho falante, uma abundância de cenários e personagens que explicam, pelo menos em parte, que nunca tenha subido a palco. Os temas discutidos na peça são, no entanto, os mesmos que caracterizam os demais textos de Abelaira: a relação com o tempo, em que passado e futuro, pelo seu carácter repetitivo, com pequenas variações, quase se confundem, a vontade de absoluto no amor coarctada pelo quotidiano<sup>6</sup>, as palavras

---

5 Vilma Arêas no seu artigo sobre o teatro de Abelaira chama também a atenção para esta declaração de Santini (2010: 166).

6 Veja-se a sugestiva fala de Ulisses: «Mas no próprio interesse de Penélope preciso de ter, de vez em quando, uma ou outra aventura

que apenas dão origem a conversas vulgares, não permitindo chegar ao essencial, mesmo entre amantes («Uma conversa vulgar! Não têm conversas mais íntimas? Mais sentimentais?», começa por interrogar Mário, quando Calipso está casada com Abílio (1962: 46), e depois Abílio, quando Calipso passou a ser mulher de Mário (p. 158), ilustrando, a um tempo, duas das características da escrita abelairiana acabadas de enunciar – a superficialidade da linguagem e as repetições com pequenas diferenças, mostrando o carácter cíclico do tempo).

Em *Anfitrião, outra vez*, a mais curta das três peças, a Antiguidade clássica regressa com dois casais incapazes de manter um amor duradouro (Anfitrião e Alcmena, por um lado, Júpiter e Juno, por outro), e uma sociedade em que a incapacidade de conversar («conversar é difícil, extremamente difícil...» (1980: 9), e não conduz senão à «ilusão de comunicar» (p. 22)) deu lugar à invenção de «dialogadores», instrumentos que falam pelas pessoas, perguntam e respondem, evitando o desconforto da conversa e dos momentos mortos. Aqui, a encenação de duplos e máscaras, cuja verosimilhança narrativa é autorizada pela intervenção de deuses que tudo podem, permite pôr em questão a diferença entre verdade e ficção, tantas vezes questionada nos romances de Abelaira.

São, portanto, inúmeros os pontos de contacto entre os temas dos romances abelairianos e os assuntos tratados nas suas peças de teatro. O que é curioso é que se os seus romances se afiguram eminentemente teatrais, com um recurso intenso ao diálogo, quase que indicações cénicas tanto a propósito do movimento de algumas personagens como das suas emoções, uma separação da acção em cenas, e o que João Gaspar Simões (1962) apelida de «uma intencionalidade espectacular», em que tudo o que acontece foi «previsto e calculado pelo romancista» que «leva às últimas consequências

---

amorosa. Porquê? Porque a aventura me enche de novo o coração... O coração que, de contrário, se vai esvaziando, esvaziando» (1962: 138).

o operatismo (...) dos seus romances»<sup>7</sup> –, os textos de teatro parecem pouco concebidos para a representação – o que é, aliás, confirmado pela sua história em cena. São textos longos, com rubricas compridas, uma profusão de personagens e adereços que dificultam a passagem ao palco<sup>8</sup>. Paulo Alexandre Pereira fala, a este respeito, de um paradoxo: «operático e espectacular na ficção, Abelaira é filosófico e literário no teatro» (2007: 29).

As rubricas introdutórias de cada um dos actos de *O nariz de Cleópatra* são ilustrativas: todas elas longas e com referências metatextuais (as do segundo e terceiro actos ocupam mais de uma página), onde o autor dialoga directamente com o que sabe será apenas o seu leitor, «porque (...) em Portugal o teatro está destinado à leitura e não ao palco» (p. 86). Tece considerações sobre o próprio teatro – os motivos repetidos que são aqui glosados (p. 13), incluindo o fascínio por Tróia, que explica a localização parcial do texto de Abelaira, a comparação e o diálogo que enceta com os que apelida de «mestres» (p. 86 e p. 146), que justifica algumas das personagens escolhidas, ou a assumida intertextualidade com a *Ilíada* –, num mecanismo metaficcional característico de toda a sua prosa, e que se pode encontrar também noutros pontos desta peça. Veja-se, a este propósito, por exemplo, a fala de Andrómaca em que esta, em conversa com Heitor, convoca a reacção do público (1962: 122); a didascália, no meio de uma fala de Andrómaca, em que

---

7 Paulo Alexandre Pereira junta a estas características que aproximam a prosa narrativa do texto de teatro uma propensão, na ficção, para o desdobramento da figura do narrador, particularmente visível em *Bolor* com o jogo entre livro e diário(s), em que o leitor fica sempre inseguro quanto à atribuição da voz que narra, num mecanismo que classifica como de «irrupção do teatro na ficção» (2007: 26).

8 Vilma Arêas refere que «por ocasião da segunda edição da obra (*A palavra é de ouro*, 1973), disse-me (Abelaira) que com o teatro dera um passo em falso» (2010: 161).

o autor manifesta a sua opinião quanto ao choro em palco<sup>9</sup>; e uma didascália que refere «Mário aparece ao fundo sem que o Comandante o veja, como é de uso quando isso convém aos autores teatrais» (1962: 134), tudo no segundo acto. Ou, já no terceiro, a didascália após a fala de Mário em que se diz: «*Ele (Mário) substitui o casaco por um roupão e durante alguns momentos fica em frente do reposteiro atrás do qual se acha escondido Abílio – porque, uma vez ou outra, é de boa política teatral fazer cócegas à sensibilidadezinha do respeitável público*» (p. 153), bem como a indicação de que Mário sai de cena, imitando «um encenador» (p. 161)<sup>10</sup>.

No posfácio à 2.<sup>a</sup> edição de *A palavra é de ouro*, Abelaira explica que esta flutuação que podemos reconhecer entre narrativa e drama – isto é, textos narrativos com características próprias do drama, textos de teatro com características reconhecíveis na narrativa – é expressão da relação com os destinatários dos seus textos. Aí, afirma só saber escrever para um único leitor, que é ele próprio, mas num esforço de se dirigir a um destinatário, que, em qualquer caso, será só um<sup>11</sup>. Ora, no teatro, os destinatários são sempre múltiplos, pois quem assiste a uma peça é influenciado não só pelo que vê no palco, mas também pelos outros que com ele assistem

---

9 «*Longa pausa, que poderá ser aproveitada pela actriz para chorar ou, de preferência, para não chorar, que as lágrimas no palco nunca me convenceram muito*», 1962: 123.

10 O final de *Anfitrião*, outra vez é também metaficcional, fazendo aparecer «a plateia de um teatro (...) algumas palmas tímidas, logo seguidas de uma valente pateada e de tomates arremessados contra os actores» (1980: 81).

11 «Insisto: muitas vezes, quando escrevo, penso que estou a dialogar comigo próprio, mas se medito um pouco mais ou melhor me analiso descubro que, subjacente a esse esforço (aparentemente só me tendo a mim como destinatário), está um tu, uma tentativa de dialogar com um tu» (1973: 162).

ao espectáculo<sup>12</sup>. Ao escrever uma peça de teatro, Abelaira faz o esforço de não se dirigir apenas a uma pessoa, mas à entidade colectiva que é o público, nunca se sentindo «homem de teatro» (1973: 167, 169), no entanto, porque a sua vontade de expressão implica sempre uma «conversa com o tal tu que mais não é do que a busca do amigo ideal ou do amor ideal» (1973: 167). Daí que a forma dos romances seja sobretudo dialogada – a forma por excelência do drama, aliás. Mas, enquanto o «clima teatral» ensaiado nos romances nunca pretende ultrapassar o diálogo individual e a confissão (1973: 170), o diálogo, no teatro, visando o colectivo pressuposto no drama, implicará o objectivo de «dar uma lição», fim que não consegue atingir, pois «possivelmente uma lição falha-se sempre» (1973: 170). E é aí que Abelaira fracassa, porque o papel de explicar o mundo lhe é estranho (p. 171). No mesmo sentido, Tereza Coelho Lopes, em crítica a *Anfitrião, outra vez*, disponível no espólio na Biblioteca Nacional de Augusto Abelaira, refere que «teatro é falar para o outro», atribuindo o falhanço de Abelaira enquanto dramaturgo ao facto de «só quer(er), sabe(r) ou pode(r) falar para si próprio». Os diálogos abelairianos são, na verdade, monólogos, em que «as falas não se respondem, os personagens não se ouvem» (Tereza Coelho Lopes). A dificuldade de encenação do teatro de Abelaira vem

---

12 «Se levada à cena, ela será ouvida e vista simultaneamente por dezenas de pessoas – portanto não me encontro a sós com um só homem, mas com muitos que mutuamente se influenciam, reagem uns sobre os outros. Tal consciência terá influência no que escrevo, alterará a minha atitude?» (1973: 163). Num dactiloscrito existente no espólio de Augusto Abelaira na Biblioteca Nacional, no que parece um excerto de uma entrevista dada pelo autor, diz-se ainda mais claramente: «Uma obra teatral, quando levada à cena, desencadeia uma dupla reacção no público. Por um lado cada espectador sofre a influência do que vê e ouve no palco e pelo outro é também estimulado pelas reacções dos espectadores que o rodeiam. E uma tal experiência, uma tal possibilidade de comover e interessar quinhentas pessoas ao mesmo tempo fascina com toda a certeza um autor...»

também daqui, de se converter um texto que deveria ser para «ver e ouvir» num texto apenas «para ler».

Embora Abelaira diga que aquilo de que trata no teatro nenhuma relação tem com aquilo de que fala nos seus romances<sup>13</sup>, há, como vimos, um paralelismo entre muitos temas abordados nos romances e nos textos de teatro (neste sentido também Arêas 2010: 169). Além da preocupação com a linguagem e o seu significado, talvez o exemplo mais claro e que perpassa toda a escrita de Abelaira, também a vontade de absoluto já referida, que origina simultaneamente uma desilusão com a vida, um cansaço com o quotidiano<sup>14</sup>, mas que é a razão da vida<sup>15</sup>, são traços presentes tanto na narrativa como nestes textos de teatro. «Desilusão, eis a palavra essencial, a palavra-chave dos revolucionários românticos e burgueses» (1973: 140), diz Santini a propósito da sua filha Lúcia, única personagem que, em *A palavra é de ouro*, resiste efectivamente ao regime instituído pelo seu pai, como poderia dizer Ramiro, em *Os desertores*, ao reflectir sobre a sua vida e dos seus companheiros<sup>16</sup>.

Outro tema maior da prosa de Abelaira, também presente nos seus textos dramáticos, é a indistinção entre realidade e ilusão («Realidade e ilusão são a mesma coisa», diz Mercúrio em

---

13 «E para sublinhar que nunca escreveria uma peça teatral dando expressão ao que floresceu no *Bolor* ou na *Enseada Amena*. Que nunca escreveria um romance com a matéria d'*O Nariz de Cleópatra* ou d'*A Palavra é de Ouro*. Tu, escrevo num caso. Vós, escrevo no outro. E espontaneamente falo (de) coisas diferentes» (1973: 164).

14 Note-se o dialogador velho, em *Anfitrião*, *outra vez*, «com uma tecla estragada, e que nem sequer sabe pronunciar a palavra amor, troca-a sempre pela palavra indiferença» (1980: 19).

15 Cf. a fala de Calipso, em *O nariz de Cleópatra*, «Tenho angústia, sofro de absoluto, mas isso faz-me feliz. A angústia e o absoluto são os meus brinquedos, são ingredientes da minha felicidade» (1962: 175).

16 «Desertámos! E não é um crime grave, um crime tanto mais grave quanto é certo termos consciência da nossa deserção? Os fabricantes de armas, os traficantes de carne branca têm desculpa. Nós não, nós somos os mais miseráveis dos homens...» (Abelaira 2023: 111).

*Anfitrião, outra vez*, p. 22, como em *Sem tecto, entre ruínas* a estrutura circular do romance, em que a cena final repete com pequenas variações a inicial, nos leva a pensar se o que acabámos de ler terá efectivamente acontecido ou se terá, afinal, sido apenas um sonho). A dúvida resulta também do tratamento original que Abelaira faz das categorias da narrativa tempo e espaço, que, com um olhar narrativo simultaneamente retrospectivo e prospectivo, as torna dinâmicas. A fala de Júpiter, «O passado passou, o passado é o que nós quisermos que tenha sido. Eis a nossa liberdade, Alcmena, não nos deixarmos dominar pelo que já desapareceu. É em relação ao passado que somos livres, não em relação ao futuro, sabes?» (1980: 40), é exemplar a ilustrar esta ideia, igualmente presente em *O nariz de Cleópatra*, quando o Comandante Maia afirma ter «ordens para que o Presente, o Passado e o Futuro não se modifiquem. Ou melhor: para que o Futuro seja igual ao Presente! Porque o grande erro do nosso tempo é o Presente não ser igual ao Passado!» (1962: 174), mostrando a equivalência repetitiva entre os tempos, impossível de repetir. A vitória de Tróia em *O nariz de Cleópatra* ilustra também esta perspectiva, ao mostrar que a alteração da história acaba por deixar tudo essencialmente na mesma<sup>17</sup>.

Já Tereza Coelho Lopes identifica como tema maior destas peças de Abelaira a liberdade e nos mesmos termos «de que se reveste em toda a obra de Abelaira: a liberdade não existe. Aquilo que vivemos – quando o vivemos – é apenas a ilusão da liberdade, como vivemos a ilusão da comunicação e do amor», entrelaçando deste modo esta temática com a antes apontada impossibilidade de distinção entre real e ilusão.

De igual modo, os *slogans* preparados por Abu Zaid (1973: 147) e os anúncios de dialogadores em *Anfitrião, outra*

---

17 «(O) desenvolvimento da peça mostra-nos que nada mudará – vençam os gregos ou vençam os troianos, os homens permanecem com os mesmos vícios e as mesmas virtudes» (Albuquerque 2008: 80).

vez (1980: 7, 47 e 80) ecoam os anúncios que João Gilberto, de *Sem tecto, entre ruínas*, decora mesmo sem querer (Abelaira 2024: 36), como a leitura da revista *Elle* por Alcmena (1980: 17, 57) lembra os títulos de jornais que, em *Sem tecto, entre ruínas*, relatam o que se passa no mundo e põem em destaque a inevitabilidade da influência recíproca entre esfera pública e privada.

O final de *Anfitrião, outra vez*, em que as personagens vêm à boca de cena agradecer ao público, que lhes lança tomates, e em que se conclui que «vão tirando os disfarces e ficam o que são: simples actores de uma comédia sem sentido» (1980: 81) ilustra exemplarmente a condição e a auto-consciência de todas as personagens abelairianas, tanto de textos dramáticos como dos romances ou dos contos, que é, na verdade, a condição humana.

## REFERÊNCIAS

- Abelaira, Augusto (1973)(1961). *A palavra é de oiro*. Amadora: Livraria Bertrand.
- (1962). *O nariz de Cleópatra*. Amadora: Livraria Bertrand.
- (1980). *Anfitrião, outra vez*. Lisboa: Moraes Editores.
- (2023). *Os desertores*. Coimbra: Almedina.
- (2024). *Sem tecto, entre ruínas*. Coimbra: Almedina.
- Albuquerque, M. de Fátima M. (2008). «Vozes silenciadas: o teatro de Augusto Abelaira». *Voltar a ler. Augusto Abelaira*. Paulo Alexandre Pereira (coord.). Aveiro: Universidade de Aveiro. 73-81.
- Arêas, Vilma (2010). «A comédia segundo Augusto Abelaira». *Contexto. Revista semestral do programa de pós-graduação em letras* 17. Vitória: Edufes. 155-178.
- Pereira, Paulo Alexandre (2007). *Ficção mínima: potência e acto no teatro de Augusto Abelaira*. Separata da revista *Forma Breve* 5. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas. 24-39.
- Simões, João Gaspar (1962). Crítica a *A palavra é de oiro*. *Diário de Notícias*, 15 de Março de 1962.

**CARTAZ**



## ***As Mulheres em Gil Vicente***

**Exposição: Galeria do Teatro Municipal Joaquim Benite  
14/03-07/06/2025**

**Curadoria: José Camões e Nuno Costa Moura**

**Produção: Museu Nacional do Teatro e da Dança /  
Companhia de Teatro de Almada**

O título escolhido para a exposição patente entre março e junho no Teatro Municipal de Almada — *As mulheres em Gil Vicente* — é particularmente feliz. Traduzida em personagens individualizadas ou tipificadas, a mulher, aqui, não é apenas um assunto abstracto ou meramente temático. Dispensando a maiúscula, existe como uma componente de um mundo que Gil Vicente povoou generosamente com figuras variadas, inscritas numa tradição «histórica, mitológica ou alegórica», ou «surgidas da realidade cultural e quotidiana contemporânea do autor e do seu público». O que, de resto, também é o caso para as personagens masculinas, não fossem as mulheres do teatro de Gil Vicente terem um destaque maior no imaginário do espectador pelo seu forte protagonismo e singularidade.

Os dois comissários reúnem os imprescindíveis conhecimentos em que assenta a exposição: Nuno Costa Moura, como director do Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD) entre 2021 e 2024, e profundo conhecedor do espólio histórico do teatro em Portugal depositado e conservado no Museu; José Camões, como docente universitário (FLUL) e historiador do teatro português, especialista da obra vicentina, com projectos académicos de investigação e publicações na área. Ambos partilharam a produção da exposição internacional *Gil Vicente, Portugal e Espanha nos Primórdios do Teatro Europeu*, apresentada no MNTD entre outubro de 2023 e abril de 2024.

Nesta mostra documental, de menor dimensão, o visitante segue um percurso que seleciona a maioria das figuras femininas do teatro de Gil Vicente entre as mais emblemáticas, no período 1502-1536. Ilustrado pelos materiais que integram

o espólio arquivístico conservado no MNTD, ou que resultam de um trabalho de recolha junto de companhias contemporâneas, o tema da exposição é desenvolvido a partir de fotografias de teatro, em que o espaço cénico e a encenação, juntamente com os figurinos, são o guião dramático que dá vida às personagens, com as suas características próprias, integradas nas variações estéticas que conotam a recepção das obras clássicas no tempo. O conjunto dos trajes desenhados por José de Almada Negreiros para a sua encenação do *Auto da Alma* em 1965 é disso um exemplo, mas o debate formal dominante faz-se entre a aproximação dos figurinos com o contexto histórico-cultural de origem dos textos, como nas encenações de Mário Barradas e de Fernando Mora Ramos, nomeadamente, e uma maior liberdade inventiva dos criadores Luís Miguel Cintra, Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Carlos Avilez, António Pires, entre outros, que propõem uma elaboração discursiva oposta, cruzando vários universos semióticos.

A instituição que acolhe a exposição é particularmente vocacionada para dialogar com o universo dos materiais expostos. Acertadamente distribuídos pelo espaço da Galeria do Teatro Municipal Joaquim Benite, sede da Companhia de Teatro de Almada, encaminham o visitante para uma descoberta dramática e teatral da pluralidade e da diversidade da figura feminina na obra vicentina e da multiplicidade das suas leituras desde os anos 1930-1950, com a Companhia Amélia Rey Colaço e o Teatro do Povo, até 2023, data da encenação por Pedro Penim no Teatro Nacional Dona Maria II da *Farsa de Inês Pereira*, em que a figura feminina é interpretada pelo actor David Costa, ecoando com a interpretação feminina do Vaqueiro em 1912 por Adelina Abranches.

A selecção dos materiais apresenta o repertório vicentino promovido pela maior parte das companhias de teatro em actividade em Lisboa e fora da capital desde as últimas décadas do século XX, em encenações assinadas por nomes associados à reapropriação moderna e irreverente do repertório vicentino no caso da actriz e encenadora Maria do Céu Guerra

que, no *Pranto de Maria Parda* apresentado pela Barraca em 1992, reinterpretou a personagem na sua dimensão humana, despindo-a da imagem canónica cristalizada pela leitura ideológica tradicional de Gil Vicente, «pai do teatro português». Nela «reconhece-se a alegoria da escassez, a velhice do corpo, a etnia mulata e o inconformismo com a falta de bens vitais». Com uma preocupação de exaustividade, a exposição inclui uma versão pouco habitual da figura de *Mofina Mendes* que dá nome a um quadro da revista *Tudo na Lua*, pela companhia Eugénio Salvador em 1959, e programas de teatro televisivo na RTP. Uma outra particularidade do modo de renovar a recepção de um «clássico», como, por exemplo, o espectáculo *Autos da Feira, do Vaqueiro e das Fadas*, em 1990, encenado com o Teatro de Portalegre por José Mascarenhas.

A organização do percurso da exposição assenta numa estrutura baseada em dez núcleos temáticos inspirados pela dramaturgia vicentina: sob o título *Corte*, descobrimos o espaço das «rainhas, princesas, damas e donzelas», com uma fotografia de atelier de Teixeira Lopes, de 1912, da mítica cena do *Monólogo do Vaqueiro* no quarto da rainha D. Leonor; no painel *Ruralidade*, dedicado ao mundo campestre e pastoril destacado na obra vicentina, figuram ao lado das personagens masculinas, em ambiente festivo, as pastoras e serranas, que segundo Gil Vicente, «valem mais que as cidadãs»; as ciganas e as mouras ilustram o tema *Etnias* que também retém as personagens de mãe e filha judias do *Auto da Lusitânia*; no painel *Alegorias* a Morte surge inevitavelmente entre outras figuras; o Anjo e o Diabo são integrados nos materiais do tema *Mitologias*, refletindo a pluralidade das fontes utilizadas pelo dramaturgo, a partir das fontes clássicas greco-romanas ou cristãs; contrastando com os painéis anteriores, a exposição prossegue com uma das vertentes mais interessante dos recursos usados, ou seja, o desconcerto na condição feminina que se traduz na *Desordem* provocada pela rebeldia ou a revolta da mulher inconformada com o seu estatuto; a *Alcovitaria* surge naturalmente ao lado do painel anterior, com um reforço da sua comicidade algo

caricatural que atravessa nas fotografias todos os tratamentos dados à personagem ao longo do tempo; a seguir surge uma outra figura feminina popular, a feiticeira que, apesar de estar ligada à prática da magia, é «sempre apresentada como praticante do bem»; o conjunto das imagens que evocam o tema da *Velhice* traz uma citação retirada da peça *O Velho da Horta* que sintetiza uma percepção negativa do dramaturgo sobre a falta de juízo de tais personagens, apesar da sua idade; o último painel, *Conflito Mãe/Filha* fecha a exposição com o tema do conflito de gerações, sempre como motivo cómico nas farsas, sendo a mais famosa *A Farsa de Inês Pereira*.

A difícil tarefa de seleccionar os materiais expostos foi levada a bom porto. Organizados segundo um critério de representatividade teatral e dramaturgica que sustém o eixo discursivo e dramaturgico da exposição, fazem sobressair os traços próprios da personagem feminina, e não só. Se são diversas as mulheres no teatro de Gil Vicente, também o são as intérpretes que lhes deram vida no palco, atrizes consagradas ou jovens menos experientes.

Termino com uma nota final sobre a importância da inclusão dos documentos videográficos na entrada da sala. Dando acesso à dimensão performativa do teatro de Gil Vicente quando posto em cena, permitem fazer justiça ao humor e à comicidade da sua obra, e em particular à riqueza das personagens de mulheres que continuam a ganhar vida graças a actores e atrizes que delas fazem figuras do teatro contemporâneo.

*Christine Zurbach*

## ***APLAUSO: 40 anos a celebrar o espectáculo***

**Exposição: Museu Nacional do Teatro e da Dança,**

**27/02-29/06/2025**

**Curadoria: Nuno Costa Moura**

*Le passé est un si grand trésor de nouveautés.*

Remy de Gourmont, 1914

Instituído em 1982, o Museu Nacional do Teatro surge, de facto, em 1985, com a sua instalação no Palácio do Monteiro-Mor, no Lumiar. Passados quarenta anos, o que agora se celebra na exposição *Aplauso* é essa abertura ao público, decidida no Governo de Francisco Balsemão. Sabe-se que a vida dos museus em Portugal nunca foi fácil, nem o é hoje, pelo que bem se pode imaginar como terá sido árduo fazer nascer e crescer este novo museu. De 1982 a 2021, o Museu teve dois directores, o seu incansável fundador, Vítor Pavão dos Santos, que o dirigiu até ano 2000, tendo-lhe sucedido José Carlos Alvarez, que foi seu assessor e companheiro de armas na construção e defesa do Museu. Foi uma luta de dezenas de anos com uma direcção firme. Pode assim dizer-se que o Museu deve tudo a estes dois homens, o que nos faz constatar, sem serem precisas outras demonstrações, que a realização de uma grande obra exige competência e continuidade, que não parece assegurada agora por concursos de três em três anos. O Museu existe por força do trabalho dos referidos directores e das suas equipas, apesar de todas as agitações na gestão da cultura no âmbito estatal. Sucedeu-lhes Nuno Costa Moura, organizador desta exposição *Aplauso*, que veio a constituir o último acto do seu breve mandado. A recente, e talvez inesperada, nomeação de um novo director parece ter gerado alguma confusão, pois no catálogo da exposição aparecem textos assinados, separadamente, por Nuno Costa Moura e Maria Viterbo Brandão, ambos designados como «director do Museu».

A exposição faz-se eco dos aplausos que se ouviram em tantos espectáculos, mas aplaude também os dois primeiros directores, já que a montagem cobre a vida teatral desde o tempo de Garrett através de uma revisitação de uma série de exposições que foram delineadas pelos anteriores directores, e também a que, em 2024, *Liberdade! Liberdade! A Revolução no Teatro*, teve Nuno Moura como comissário.

*Aplauso* constitui uma viagem à história do teatro representado em Portugal desde Gil Vicente, e ilustra também a riqueza do acervo do Museu, apto a documentar tantos séculos, nomeadamente através da cadeira magistral de Garrett, de desenhos e maquetas de cenografias, de fatos de cena, de fotografias, e de imagens a correr em monitores nas diferentes salas.

Tive a oportunidade de estar incluído numa visita de umas vinte pessoas guiada por Nuno Moura. Para além da sua capacidade de comunicar com este público, verifiquei como os visitantes seguiram com o máximo interesse a exposição, muito se demorando nas diferentes secções, curiosos de tudo quanto viam, e os surpreendia, por não estar ainda esta história integrada na sua cultura. Lição que, por si só, justificava a exposição.

A partir de 2015, passou a ser designado Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), em coincidência com a doação que fiz de mais de 2000 livros e de outros materiais atinentes a história da dança. Note-se que o Museu já tinha um rico acervo. Como se evidencia nesta exposição nas secções dedicadas aos Ballets Russos, aos Bailados Verde Gaio, à escola de Anna Mascolo, ao Teatro e a Dança na obra do pintor António Soares, a Margarida de Abreu, ao Ballet Gulbenkian e aos figurinos de Paula Rego para o bailado *Pra Lá e Pra Cá*.

Muito se refere o carácter efémero dos espectáculos teatrais e dos espectáculos coreográficos, sendo por isso indispensável o registo museológico como forma de tornar visível a memória e a história, indispensáveis para pensar estas artes, e antecipar a construção do seu futuro. Neste sentido, teria

valido a pena reservar um espaço da exposição à rica biblioteca do Museu, com dezenas de milhares de volumes e de documentos, que constituem fontes de informação preciosas para reler o passado e o presente, tornando menos efémeras as artes de cena.

O Museu irá agora para obras, mas quando reabrir, mais funcional, deverá reconquistar a vitalidade patente nesta mostra. A nova directora, que já se terá apaixonado por tudo o que o Museu representa, parece-me decidida a não se poupar a fadigas para que assim seja. Considerando que o seu actual mandado será marcado pelas obras, que se sabe quando começam, mas nunca quando acabam, faço votos para que este lhe seja renovado, de modo a poder vir a exercer plenamente a sua função, e merecer o devido aplauso.

*José Sasportes*

## ***Bernardo Santareno - 100 anos: Percursos e documentos***

Organização de Maria João Brilhante, Sebastiana Fadda e Ana Isabel Vasconcelos

Centro de Estudos de Teatro - FLUL, 2022, 332 p.

### A máquina cénica de Bernardo Santareno

O volume organizado por ocasião dos cem anos do nascimento de Bernardo Santareno, oferece, à comunidade dos estudos teatrais, um modelo de programa para o estudo da dramaturgia de um autor, que abarca a extensão da obra, a dinâmica interna do conjunto dos textos e a relação daquilo que caracterizou o trabalho cénico do escritor com tudo o que está para lá da cena. O livro abre com uma secção de ensaios de pesquisadores e críticos, continua com uma série de testemunhos de encenadores e actores que fazem prova da ressonância desta dramaturgia, e apresenta ainda uma resenha bibliográfica, uma seleção da *fortuna critica* (40 p.) e uma coleção de fotografias de espetáculos e capas de livros, entre outras imagens, que reconstituem, no todo, o efeito da vida e obra de Santareno no teatro português, até à data. A documentação é ampla, fazendo prova da relevância do autor. Mas o principal desta empreitada são os ensaios dos vários autores, onde são lançadas vias para o desenvolvimento de mais estudos e para a criação de outras encenações das peças que Santareno escreveu.

A abrir a secção de ensaios, Garrido faz um mural da pesca do bacalhau onde se vê emergir tanto o médico António Martinho do Rosário como, logo depois, o dramaturgo que adotou como pseudónimo Bernardo Santareno. Uma personagem reflete a outra, ambas teatralizando a figura oposta, primeiro exemplo da tensão entre experiência e forma teatral que faz de Santareno um dramaturgo vivo, na sua obra propriamente dita. Uma das pistas dadas por Garrido para o entendimento

do modo como Santareno encenou as campanhas bacalhoeiras está na expressão «peripécias irreais» (p. 24), essas que seriam reveladas — e relevadas — pelo escritor, a despeito da propaganda do regime do Estado Novo. Enquanto o regime reproduzia uma visão epopeica da pesca, o autor punha em «sobressalto» essa visão oficial, ao deslocar dos lugares habituais o protagonismo das personagens. Prestando atenção nos detalhes dos meros mortais, o autor descolaria imediatamente do panorama heróico que o regime expunha. Santareno aparece aqui como testemunha ocular do seu tempo, uma das principais, que conta tudo o que viu, assinalando as mais do que sete diferenças entre os factos «irreais», isto é, absurdos, e a fantasia lusitana que a todos se assemelhava intuitiva. O médico e dramaturgo viu muito de perto os factos, como é sabido, observou os sintomas e a etiologia dos casos. Garrido mostra bem a relação entre a cena de Santareno e a realidade sociológica dos lugares portugueses que o escritor conheceu. Nos casos focados neste primeiro ensaio, *O lugre e Nos mares do fim do mundo*, sai destacada a «sociabilidade a bordo» como matéria-prima da dramaturgia. Historiador, aparentemente externo à crítica teatral, Garrido dá afinal a partida para um estudo da obra de Santareno enquanto «lugar de memória» dramático, que sublinhe a criação de personagens e situações a partir do registo e reconhecimento de uma realidade circunscrita e documentável. A perspectiva de Garrido decreta a autonomia da obra artística ao mesmo tempo que demonstra o respectivo enraizamento na vida do poeta; e, assim, dá o mote para o programa de estudos teatrais que se segue no restante volume, e que será desenvolvido mais à frente.

O problema da figuração, em especial da figuração de populares, isto é, dos trabalhadores, é abordado ainda mais diretamente no artigo de Carina Infante do Carmo. Em paralelo com essa questão, o artigo identifica o contexto artístico do final dos anos 1950 e do início dos anos 1960. Trata-se, pois, de ver como os artistas em Portugal reproduziram os perfis de pescadores, nos anos anteriores, e que influência

tiveram no nosso dramaturgo, e qual o grau de idealismo e de materialismo nessa figuração, e, enfim, se e como a vanguarda se aliava à classe proletária. Esta abordagem culmina com as notas de Maria Heleno Serôdio sobre o escritor, a dar-nos como chave para a interpretação da prática artística ou, pelo menos, da sensibilidade de Santareno a forma clássica da tragédia, que seria a forma de aliança afetiva do intelectual com o povo. No ensaio seguinte, José Oliveira Barata põe o dedo nessa mesma ferida da relação do poeta com o povo, defendendo que, mais do que a «dramatização do 'vivido'» — segundo Barata, um dos «caminhos mais seguidos» e, aparentemente, esgotado, pelos estudiosos de Santareno — a obra em causa é uma «forma de mediação» — conceito que rima com a abordagem de Garrido. O crítico tenta decifrar a regra dessa mediação cénica especificamente santarena, elevando o autor a intérprete teatro-filosófico do seu tempo, não só português, como também mundial. Barata traz para a boca de cena argumentativa os exemplos de fim de mundo de Auschwitz e de Hiroshima, bem como as influências de Camus, Genet e Sartre, entre outros, para sincronizar o *Lugre* ou a *Aldeia Velha* com o espírito do pós-guerra, ao fim e ao cabo cumprindo o *aggiornamento* pretendido pelo próprio dramaturgo, como demonstrará no seu texto *Graça dos Santos*. Na segunda metade do Séc. XX, face à violência absoluta dos campos de morte e das bombas nucleares, o sujeito não tem como reagir a nada, mas também não pode deixar de reagir a tudo. O destino dos cidadãos no pós-guerra, duplamente aferido pelo médico e pelo dramaturgo, seria a matéria do destino trágico das personagens, exposto perante os espectadores portugueses, defende Barata. A expressão desse impasse teria em Portugal a forma particular da denúncia e da censura (ou, pior ainda, da auto-censura) política e moral, sublinha *Graça dos Santos*.

O ensaio de Jorge Palinhos reitera e sintetiza vários argumentos precedentes:

Santareno é notável pela forma como reagia às angústias e questões dos seus tempos e também pela forma como foi afetado por elas. As transformações significativas que a sua obra teatral sofreu ao longo da sua carreira, de finais dos anos 50 até finais dos anos 70 (...) só podem ser entendidas como uma reação criativa e individual às transformações que o poeta e dramaturgo assistiu no seu tempo de vida.

A biografia surge como chave de descodificação de um sentido verdadeiro das ações e imagens, ora mais realistas, ora mais alegóricas, das peças de Santareno. O volume oscila entre dar maior ou menor importância à biografia, erigindo um altar cénico ao autor, cujo drama em vida parece ser a porta para o significado oculto das peças, de modo semelhante ao de outros autores do Séc. XX. Mas a análise mais rente ao texto e às acções das personagens, isto é, resultante de uma leitura feita mais perto dos elementos da dramaturgia, permite a Palinhos, também dramaturgo, detetar a pragmática da tragicidade de Santareno, de forma específica, nas falas e nos atos das figuras. Os elementos realista e documental decerto reforçam a violência em cena, afirma Palinhos, e essa violência tem função dramática, ao encaminhar as personagens para o sacrifício, dentro da forma teatral da tragédia contemporânea. A realidade vivida por Santareno toma a forma da violência que as personagens exercem umas sobre as outras e ainda sobre si mesmas. As figuras submetem-se invariavelmente a provas de fogo que, na maior parte dos casos, redundam em cenas de auto-mutilação, por sua vez reveladoras das contradições da comunidade trágica de cada peça. Honra e vergonha saem demasiado caras aos sacrificados, mas não há opção.

O ensaio de Palinhos, que desdobra sobretudo os artigos de Garrido e de Barata ao especificar como se dá a mediação dramaturgical do contexto social e histórico português, permite ler as contribuições, mais dedicadas a aspetos particulares da obra de Santareno, no caso de Solange Santos Santana e Márcio

Ricardo Coelho Muniz sobre a prostituição, e no caso de Robin Drive e Carlos Gontijo Rosa sobre a simbologia cénica do fogo, como parte de uma análise completa do funcionamento desta dramaturgia. A obra de Santareno surge, mais do que monumento e mais do que documento, como máquina cénica em si, que continuará ainda por desbravar enquanto tal, adaptando-a às novas vidas, aos novos testemunhos e às novas imagens.

*Jorge Louraço Figueira*

***Licína Rodrigues Ferreira, Catálogo de manuscritos da Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra***  
Imprensa da Universidade de Coimbra / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2024, 368 pp.

Na historiografia do teatro, como em outras disciplinas, muito dificilmente se produz trabalho sólido e sério sem dispor de um tratamento cuidadoso das fontes. Tratamento cuidadoso esse que não existe sem o labor discreto, silencioso e sistemático de quem faz processamento documental, atividade essa que importa respeitar.

Publicado em 2024, o *Catálogo de manuscritos da Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, fruto do trabalho da bibliotecária e investigadora do Centro de Estudos de Teatro, Licína Ferreira, permite finalmente dar a conhecer, a um público mais amplo, uma parte importante da riquíssima e única coleção do estudioso, professor e crítico teatral que dá nome àquela sala da mais antiga universidade do país.

A monografia em apreço apresenta-nos um importante conjunto de peças de teatro manuscritas e datilografadas, partes de peças (isto é, o papel destinado a um ator específico), cançonetas, memórias, poesia, assim como, documentação de carácter administrativo. Sublinhe-se que algumas das peças agora trazidas ao conhecimento geral através deste catálogo nunca foram dadas à estampa.

Pertencendo sobretudo ao século XIX e primeiras décadas do século XX, incluindo um pequeno conjunto de manuscritos do século XVIII, esta publicação é, tal como refere a autora, um contributo significativo para o conhecimento do teatro durante um período conturbado da história de Portugal e para o qual, até agora, a documentação se tem revelado mais escassa – o início do século XIX, período de lutas entre liberais

e absolutistas –, encontrando-se aquele momento da história particularmente bem representado nesta coleção.

Subsidiando, em primeiro lugar, o conhecimento do teatro enquanto produção literária, não apenas através de originais portugueses, como também através de traduções para português de teatro estrangeiro, este projeto fornece também elementos passíveis de alimentar a investigação sobre a prática espetacular nos palcos nacionais. Para o conhecimento dessa atividade contribuem mais diretamente os documentos que dizem respeito, por exemplo, à administração dos teatros ou à contabilidade dos artistas e das companhias, memórias e cadernos de apontamentos de atores, mas também informações inseridas no próprio texto das peças de teatro que revelam ‘maneiras de fazer’ e para os quais a autora chama a atenção utilizando amplamente o campo *Notas*. Nesta área da descrição bibliográfica, apresentam-se, entre outros, dados como a existência de marcação, de distribuição de atores, de datas de estreia, de desenhos de palco, de espaços de representação ou de inclusão de calendário de ensaios. São importantes também as informações sobre os expedientes que rodeavam o teatro teatral, tais como as apresentações em concursos, ou a sujeição a comissões de censura atestadas pelas marcas nos textos e/ou pareceres anexos aos documentos. Ainda no que toca ao conteúdo desta zona da catalogação, vale a pena referir o cotejo dos itens desta coletânea com documentos da mesma natureza presentes noutros acervos, enquadrando-a no panorama mais amplo dos catálogos já divulgados de instituições de memória portuguesas e não só, como os da Biblioteca Nacional de Portugal, Escola Superior de Teatro e Cinema, Teatro Nacional D. Maria II e Biblioteca Nacional de França.

Para além da catalogação escrupulosa, destaque para o texto da autora que antecede o catálogo propriamente dito, no qual é caracterizada a coleção sob vários aspectos: assinalando, por exemplo, alguns autores mais abundantemente representados no conjunto e fazendo luz sobre o seu percurso, ou realçando a originalidade de textos cuja atribuição do valor

decorre da pesquisa, já referida, em outros catálogos, não se esgotando, pois, o seu trabalho apenas no tratamento técnico do acervo, mas indo mais longe e explorando também a coleção naquilo que ela poderá contribuir para o enriquecimento da historiografia do teatro em Portugal.

A bibliografia de apoio apresentada concorre também para atestar o cuidado com que este trabalho foi elaborado, não apenas do ponto de vista técnico, mencionando todas as referências necessárias à criação do presente catálogo, como também fazendo referência a obras e bases de dados que permitem uma abordagem (ainda mais) arguta ao núcleo documental em questão.

De igual modo, chama-se a atenção para a inclusão de índices não apenas como ferramentas de pesquisa, mas também como provedores de uma panorâmica geral sobre a coleção nas suas focalizações mais importantes (de autores principais, secundários, títulos, cronológicos e de espaços de representação), tal como, de resto já é assinalado por José Camões no prefácio da obra. Neste ponto, realça-se, todavia, a necessidade do presente trabalho transcender o formato *livro impresso* e integrar o catálogo em linha das Bibliotecas da Universidade de Coimbra (e outros catálogos coletivos como o PORBASE), o que permitirá não só uma divulgação mais ampla deste expressivo conjunto, como oferecerá possibilidades de exploração da coleção de maneira mais fina, rápida e eficaz (através por exemplo da utilização de pesquisas complexas utilizando operadores booleanos). Ainda neste campo, seria importante possibilitar a busca automatizada sobre o já referido riquíssimo campo das notas que caracteriza o trabalho de catalogação desta coleção, permitindo, assim, recuperar o grande manancial de informação ali registado, como, por exemplo, nomes de atores, empresários, salas de espetáculo ou companhias de teatro.

Juntando-se a idênticos trabalhos realizados nas bibliotecas da Escola Superior de Teatro e Cinema e do Teatro Nacional D. Maria II, o tratamento de obras específicas de teatro feito pela autora, cujas opções são clarificadas no texto de apresentação,

apresenta modos de fazer que podem ser tomados como referência por colegas que desenvolvem idênticas tarefas sobre coleções semelhantes, permitindo, assim, contribuir para práticas comuns de abordagem técnica da documentação das artes de palco que muito beneficiam os investigadores e o público em geral interessados em 'coisas de teatro'.

Afigura-se-nos que as qualidades deste livro resultam, para além do rigor com que foi feito, do perfil híbrido da autora simultaneamente bibliotecária experiente e investigadora especializada em História do Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX, características que lhe permitem valorizar aspetos inerentes à prática teatral que, de outro modo, poderiam não ser tão evidentemente relevantes.

Para terminar, esperamos que este trabalho funcione também como incentivo para tratar e divulgar outros conjuntos documentais da área das artes de palco que aguardam semelhante cuidado.

*Ana Sofia Patrão*

***AA.VV. Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI. Estudios dedicados a la profesora Maria Idalina Resina Rodrigues***  
Miguel Ángel Teijeiro Fuentes e José Roso Díaz  
(eds), Valencia, tirant humanidades, 2024, 313 pp.

O estudo das relações culturais e artísticas ibéricas dos séculos de ouro tem contado com o trabalho exemplar de investigadoras cujo contributo para o avanço do conhecimento tem sido merecidamente reconhecido em volumes e congressos de homenagem, bem como na continuação das linhas de pesquisa por elas iniciadas. Em 2021, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes e José Roso Díaz editaram um volume de homenagem à professora Mercedes de los Reyes Peña, *El teatro en el siglo XVI: autores y practicas escenicas. Estudios dedicados a la profesora Mercedes de los Reyes Peña*. Três anos depois os editores repetem a louvável façanha, homenageando a professora Maria Idalina Resina Rodrigues, que, como bem demonstra Ângela Fernandes na introdução do volume *Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI. Estudios dedicados a la profesora Maria Idalina Resina Rodrigues*, é também um caso exemplar de rigor, saber e incansável dedicação.

José Camões, em «Outros quinhentos», reflecte sobre um conjunto de textos do século XVI com diferentes versões em português e em espanhol, desde *Barca do Inferno* de Gil Vicente a peças menos conhecidas como *Pranto da Senhora Caminho do Monte Calvário*, de António de Portalegre. Na senda de projectos anteriores, o autor apresenta uma plataforma de edição online que «inventaria e edita os textos de autores portugueses que, ao longo da História do Teatro, conheceram versões múltiplas coevas, seja em português, seja noutra língua» (p. 39), dando ao leitor a possibilidade de escolher testemunhos e de os cotejar.

O estudo sobre a «Función y sentido del salvaje en el teatro y la narrativa de Joaquín Romero de Cepeda», por Ángel

Luis Castellano Quesada, propõe uma nova chave de leitura da *Comedia Salvaje* do autor pacense, reivindicando a relevância simbólica do selvagem, para lá da sua funcionalidade espectacular. De acordo com Castellano Quesada, o título da obra alude não aos selvagens (na cena que introduz uma inovação face ao modelo da *Celestina* de Rojas) mas ao casal protagonista Anacreón e Lucrecia, «dos jóvenes que han atropellado las convenciones sociales para satisfacer su deseo amoroso» (p. 64).

Isabel Dâmaso Santos em «La figura de San Antonio en el teatro ibérico quinientista: el auto de Santo António, de Afonso Álvares» faz um rigoroso levantamento de obras de teatro centradas na figura histórico-religiosa de Santo António em Portugal e Espanha, juntando ao rol conhecido oito novos testemunhos depositados na Biblioteca Nacional de España. Após esta contextualização a autora faz uma análise minuciosa do *Auto de Santo António*, de Afonso Álvares, identificando «desvios» face às fontes hagiográficas, elementos relativos ao contexto de produção da obra, culminando com a «apropriação» que Gustavo Matos Sequeira fez deste auto para as celebrações da proclamação de Santo António como protector de Portugal, em 1934.

Em «Nuevas reflexiones sobre el primer teatro eucarístico castellano», Javier Espejo Surós demonstra, com base na obra dramática de Hernán López de Yanguas, como a progressiva relevância do motivo eucarístico no contexto das polémicas reformistas emergentes à época origina uma «redefinición de la herencia salmantina» (p. 125), onde se mantém a estrutura dos presépios alterando-se o tema e o «programa» em prol de um teatro de natureza doutrinária, catequética e moralizante.

Sergio Fernández López analisa a difusão do teatro clássico da Extremadura espanhola entre os núcleos sefarditas além Pireneus através dos testemunhos textuais que se conservaram, nomeadamente de duas raras edições impressas algemiadas do século XVII das obras *Aquilana*, de Torres Naharro, e *Tragedia Josefina*, de Miguel de Carvajal. Através deste estudo é

possível entrever modos de circulação e recepção dos textos nas comunidades da diáspora sefardita e reavivar questões acerca da identidade judia destes autores estremenhos.

Em «De la asunción a la devoción: evolución del teatro mariano en el siglo XVI», Francisco Javier Grande Quejigo centra a sua atenção no *corpus* teatral mariano quinhentista, arrolando e mapeando textos e documentos, para, em seguida, se centrar nos textos dramáticos dos ciclos da anunciação e da assunção. No primeiro conjunto, observa o modo como a estrutura e a natureza do argumento se foram desenvolvendo, a par de um cada vez maior recurso ao aparato cénico. No segundo, destaca a simplicidade da trama e a sua dimensão catequética, cenicamente menos impactante, mas mais sofisticada a nível poético, e que dará origem a inúmeras *comedias* de tema mariano no teatro barroco.

O teatro nas Índias ocidentais, aflorado no capítulo anterior, é estudado em detalhe no capítulo «Orígenes del teatro de influencia y temas americanos em el siglo XVI (I)», de José Enrique López Martínez. Por meio de uma leitura inovadora das fontes documentais sobre os festejos públicos, como as descrições de Bartolomé de Las Casas das celebrações do *Corpus* de 1536 em Tlaxcala ou a de Motolinía sobre as representações, em 1538, na cidade do México, López Martínez identifica as características de um teatro que incorpora elementos da cultura autóctone – actores, língua, cenário e temas – em modelos e tradições de matriz europeia, num processo de sincretismo cultural que dá conta «de sociedades virreinales plenamente integradas em el sistema cultural, religioso y festivo de la España del Seiscientos, en la misma medida que cualquier otra sociedad peninsular del período» (p. 190).

José Roso Díaz, em «Amor y materia simbólica en el teatro del primer Lope de Vega. Notas sobre una presencia», examina o modo como o tema amoroso é desenvolvido através de um substracto simbólico em três níveis: 1) textual, através de referências sucintas ao bestiário, flora ou mitologia cuja codificação seria rapidamente reconhecível pelo público; 2) do

desenvolvimento da acção e caracterização das personagens e 3) do uso recorrente da emblemática na estruturação de cenas de amor nas obras de juventude da Fénix dos engenhos.

Francisco Sáez Raposo propõe uma releitura das obras profanas de Lucas Fernández, *Comedia de Bras Gil y Berenguella*, *Diálogo para cantar*, *Farsa de la Doncella*, *Pastor y Caballero* e *Farsa de Prabos*, *Soldado, Pascual y Antona* à luz das marcas cénicas e dos valores teatrais que os textos encerram, em linha com os trabalhos sobre didascálias implícitas e explícitas de Alfredo Hermenegildo. O estudo do modo de entrada em cena das personagens, da proxémica, do movimento e da gestualidade permite reconhecer a qualidade deste teatro para lá de preconceitos filológicos, obtendo, assim, «una visión más precisa de nuestro primer teatro clásico» (p. 246).

No capítulo seguinte, Javier San José Lera acompanha «Los viajes de Juan Pastor entre España y Portugal» – e mais além. Partindo das *Coplas de Vita Christi*, de frei Ínigo de Mendoza e terminando com o vilancete que integra o *Cancionero musical de Oaxaca*, com letra de Alonso de Bonilla e composição musical «del guatemalteco de origen portugués Gaspar Fernandes» (p. 271), o autor percorre o itinerário lírico-dramático do pastor por antonomásia, identificando modos de apropriação e rescrita da personagem por autores tão diversos como Lucas Fernández, Gil Vicente, Sá de Miranda ou Jorge de Montemayor.

O volume encerra com o capítulo de Miguel Ángel Teijeiro Fuentes sobre os modos de filiação do teatro de Torres Naharro nas obras de três dramaturgos conterrâneos. O intróito na obra de Diego Sánchez de Badajoz assemelha-se aos de Torres Naharro tanto na personagem que os protagoniza, um pastor, ou na língua em que se expressa, o saiaquês, como no cariz da comicidade e no propósito que encerra: chamar a atenção do auditório, pedindo silêncio. A verosimilhança na descrição do ambiente militar, o detalhe na caracterização dos diferentes tipos de soldados feitos personagens e a «amarga reflexión sobre el oficio de soldado y sobre la milicia en general» (p. 296) aproximam a *Soldadesca* de Torres Naharro da *Comedia Prodigiosa*

de Luis de Miranda, possível resultado de vivências de guerra partilhadas pelos dois autores. Por fim, afinidades ao nível do tratamento das personagens, temas e situações em contexto amoroso, aproximam a *Comedia Salvaje* de Joaquín Romero de Cepeda do teatro de Torres Naharro, afastando-se do modelo celestinesco e aproximando-se à proposta naharresca.

O rigor científico, o enfoque em matérias e textos pouco estudados, bem como as abordagens inovadoras que se apresentam neste volume, concorrem para fazer desta obra um marco fundamental no panorama editorial sobre o teatro ibérico quinhentista. Com engenho e arte, este volume apresenta estimulantes olhares sobre um legado cultural de grande relevância e qualidade, ainda que por vezes subsumido face à prolífica produção teatral posterior e ao peso do cânone. Da análise à crítica textual, das humanidades digitais à pesquisa arquivística, *Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI* abre novos caminhos de pesquisa, com importantes contributos para o conhecimento que renovam o interesse e a curiosidade científica, seguindo, assim, os passos e o exemplo da professora Maria Idalina Resina Rodrigues na docência, na investigação e na partilha de saberes.

*José Pedro Sousa*  
Centro de Estudos de Teatro, FLUL



# REPERTÓRIO



**Ponto 1.**

(Editorial), <i>José Camões</i> .....	5
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, <i>Santiago Pérez Isasi</i> .....	197

## Repertório

<i>Parque Mayer 100 Anos - O Esplendor da Revista - Exposição,</i> <i>Andreia Brito Silva</i> .....	213
<i>Tu cá tu lá com a história do teatro – Um ano,</i> <i>Andresa Fresta Marques / Ariadne Nunes</i> .....	216
<i>Ángela de Azevedo, Dicha y desdicha del juego, Serena Provenzano (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2022, 417 pp., José Pedro Sousa</i> .....	221

**Ponto 2.**

{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**

<i>Corpos Modernos do Palco - Retratos de atores portugueses por Silva Nogueira na coleção do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Paula Magalhães.....</i>	157
<i>Gil Vicente. Portugal e Espanha nos primórdios do Teatro Europeu, Nuno Meireles.....</i>	161
<i>Quem és tu? Um teatro nacional a olhar para o país, Maria João Brilhante.....</i>	168
<i>ARTHE - Arquivar o Teatro, Fábio Marques Belém.....</i>	181
<i>Trinta anos de apuro de edição de teatro de autores portugueses quinhentistas: Gil Vicente e outros, Lurdes Patrício.....</i>	184
<i>AA. VV., Te_tro de Revist_ em Portug_l: Revist_s «Perdid_s» e Outr_s (1851-1868), Isabel Mões.....</i>	190
<i>AA.VV. Gil Vicente na mudança dos tempos, Maria Jorge.....</i>	207
<b>Repertório.....</b>	211
<b>Elenco.....</b>	215
<b>Índice.....</b>	227

# 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

**Ana Sofia Patrão** (n. 1968) é licenciada em História, pós-graduada em Ciências Documentais e mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É, desde 2003, responsável pela biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, tendo anteriormente desempenhado funções de bibliotecária no Instituto Português do Livro e das Bibliotecas e nas Bibliotecas Municipais de Oeiras.  
email: anasofia.patrael509@gmail.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 bolsreira 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

**Christine Zurbach** é Professora Catedrática jubilada da Universidade de Évora. Foi docente do Departamento de Artes Cénicas da Escola de Artes onde lecionou nas áreas de Dramaturgia, História do Teatro, Teatro de Marionetas e Tradução de Teatro. Doutorou-se na Universidade de Évora em 1997 com a tese *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (Colibri, 2002). Investiga nas áreas de Estudos Teatrais e Estudos de Tradução, com publicações nacionais e internacionais na área da dramaturgia, da tradução de teatro e do teatro de marionetas.

**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* 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

**Helena Reis Silva** (n. 1967). É licenciada pela Escola Superior de Teatro e Cinema (formação de actores). Integrou o primeiro curso de Especialização em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e o grupo fundador do Centro de Estudos de Teatro. Dedicase à edição de teatro e aos autores de teatro portugueses do Séc. XVI.  
email: hrsilva@letras.ulisboa.pt

**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

**Isabel Mões** (n. 1973) é atriz, encenadora e dramaturga. É Licenciada pela FLUL em Estudos Artísticos, variante Artes do Espectáculo e Mestre em Estudos de Teatro pela mesma universidade, com a dissertação *E Assim nasceu a Revista: A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889*. Tem o curso de Actores do Centro Dramático de Évora e tem participado enquanto atriz em espectáculos de diversas companhias. Inaugurou, no final de 2015, um ciclo de criações autorais com o espectáculo *Por Revelar*, seguindo-se *A Minha Europa/My Europe*, *Manual para Drag Queen* e *Self Portrait - e agora como é que a gente luta?*. Em 2022 desenvolveu o projecto visual online *überME e*, em 2024, os documentários sonoros *Eu vim de Longe*. Integra projectos de investigação em estudos de

teatro (CESEM – FCSH/UNL e CEC – FLUL/UL) e colabora regularmente com a associação Arquivo dos Diários.

email: isabel.moes@hotmail.com

**João Dionísio** é professor de Literatura Portuguesa e de Crítica Textual na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, além de investigador do Centro de Linguística da mesma universidade. Preparou a recente edição crítico-genética de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, para a colecção da Imprensa Nacional dirigida por Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana.

email: joaodionisio@edu.ulisboa.pt

**João Nuno Sales Machado** (n. 1956) é professor aposentado do ensino secundário, licenciado em História e mestre em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa, com a tese *imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente* (Caleidoscópio, 2005). É investigador do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

email: jnsdmo@gmail.com

**Jorge Louraço Figueira** (n. 1973) é professor auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no curso de Estudos Artísticos. Escreveu as peças *As Sete Vidas da Argila*, *À Espera de Beckett ou quaquaquaqu*, *Xmas qd Kiseres* e *O Espantalho Teso*, entre outras. Foi coordenador da Pós-Graduação em Dramaturgia da ESMAE (Porto), crítico de teatro do jornal *Público* e dramaturgo residente no Teatrão (Coimbra).

email: jorgelouraco@gmail.com

**José Pedro Sousa** (n. 1987) tem o Doutoramento em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa e Mestrado em Digital Humanities pelo University College London. É investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, onde co-coordena o grupo de investigação História do Teatro e do Espectáculo. É editor da secção «From the Archives» do *European Journal for Theatre and Performance* e coordenador do grupo de trabalho Digital Humanities in Theatre Research da International Federation for Theatre Research

(IFTR). As suas principais áreas de investigação são: História do Teatro em Portugal, Humanidades Digitais e Estudos Ibéricos.

email: sousazepedro@hotmail.com

**José Sasportes** (n.1937). Escritor e historiador de dança. Dirige para o editor Aracne, Roma, a colecção *Danza da leggere*, e para a Imprensa Nacional a colecção *Biblioteca de dança*. Entre outras publicações, salientem-se, em 1970, a primeira *História da Dança em Portugal*, e, em 2011, a coordenação da primeira *Storia della Danza Italiana*. Fundou e dirigiu a revista *La Danza Italiana*. Foi secretário-geral da Comissão para a Reforma do Conservatório Nacional, director do departamento ACARTE da Fundação Gulbenkian, Ministro da Cultura, Presidente da Comissão Nacional da UNESCO. Em 2012, a Associazione per la Riverca in Danza, de que veio a ser vice-presidente, distinguiu com a publicação de *Passi,Tracce, Percorsi, Studi sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*. Em 2015, a Universidade Nova de Lisboa conferiu-lhe o grau de Doutor Honoris Causa. Em 2018, o Ministério da Cultura francês promoveu-o ao grau de Commandeur des Arts et des Lettres.

email: jose.sasportes@gmail.com

**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 Almeida** (n. 1955) é Professora Auxiliar da Univ. de Lisboa, aposentada. Doutoramento em Estudos Literários – Literatura Italiana pela Univ. de Lisboa, com a tese *Goldoni e o sistema teatral português (século XVIII)*. Docente de Estudos Italianos dos cursos de Licenciatura e de Mestrado. Leccionou também U.C. da Licenciatura em Estudos Artísticos-Artes do Espectáculo e do Programa em Estudos de Teatro. Investigadora do Centro de Estudos de Teatro da FLUL desde 1998, foi sua Directora entre 2009 e 2014 e 2016 e 2017. No âmbito da sua especialização em Italianística e em História do Teatro, tem integrado projectos de investigação nacionais e internacionais. Vem desenvolvendo investigação sobre a presença de intérpretes italianos em Portugal no século XVIII. Entre outras publicações, citam-se os títulos: Almeida, M. J. (2019). «Cómicos da Arte em Lisboa no século XVIII. O caso da Companhia Paganini». In

Graziani, Michela e García, Salomé Vuelta (eds.), *Storiografia e teatro tra Italia e Penisola Iberica*. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, Almeida, M. J. «Sacchi e Goldoni (un caso portoghese)» (2009). In M. Pastore Stocchi e G. Pizzamiglio (dir.), *Problemi di critica goldoniana*, Vol. 16, Tomo terzo. Ravenna: Longo Editore.  
e mail: mariajoaoalmeida045@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](http://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](mailto: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](mailto:teresa.andre@sapo.pt)

{Editorial}, <i>José Camões</i> .....	5
--	---

**Ensaio**

Ecos vicentinos: <i>Ciganas en Nueva Granada</i> , <i>Manuel Calderón Calderón</i> .....	9
---	---

As «Mágicas», condescendência ao gosto (II), <i>Bruno Henriques</i> .....	33
--	----

Josefa Teresa Soares: «sublime dama trágica», <i>Marta Brites Rosa</i> .....	65
---	----

Autores de teatro em Portugal nos inícios de Oitocentos: Pedro Alexandre Cavroé (1777-1844), um exemplo, <i>João Nuno Sales Machado</i> .....	93
---	----

Com licença?, <i>João Dionísio</i> .....	117
---	-----

António Pedro – uma moderna ideia de teatro, <i>Teresa André</i> .....	131
---	-----

Tennessee em Lisboa (1). <i>A situação</i> , <i>Maria Jorge</i> .....	149
--	-----

Entre o romance e o teatro: Augusto Abelaira em cena, <i>Ariadne Nunes</i> .....	169
---	-----

**Cartaz**

<i>As Mulheres em Gil Vicente</i> , <i>Christine Zurbach</i> .....	181
---	-----

<i>APLAUSO: 40 anos a celebrar o espectáculo</i> , <i>José Sasportes</i> .....	185
---	-----

## Índice

<i>Bernardo Santareno - 100 anos: Percursos e documentos,</i> <i>Jorge Loureiro Figueira</i> .....	188
<i>Licína Rodrigues Ferreira, Catálogo de manuscritos da Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,</i> <i>Ana Sofia Patrão</i> .....	193
<i>AA.VV. Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI. Estudios dedicados a la profesora Maria Idalina Resina Rodrigues,</i> <i>José Pedro Sousa</i> .....	197
<b>Repertório</b> .....	203
<b>Elenco</b> .....	209
<b>Índice</b> .....	223





Centro  
de Estudos  
de Teatro

**U** LISBOA

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



LETRAS  
LISBOA

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



9 772975 910202

