





**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

4



Cumprem-se três anos de *ponto*. A orientação sincrética que a impulsionou continua a presidir à organização de cada volume.

Neste número, publicado um ano após a morte de Mercedes de los Reyes Peña, que integrou desde o início a Comissão Científica desta revista, o Director excepcionalmente assina um texto, à laia de tributo e quitação a quem tanto desenvolveu os estudos sobre o Pátio das Arcas lisboeta. A cronologia dos ensaios volta a percorrer a História do Teatro em Portugal, detendo-se na representação entremesil setecentista do adultério e analisando uma tradução inédita para português de *Wilhelm Tell* de Schiller de meados do século XIX. Do século XX, aborda-se a *Trilogia dos Gigantes*, um dos vários projectos dramáticos que Fernando Pessoa deixou recenseado, cujos poemas e fragmentos ficaram em estados de escrita muito diversos; retoma-se a resposta da censura ao teatro estrangeiro com o exame dos resultados dos requerimentos dirigidos à Censura para apresentação de peças de Tennessee Williams entre 1957 e 1959; são comentadas as passagens da encenadora e actriz Henriette Morineau, francesa radicada no Brasil, pelos palcos portugueses entre 1963 e 1970, a convite da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Por fim, dá-se a conhecer o que foi, e é, o projecto *Arthe - Arquivar o Teatro*, que avaliou as condições em que se encontram os arquivos das companhias de teatro fundadas em Portugal nas décadas de 1970 e 1980, tendo em vista desencadear um processo de alteração do papel desses arquivos com repercussões na pesquisa sobre teatro.

O Cartaz continua a passar em revista de actividades realizadas em torno das artes de palco: publicação de livros e realização de projectos de investigação.

JC



**ENSAIO**



## O Pátio das Arcas romanceado

JOSÉ CAMÕES

Entre finais do século XVI e 1755, manteve-se com funcionamento regular o Pátio da Rua das Arcas, em Lisboa, acolhendo, sobretudo, companhias espanholas que traziam consigo o repertório que exibiam noutras paragens peninsulares e ultramarinas. Nos anos 30 do século XVIII, abriu as portas a companhias italianas de ópera e de teatro declamado, sem grande sucesso. Para além do período da Guerra da Restauração (1640-1668), conheceu poucos intervalos de inactividade. Um deles prendeu-se com o encerramento forçado devido a um incêndio que na noite de 10 de Dezembro de 1697 o destruiu por completo. Outros, posteriores, deveram-se à morte de José Ferrer em 1729, o último empresário espanhol que o explorou, e a um certo desgaste, quer do espaço quer do repertório, junto do público que reclamava novidades e já evidenciava um gosto por modelos italianos de entretenimento teatral.

À destruição do Pátio seguiu-se a sua reconstrução, tendo-se aproveitado a oportunidade para se proceder a um aumento da área de implantação do novo edifício e a uma reconfiguração do espaço. Foi necessário adquirir propriedades contíguas e reorientar a disposição da estrutura, num processo que conduziu a um teatro totalmente novo. A Mesa da Misericórdia encarrega o capitão da guarda D. Filipe de Sousa (1666-1714) e o pedreiro José Lopes da supervisão das obras de reconstrução do Pátio, que adquire uma nova estrutura e forma.

Os factos tiveram eco na literatura de circunstância. Quer o incêndio quer a subsequente reconstrução foram matéria de Romances que referiram os acontecimentos em tom diverso, desde o simples laudatório ao irónico, trocista e, até, grosseiro.

A reabertura do Pátio a 12 de Abril de 1700 deu azo a um Romance de João Gomes da Silva, 4.º Conde de Tarouca (Lisboa, 1671-Viena, 1738), que se conserva na Biblioteca

Nacional de Portugal<sup>1</sup>. A comparação com a Fénix é explícita, e a elevação do superintendente da reedificação à categoria de divindade surpreende num tempo de rigorosa observação doutrinal. As incursões no universo teatral deixam perceber o gosto pelas comédias de Calderón de la Barca mais do que pelo autor, não deixando de mencionar a comédia *Caer para levantar*, êxito de Matos Fragoso, Jerónimo de Câncer e Agustín Moreto. São vários os elementos arquitectónicos e decorativos que o Romance fornece (o pelicano, empresa régia do rei D. João II e da rainha D. Leonor, fundadora das Misericórdias; as quinas do escudo português, numa alusão ao milagre de Ourique). A nova companhia de teatro que acaba de chegar para dar início à temporada, no tempo da escrita do Romance – Hoje, Páscoa – dará certamente receitas ao Hospital que verá as suas finanças equilibradas, ao mesmo tempo que se vê provido de meios para desempenhar a sua missão de amparar os pobres. Durante todo o poema, o Conde de Tarouca não poupa elogios a Filipe de Sousa, e o último verso identifica a obra com o obrador, com sentidos sobrepostos mercê das possibilidades fonéticas contidas em «acertos»: a acertos / a certos, nunca prejudicando a métrica.

A D. Felipe de Sousa, protector da reedificação do Pátio das Comédias. Do mesmo autor.

Victor!, senhor Dom Felipe,  
pois que por vós hoje está  
de vinte e quatro alfinetes  
das comédias o corral.  
Felicemente infelice

ardeu no fogo voraz  
qual o ouro a quem o lume  
cresce os seus quilates mais.  
Como esse pássaro foi  
lá da Arábia natural

---

<sup>1</sup> Cod. 8632, ff. 183v.-185r. Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso publicaram apenas cerca de cinquenta versos do Romance («La reconstrucción del Patio de las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697», *Philologia Hispalensis*, ano IV, vol IV, fasc. I, 1989, pp. 433-458), razão pela qual aqui o edito integralmente.

que arder se faz em cinza  
para renascer galã.  
São cinzas de calambuco  
que incensam de âmbar o ar  
vós cá também renascestes  
outro fénix mais cabal.  
Ditosamente infelice,  
grande bem deve a seu mal  
que, em fim, são as nossas quedas  
Cair para Levantar.  
O seu operário fostes  
tal que por vós se dirá  
que visos há de deidade  
quem do nada muito faz.  
Entrei na comédia adonde  
em vez da moeda real  
da bolsa da admiração  
deu por dinheiro o pasmarr.  
Pelo molde dos asseos  
se debuxou tal galã,  
que a matéria é de madeira  
e a fineza de cambrai.  
Os olhos contra os ouvidos  
se dão batalha mental,  
porque aos ouvidos o ofício  
os olhos querem tirar.  
O pátio narciso em tudo  
cuja formosura é tal  
que batalham dous sentidos  
por ter com que ver-se mais.  
De meia laranja a forma  
de seus camarotes vai,  
mas não de laranja azeda  
senão de laranja bical.  
Porque neles para o gosto  
azedas causas não há,  
que obrado tudo parece

pelas mãos do imaginar.  
Grande glória Calderón  
tivera lá donde está  
se vira que tem suas farsas  
um teatro tão real.  
Mas não sei se grande glória  
na eterna vida terá,  
que homem de tantos enredos  
pode não ter bom lugar.  
Propriamente o pilicano  
pintado no pátio está,  
ave, em fim, que para os filhos  
do seu peito o manjar faz.  
Discreta há sido a pintura,  
não se vos pode negar,  
pois não se ignora que os pobres  
os filhos são do Espital.  
Para mais timbre da obra  
mandasteis nela pintar  
as sempre triunfantes quinas  
que armas são de Portugal.  
Mas que muito que triunfantes  
vençam na guerra e na paz  
se do rei dos reis a um rei  
dádiva foi celestial.  
Hoje vejamos na Páscoa  
dias, em fim, festivais  
nova companhia em novo  
cómico, também, corral.  
Já dos pobres dó não tenho,  
mil galinhas comam já,  
que é mantimento que esforça  
com ser cobarde manjar.  
Dom Felipe, o vosso nome  
no mundo eterno será  
que o tempo tarda a ruína  
acertos de pedra e cal.

Fim.

Em termos cronológicos, comecei pelo fim, pelo Pátio reedificado. Trago agora um Romance inédito que explicita o momento do incêndio, a que se junta uma Resposta ao mesmo Romance<sup>2</sup>. O autor é Francisco de Mascarenhas, de difícil identificação, tantos são os homónimos contemporâneos do acidente no Pátio das Arcas em 1697. Pode facilitá-la o facto de a rubrica que explicita o autor e o destinatário atribuir, ainda que por contiguidade inferida, «Dom» ao segundo (genro de D. Francisco de Sousa) e não o fazer em relação ao primeiro. Se não for apenas um descuido, creio poder tratar-se de Francisco Mascarenhas Henriques, confesso frequentador do Pátio das Arcas, cuja veia poética se encontra atestada nos volumes manuscritos que juntam a sua obra, nos quais se encontram diversos romances dirigidos a companhias, actores e actrizes que representaram no Pátio<sup>3</sup>. Quanto ao destinatário, penso que o Romance se pode dirigir, pelo menos, a dois indivíduos: 1) Luís Baltasar da Silveira (1647-1737), que no início da década de 70 do século XVII se casou com Luísa Bernarda de Meneses, filha de Francisco de Sousa, 1.º Marquês de Minas – esta conjectura advém do facto de o primeiro filho, Brás Baltasar da Silveira, ter nascido a 3 de Fevereiro de 1674, embora uma fonte indique que se casaram a 8 de setembro de 1676; 2) Francisco de Melo (c. 1655-1717), que em 1691 se casou em segundas núpcias com Violante de Portugal, filha de Francisco de Sousa, Presidente do Senado da Câmara de Lisboa entre 1688 e 1702, e também pai de Filipe de Sousa, a quem a Misericórdia incumbiu o comando das obras de reedificação do Pátio, celebrado no Romance que apresentei nas páginas anteriores.

---

2 Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. 363, ff. 14.15v.

3 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria, n.ºs 1639, 1640, 1641, e na Biblioteca Nacional de Portugal; *Obras poéticas e prosaicas* de Francisco Mascarenhas Henriques, juntas e org. na forma em que vão neste vol., e escritas por António Correya Vianna. 1780, cod. 12962.

Seja como for, o Romance pode vir esclarecer as circunstâncias em que se deu o incêndio do Pátio; foi ocasionado por uma desavença que parece ter envolvido o destinatário, ou que, pelo menos, o terá obrigado a uma fuga rápida, na qual torceu um pé. As alusões a pormenores de contexto situam o Romance no tempo dos acontecimentos, com referências a uma actualidade que nem sempre é de fácil reconstrução. O tempo presente evoca as últimas Cortes convocadas pelo rei D. Pedro II para Novembro de 1697, a fim de ser jurado herdeiro do trono o seu filho, o futuro rei D. João V. Tiveram início apenas em 1 de Dezembro, com o dito juramento. O tumulto parece ter tido origem numa escaramuça entre populares e nobres, saindo estes vencedores. O poeta lança mão da simultaneidade dos acontecimentos (Cortes e motim) para com ela construir um paralelismo humorístico entre eles, utilizando o próprio léxico jurídico – *braço* era o termo com que se designava cada um dos Estados. O ferido é vítima de alguma troça por parte do autor do Romance, que mordazmente vai opinando sobre a atitude do genro de D. Francisco de Sousa que, na tentativa de separar os desordeiros, cai, acabando por salvar-se apenas pelo incêndio do Pátio. A queda é motivo de zombaria até ao final do Romance, culminando de uma forma aforística que recorre ao jogo de significados das palavras repetidas, processo recorrente ao longo do poema. Veja-se, por exemplo, a desvalorização que faz dos dotes de cavaleiro do visado ao «ver cair tão mal no chão / quem cai tão bem na sela».

No que respeita ao valor documental do Romance para a história do Pátio das Arcas, ficam as referências aos materiais de construção e à hierarquia de algumas estruturas, como camarotes e frisas (fressuras), o que vem corroborar a noção de que os aposentos superiores (os camarotes) são mais valorizados do que as frisas.

Não escapa o lugar-comum da brejeirice, ou mesmo grosseria, com que é sugerida a prática de os espectadores tentarem conquistar os favores das actrizes – neste caso, levada a cabo pelo próprio autor do Romance. No mesmo tom é construída a

«Reposta ao mesmo Romance por um cortesão», em nome do destinatário. A referência às Cortes não é tão directa, mas os versos que para elas remetem aludem ao tabaco, matéria que foi nelas tratada. A resposta faz-se, literalmente, ponto por ponto, com o expediente de usar as mesmas palavras, reiterando a graduação dos lugares dos espectadores na arquitectura do teatro. Do mesmo modo, recorre ao tom grosseiro quando se refere à aventura erótica com a actriz espanhola, convocando para o poema um afamado mestre na arte equestre, António Pereira Rego, com cujo apelido cria um jogo poético obsceno.

Romance que fez Francisco de Mascarenhas ao genro de D. Francisco de Sousa, sendo o assunto trocar um pé em ãa pendência que houve no Pátio das Comédias, de que precedeu daí a poucas horas um incêndio que o abrasou.

Caíste, senhor, amigo,  
sobre as tábuas da comédia,  
lugar aonde só cai  
nas tentações da beleza;  
mas vós por outro caminho  
caíste, pois foi a queda  
por Vénus não, mas por Marte,  
no motim de ãa pendência,  
aonde em segundas Cortes  
se viu sobre certa teima  
vencido o braço do Povo  
pelo braço da Nobreza.  
Trocido um pé vos ficou  
da briga, na escarapela,  
com que a vitória aclamaste  
nas próprias vozes da queixa.  
Que houve duelo bem se sabe  
e que há duelos não se nega,  
que os cirurgiões o publicam,  
que são ministros da gema.

Afronta de desmentido  
o vosso pé foi doença  
que mais que com a espada  
se tira com a lanceta.  
Contudo, santa amizade  
convosco o fogo professa,  
que as tábuas fez, por vingar-vos,  
do seu incêndio a matéria.  
Novo Cartago o teatro  
ficou, da cólara acesa,  
nem com tábua sobre tábua  
nem com pedra sobre pedra.  
Banquetes os camarotes  
das chamas ficaram; neles,  
por assadas as forsuras,  
iguarias mais modestas.  
De cuja abrasada Tróia,  
desprezando as labaredas,  
Eneas de amor, salvei  
de certa dama a beleza,

castelhana, cuja carta  
inda tem fechada a obrea,  
sem saber-se para quem  
a escreveu a natureza.  
Tanto a presa tem fechada  
aos bateres das finezas  
que dos ladrões dos carinhos  
se zomba das chaves mestras.  
Para contar este assunto  
quisera ser nas ideas,  
mais que as frases, levantadas,  
caídas as subtilizas.  
Grande cavaleiro sois,  
e assim nos fez estranheza  
ver cair tão mal no chão  
quem cai tão bem na sela.  
Toda a corte vos assiste,  
grandes são as vossas prendas,

sois o primeiro caído  
que vi com tanta assistência.  
Graças a Deos que sabe  
a vil Fortuna indiscreta  
o lugar e casa aonde  
o mérito se aposenta.  
Ontem fui a visitar-vos  
e tanto o concurso era  
que nem para ãa mesinha  
se alcançava ãa cadeira.  
Em pé aos poucos estive  
nessa cortês assemblea,  
pobre de mim se, qual vós,  
de pé quebrado estivera.  
Amigo, do vosso mal  
foi causa a vossa nobreza,  
que os panos de grande estofa  
são panos de grandes quedas.

Reposta ao mesmo Romance por um cortesão.

Caí, amigo e senhor,  
no tablado da comédia  
porque em quedas sempre andei  
sobrado com as belezas.  
Mas como Vénus e Marte  
andam tão juntos nas quedas,  
caio, que quem Vénus busca  
topa de Marte as pendências.  
A que houve, bem comparais,  
dos tabacos a matéria,  
pois viu-se a fumar o Povo,  
em ãa poeira a Nobreza.  
Um pé troci por querer  
apartar a escarapela,  
que quem troce por si  
quer atalhar grandes queixas.  
Dizeis, senhor, que este duelo  
à cirurgia se não nega,

não sei se convosco sinto  
ou se só comigo gema.  
Os cirurgiões só o julgam  
sobre piques da lanceta  
mas nos duelos mal discursam  
por mais que lho corra a vea.  
O fogo si, que, eloquente,  
a lei dos duelos professa,  
pois foi nesta ocasião  
quem mais luziu na matéria.  
Graduado se viu logo  
com cursos de chama acesa,  
de lecencioso nas tábuas  
sem ser bacharel na pedra.  
Nos camarotes primeiros  
melhor o fogo argumenta,  
porque como é fidalgal  
mais nas forssuras se esquenta.

Mas em que o fogo lavra  
dizei se nesta resfrega  
a dama fechada abriste  
ou se çarraste com ela.  
É cousa para notar  
que a livrasses e vos meta  
vós a ela dos incêndios,  
ela a vós nas labaredas.  
Eu me pressuado, amigo,  
a que vos pagou mui terna,  
porque tirada do fogo  
mal podia ter cruezas.  
Nela quem for cavaleiro  
pode exercitar a sela,  
pois tem rego para as montas  
melhor que António Pereira.  
Ora, amigo, muito estimo  
que com sorte tão diversa

encontrasses vós a cama  
aonde eu quebrei as pernas.  
Porém da queda o achaque  
forçoso é que agradeça,  
porque o favor me adqueris,  
senhor, da vossa assistência.  
Dívidas a toda a corte  
me faz só vossa fineza,  
pois toda a corte abreviada  
se encerra nas vossas prendas.  
Vossa graça, vosso aviso,  
vosso primor e nobreza  
todo afecto me rouba  
e toda atenção me leva.  
Em vós, em fim, julgo aqui  
escusada diligência,  
confessais a inclinação  
pois sabeis que tenho queda.

Há ainda um terceiro Romance que dá lugar de destaque ao Pátio das Arcas. Não o faz directamente, como os anteriores, mas por uma espécie de metonímia, que emparelha o lugar de representação de comédias em Lisboa com o Pátio.

Se bem que não se encontre datado, este Romance, dirigido ao Conde da Atouguia, parece referir circunstâncias que me levam a situar a sua composição por volta do período da reconstrução do Pátio, eventualmente precedendo a sua reabertura. Se assim for, o Conde é Jerónimo Casimiro de Ataíde (c. 1677-1720), 9.º titular do Condado, e o Arcebispo de Lisboa é Luís de Sousa (1630-1702). Baseio-me numa nota que se encontra registada no códice CXII/1-21d<sup>4</sup>, que, referindo-se ao rei D. Pedro II, aponta:

---

4 fls. 30-49v «Vida de D. Pedro II de Portugal Escrita pelo seu Confessor o Padre Sebastião de Magalhães e pela sua mesma letra».

Se tem S. Majestade obrigação de mandar ver o papel do Arcebispo contra as comédias. (Resolve que sim) Respondo que sim, porque supposto que esteja tomado assento pelos Desembargadores seculares que as comédias continuem, nesta matéria de serem lícitas ou ilícitas, permissíveis ou não permissíveis, tem ou toda ou a principal autoridade a Igreja. (f. 47)

Não alterando a substância das divergências, mas apenas a identidade do protagonista e destinatário do Romance, posso ponderar a hipótese de se tratar não do 9.º Conde da Atouguia, mas sim do 8.º, Luís Peregrino de Ataíde, seu pai (c. 1650-1589). Tudo assenta na interpretação das 1.ª, 4.ª e 5.ª quadras. Tratando-se do filho, Jerónimo Casimiro, na 1.ª quadra a figura de um «cortesão Adónis» leva-me à leitura de quem em verdes anos (Abril) manifesta atitudes maduras (Outono). A 5.ª quadra vem corroborar esta análise ao apresentar um sujeito aparentemente discordante da sua idade ainda juvenil (Clori) ao seguir os conselhos da experiência de Diogo Lopes Castro (1642-1698), advogado da Relação de Lisboa, «buscado das principais pessoas da corte, procurando umas no seu conselho a mais prudente direcção e alcançando outras com o seu patrocínio a vitória nas causas mais controversas»<sup>5</sup>. A fadiga e/ou contrariedade contidas nas duas «sobreposse» da 4.ª quadra podem entender-se como resultantes do esforço exigido pela empresa que comete contra tão poderoso adversário. Se o nomeado for Luís Peregrino de Ataíde, 8.º Conde, a leitura destas estrofes é de sentido inverso.

O autor do Romance distribui encómios pelos dois opositores. Os feitos heróicos do Conde da Atouguia farão com que o seu nome se junte aos de Heitor, Alexandre Magno, Júlio César (Antiguidade Clássica), Josué, David, Judas Macabeu (Antigo Testamento), Rei Artur, Carlos Magno, Godofredo de Bulhão ou Godefroy de Bouillon (Épica Cristã), ao mesmo

---

<sup>5</sup> Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, Lisboa, António Isidoro da Fonseca, Tomo I, 1741, p. 667.

tempo que a sua acção enquanto Enfermeiro-Mor do Hospital de Todos os Santos é enaltecida, já que exemplarmente se sacrifica em benefício dos desfavorecidos. Por outro lado, ao Arcebispo de Lisboa reconhece qualidades que o poderiam levar a ser Papa, e se algum defeito se lhe pode apontar é o de excesso de zelo, que levaria ao encerramento do Pátio das Arcas, privando o público de ouvir e ver as obras de Calderón de la Barca e de Lope de Vega.

Argumentando com a responsabilidade individual do Homem nas suas acções através de exemplos quase aforísticos, o romancista mostra-se partidário do Conde da Atouguia, incitando-o à vitória.

Ao Conde de Atouguia, que solicitava as comédias contra a opinião do Arcebispo de Lisboa.

Romance.

Senhor Conde da Atouguia,  
vós que cortesão Adónis  
nas madurezas do Outono  
trocaís do Abril os verdores,  
vós que nas grandes acções,  
sendo dos acertos molde,  
fazeis que os heróis da Fama  
convosco passem de nove.  
Requerente do Hospital  
vos vejo, meu geral, hoje  
sangrar a vossa grandeza  
pela saúde dos pobres.  
Bem que sobreposse andais  
dais os passos tão velozes  
que a toda a corte parece  
que não andais sobreposse.  
Tão bem defendeis comédias  
que, desatento ao de Clori,  
buscaís o bom parecer

do advogado Diogo Lopes.  
Que actos são indeferentes,  
dizem os mais dos doutores,  
conforme a tenção que leva  
quem as vê ou quem as ouve.  
Que culpa tem duro escolho  
(do golfo gigante imóvel)  
de que algum delfim de pinho  
o vá buscar para o choque?  
Porventura este penhasco  
persuadis no mar salobre  
o naufrágio? Não, que a culpa  
teve da nau a desordem.  
Que culpa tem das feridas  
a ponta do agudo estoque  
se o crime não é da espada  
senão do braço que a move?  
Da própria sorte as comédias  
são; em quem das mesmas flores

as abelhas tiram mel,  
veneno as aranhas colhem.  
Escrúpulos do prelado  
(pastor tão digno que pode  
guardar nas praias do Tibre  
todo o rebanho do orbe)  
impedem, zelosamente,  
que nos teatros se logrem  
discursos de Caldeirão,  
cortesanias de Lope.  
Não se lhe nega a virtude  
do santo zelo que o move,  
que, em fim, guardar as ovelhas  
próprio ofício é dos pastores.  
Mas, ai!, que em vão o cajado

o pasto alegre lhe tolhe,  
pois para os lobos dos vícios  
em qualquer parte estão bosques.  
Que importa que no redil  
ou vivam ou se trasmontem,  
se nos sacros lugares  
riscos os rebanhos correm?  
Das atrevidas ideas  
nada defender se pode,  
que às gazuas dos desejos  
não valem portas de bronze.  
Conde, apressai deligências  
por que alcance o vosso nome  
nas vitórias das comédias  
os vivas de todas a corte.

O estudo que durante anos Mercedes de los Reyes Peña, em conjunto com Piedad Bolaños Donoso e, por vezes, a solo, dedicou ao Pátio das Arcas traduziu-se numa série de ensaios, fundamentos de trabalhos posteriores que fizeram avançar no conhecimento da actividade teatral do Pátio, da cidade e do reino.

### Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso

1986 — «Una muestra de la vigencia del teatro español en Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII», *Philologia Hispalensis* I, pp. 45-62.

1987 — «La comedia de comedias. Introducción, edición y notas», *Criticón* 40, pp. 81-159.

1989 — «El Patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII. Comparación con el corral castellano», *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos*, Amsterdam, 8/I-III, III, pp. 811-842.

1989 — «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *El teatro español a*

*finés del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos*, Amsterdam, 8/I-III, III, pp. 863-902.

1989 — «La reconstrucción del Patio de las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697», *Philologia Hispalensis* (Homenaje al Prof. D. Juan Collantes de Terán), año IV, vol. IV, fasc. I, pp. 433-458.

1990 — «El patio de las Arcas de Lisboa», *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, pp. 264-315.

1990 — «Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1605)» em *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel. Edition Reichenberger, pp. 63-86.

1991 — «Fuentes consultadas para el estudio del Patio de las Arcas y la vida teatral de Lisboa. Resultados hasta ahora obtenidos» em *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales* (ed. de L. García Lorenzo e J. E. Varey). Londres, Tâmesis Books em colaboraçã com o Instituto de Estudios Zamoranos, pp. 167-178.

1992 — «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640) em *En torno al teatro del siglo de oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería* (ed. de Heraclia Castellón, Agustín de la Granja e Antonio Serrano). Almería, Instituto de Estudios Almerienses – Diputación de Almería, pp. 105-136.

1992 — «El teatro español en Portugal. Estado de la cuestión» em *Dramaturgia e Espectáculo, 1.º Congresso Luso-Espanhol de teatro*. Coimbra, Livraria Minerva, pp. 61-81.

1993 — «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arca de Lisboa (1700-1755s) em *El escritor y la escena* (ed. de Ysla Campbell). Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, pp. 229-273.

1993 — «Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas» em *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (ed. de Manuel García

Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco e Marc Vitse). Universidad de Salamanca, vol. II, pp. 819-830.

1998 — «La presencia del teatro barroco español en Lisboa a través del estudio del Patio de las Arcas» em *O Barroco e o Mundo Ibero Atlântico* (coord. de Maria da Graça M. Ventura). Lisboa, Colibri, pp. 135-149.

### Mercedes de los Peyes Peña

2007 — «Presencia de Antonio de Escamilla en Lisboa y conflicto entre jurisdicciones (1688)» em *Estudos. Para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos* (org. de Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta e Teresa Amado). Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 783-806.

2016 — «Presencia del teatro español en Lisboa a través del Patio de las Arcas» em *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII: Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado* (org. de José Camões e José Pedro Sousa). Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, pp. 31-39.

### José Pedro Louro de Sousa

2018 — *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

### José Camões e José Pedro Louro de Sousa

2019 — «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (sigs. XVII y XVIII)», *Atlântica, revista de las letras barrocas*, vol. 7, n.º 2, pp. 14-88.

**Raquel Medina Cabeças**

2020 – *Teatro como Palco de uma Sociedade e Gerador de Espaço Público. O Teatro Público do Século XVII*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Autónoma de Lisboa.

2021 – *O teatro em diálogo com a cidade seiscentista*. Lisboa, Fundação Serra Henriques.

Em 2013, com financiamento do Centro de Estudos de Teatro (PEst-OE/EAT/UI0279/2011), realizou-se o video *Reconstrução virtual do Pátio das Arcas de Lisboa*, coordenado por Mercedes de los Reyes Peña e José Camões, com levantamento arquitectónico de Juan Ruesga e modelagem virtual de Vicente Palacios. Encontra-se disponível em [https://ceteatro.pt/teatros\\_virtuais/](https://ceteatro.pt/teatros_virtuais/)

## Estranha forma de (des)amor: práticas de adultério nos entremezes de cordel do século XVIII

LUÍS TARUJO

### O ADULTÉRIO

Assevera Sara F. Matthews Grieco que «(a) história do adultério é a história de um modelo de comportamento duplo, segundo o qual eram toleradas ao homem as suas ligações extraconjugais, enquanto as das mulheres o não eram»<sup>1</sup>. Esta afirmação resulta, evidentemente, das conceções setecentistas relativas aos papéis desempenhados por ambos os sexos, o que, no âmbito do presente estudo, se reveste de particular interesse, uma vez que nos propomos cotejar um conjunto de folhetos de cordel do século XVIII, que podem ilustrar o tratamento dado ao tema do adultério, em Portugal, numa perspectiva sobretudo masculina deste comportamento, enviesado por uma enraizada visão machista da sociedade, pelo que, como veremos, na quase totalidade dos folhetos, à mulher competia ser casta, para além de ter de contrair matrimónio virgem. Só assim poderia garantir herdeiros legítimos. Quanto ao papel masculino, pouco importava se o homem teve ou não aventuras pré-matrimoniais, ou mesmo se as mantém depois de casado. É neste contexto que a infidelidade feminina era tida como bastante mais gravosa e subversiva do que a praticada pelo homem, uma vez que o facto de o marido não ter a certeza de que o filho que a mulher transporta no ventre é do seu sangue irá abalar a família, com óbvias repercussões no âmbito social.

---

<sup>1</sup> Sara F. Matthews Grieco, «O corpo, aparência e sexualidade», in *História das Mulheres - do Renascimento à Idade Moderna*, vol. 3, Porto, Edições Afrontamento, 1994, p. 113.

Assim, a lei punia com muito mais rigor a mulher adúltera, exercendo uma repressão bem mais suave sobre o homem. As determinações religiosas da época, pelo contrário, tratavam de igual forma o cônjuge prevaricador. A sanção mais frequente, no caso da mulher adúltera, era o encerramento num convento para o resto dos seus dias.

Saber de que forma os preceitos acima convocados são tratados nos folhetos de teatro de cordel portugueses do século XVIII é o propósito maior do artigo que ora apresentamos.

Cotejando a vasta coleção de folhetos de cordel setecentistas, rapidamente nos apercebemos de que a maior parte dos textos sujeitos a censura prévia debateu-se com várias dificuldades no sentido de fazer aprovar uma obra que pudesse, abertamente, tratar o adultério. A literatura de cordel está recheada de exemplos que poderíamos chamar a terreiro. Um dos mais evidentes diz respeito à tradução<sup>2</sup> da comédia de Molière, *Le Mariage Forcé*. A edição portuguesa, *Entremez Intitulado Esganarelo*<sup>3</sup> ou *O Casamento por Força*, de 1794,

---

2 Marie-Noëlle Ciccía parece não garantir que o folheto que consideramos seja uma tradução de Duarte Serpa – que assumiu a tarefa na primeira edição datada de 1769 – da peça de Molière: (...) Duarte Serpa s’attribue le statut de traducteur-adaptateur avec la première édition puisque le fontispice indique bien que la pièce est *traduzid(a) em vulgar* d’une comédie d(o) *Senhor Molière*. En revanche, les autres éditions ne sont plus présentées comme des adaptations ou des traductions mais bel et bien comme de véritables créations: non seulement le titre est légèrement modifié et devient *Entremez do Esganarelo ou o Casamento por Força*, mais surtout le nom de Molière a totalement disparu. *Esganarelo* est désormais un prénom facilement identifiable dans le milieu théâtral. La pièce devient ainsi portugaise et s’intègre au panorama du théâtre de cordel. L’anonymat ne cache plus un traducteur, mais un auteur qui a largement tiré profit de la pièce française, en y apportant suffisamment de son propre cru pour qu’elle devienne sienne. (*Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII<sup>e</sup> Siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003, p. 401).

3 No seu estudo, Marie-Noëlle Ciccía explica, deste modo, o significado do nome *Esganarelo* «qui rapelle par une heureuse coincidence

tentando contornar as instâncias censórias, tratou com pinças a questão do marido traído, temática rapidamente identificada pelo público (ou leitor) e que, indubitavelmente, provocaria o riso; no entanto, se compararmos a edição portuguesa com o original, iremos perceber que muitas cenas foram significativamente reduzidas e outras mesmo suprimidas. Trata-se de uma censura prévia efetuada pelo tradutor / adaptador a fim de evitar males maiores (o chumbo por parte da Mesa Censória, que não admitia qualquer referência, direta ou indireta, à infidelidade feminina). De facto, o assunto era de tal forma sério e uma ameaça à moral que, em 1751, D. José I se viu na contingência de mandar publicar uma lei – intitulada *Lei sobre o delito de pôr cornos*<sup>4</sup> – que proibia terminantemente um velho costume de colocar na porta dos maridos traídos um par de cornos. E não seriam poucos os casos em que tal sucedeu, pois muitas mulheres enganavam os maridos, talvez para se vingarem dos maus tratos que deles recebiam.

Uma outra peça de Molière, a *Comédia Francesa Intitulada Escola de Mulheres*, publicada pela primeira vez em Portugal no ano de 1782, tratou a temática do marido logrado que acredita ter encontrado uma esposa incapaz de o enganar por estúpida, mas que, mesmo assim, não facilita, vigiando-a constantemente. Esta comédia esteve na base da criação do *Novo Entremez, O Amor Artifice* (1782) e do *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza* (1792), que abordam o tema do adultério de forma original. No primeiro folheto, Geronte

---

le verbe *esganar*, signifiant «étrangler» mais aussi, dans sa forme pronominale «s'étrangler», «se montrer avare» et «se ronger d'envie», et produit donc un triple effet comique: à la fois la couleur humoristique du nom et ses deux sous-entendus sémantiques, car, non seulement Esganarelo se met lui-même «la corde au cou», mais on devine aussi qu'il se rongera d'envie, ou plutôt de jalousie.» (Idem, p. 411).

4 É António Coimbra Martins quem nos dá conta do teor desta lei (cf. «Molière até hoje – com elas ou sem elas», in *República*, Lisboa, 22 de dezembro de 1973, p. 4).

conclui acerca da dificuldade em controlar as mulheres para evitar traições:

Ah Geronte diſgraçado, / Ainda te fias em ſonças? /  
Ah mulheres do diacho, / Quem vos fizera em poſtas, /  
Em tiras, mais em picado! / Ando... ah! eu tremo de  
raiva, / E ha ſeis, para quinze anos / A criar huma tram-  
poza / Para me deixar logrado. / E a lambisqueira da  
môça / Tambem com apaixonados! / Todas as guardas  
da porta / Não ſervem para eſte cazo. / Tapar-ſe haõ (sic)  
as janelas / para ficar deſcançado<sup>5</sup>.

Apesar de não ser casado, o velho Ambrozio, cioso das suas pupilas que conversam com os pretendentes, sente-se traído, conforme relata no início do *Entremez Intitulado As Industrias das Mulheres* (s/d):

Que vejo! Brites, e Aldonça / cõ dois homens  
converſando? / pobre de mim! pela teſta / me vaõ já  
nafcendo inchaços<sup>6</sup>.

No folheto *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, de 1792, é o velho Pantalão quem garante ao amigo e pretendente da filha que esta é incapaz de o trair. Sente-se, por isso, ofendido com as desconfianças do futuro genro:

V. m. me injuria com ſemilhante penſamento! he fiel  
ao Senhor Arnolfe, não lhe importa peſſoa alguma; quero

---

5 *Novo Entremez, O Amor Artifice*, Na Offic. de Antonio Rodrigues Galhardo, Impreſſor da Real Meza Cenſoria, Anno 1782, Com licença da meſma Real Meza, pp. 4-5.

6 *Entremez Intitulado: O Tutor Namorado, ou As Industrias das Mulheres*, Lisboa, Na Offic. de Francisco Sabino dos Santos, M.DCC. LXXIX, Com licença da Real Meza Cenſoria, p. 3.

dizer-lhe tudo, eu faço fentinella, tenho boas espias, mas nada de novo (...)»<sup>7</sup>.

Na verdade, a temática associada ao esposo traído foi, juntamente com a que se centra nos amores ridículos de um velho, intensamente trabalhada em folhetos setecentistas portugueses, a que mais cativou o público português do século XVIII. Para os homens, tomar contacto com aquelas personagens tinha um efeito catártico. O riso que arrancavam aos espetadores masculinos fazia-lhes lembrar que as situações vividas pelas personagens só aconteciam aos outros.

Se, na comédia, o tema do adultério era tratado de forma recorrente e a peça terminava com o castigo devido à mulher adúltera, no entremez aclamava-se a sensualidade das relações adúlteras resultantes da sagacidade feminina. O marido traído, por seu lado, era ridicularizado e impiedosamente vaiado, pois «a honra masculina tornou-se dependente da castidade feminina»<sup>8</sup>. Assim, «(o) marido enganado era não só alguém cuja virilidade era posta em causa por ser incapaz de «manter» adequadamente a sua propriedade (i.e. de satisfazer sexualmente a sua esposa), mas também por ser alguém incapaz de dirigir a sua própria casa»<sup>9</sup>. Por isso, competia ao marido vigiar atentamente a sua esposa para prevenir qualquer tipo de traição. O enxovalho público seria inevitável, caso a mulher se envolvesse com outro homem. É por este motivo que, no *Entremez do Velho Cismatico*, de 1778, o Velho tudo faz para manter a honra de sua casa, embora reconheça que a tarefa não será fácil, pois é necessário refrear as vontades da mulher e das duas filhas que conhece muito bem e, por isso, acredita que elas podem, dissimuladamente, enganá-lo.

---

7 *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, Lisboa, Na Officina de Antonio Gomes, Anno de 1792, Com licença da Real Meza da Commiſſão Geral ſobre o Exame, e Cenſura dos Livros, p. 8.

8 «O corpo, aparência e sexualidade», p. 114.

9 *Ibidem*.

Justificando o título do folheto, o Velho surge a cismar na sua vida e conclui o seguinte:

Terrível he a pensão de hum homem de bem; que não quer faltar ás qualidades de quem he! Vive em hum labyrintho de cousas, que de contínuo o estão affligindo. (...) Os que neste mundo se julgam maiores amigos..., e mais chegados parentes, se conspiram diariamente para fazerem huma viva guerra ao coração de hum homem honrado: a propria mulher, que devia usar da sociedade, em cômum beneficio da casa, he a que dá mais rija bateria para a arruinar: os filhos, que pela razão natural deviam concorrer para a felicidade dos pais, assim como estes concorrêram para a sua existencia, e conservação fazem o effeito de huma lima surda, que não cessam de consumir hum pobre pai.... Ah coitado de mim!...<sup>10</sup>

A título de curiosidade, atentemos na quantidade de epítetos atribuídos às várias *espécies* de maridos traídos, no século XVIII:

«Cuco», em geral, era o marido duma mulher infiel; «ante-cuco», o homem casado com mulher que fôra doutro antes do casamento, mas que se portava bem depois de casada; «re-cuco», o marido de mulher que fôra doutro ou doutros antes do casamento e que continuava a portar-se mal depois de casada; «chiscismelro», o marido que sabia das infidelidades da companheira e não se importava com elas; «ribeirinho», o marido consentidor, que ainda por cima recebia e obsequiava os amantes da mulher; finalmente, «assombrado», o marido que estivera para

---

10 *Entremez do Velho Cismatico*, Lisboa, Na Officina Luisiana, Anno de M.DCC.LXXVIII, Com licença da Real Meza Censoria, p. 1

ser cuco por um triz, mas que o não chegara a ser por milagre<sup>11</sup>.

Sem ter como objetivo primeiro propor uma moralidade, o entremez conduz o seu público a algo muito mais apetecível: rir com as fraquezas humanas. Num país profundamente católico<sup>12</sup> como era o Portugal de Setecentos, muitas vezes se levantam contra a infidelidade, defendendo que um indivíduo deve sempre respeitar o par que escolheu para si. De facto, a inconstância não era apreciada nos meios conservadores da sociedade lusitana. Por outro lado, «(o) verdadeiro amoroso suporta com invariável prazer e delícia os grilhões que o prendem. Nem ele os quebra, nem nada neste mundo lhos fará quebrar»<sup>13</sup>.

A infidelidade é tratada nos folhetos de cordel com alguma regularidade, sobretudo no que diz respeito ao adultério masculino, muito menos recriminado socialmente que o cometido pela mulher, como vimos. Assim, a formalização do crime de adultério ocorria unicamente quando era o marido o ofendido. Curiosamente, Verney considera que um dos motivos que contribuíram para a ocorrência do adultério em Setecentos se prende com a ignorância das mulheres que não são capazes de manter uma conversação interessante com os maridos:

Persuado-me que a maior parte dos homens casados que não fazem gosto de conversar com suas mulheres, e vão a outras partes procurar divertimentos pouco inocentes, é porque as acham tolas no trato; e este é o motivo que aumenta aquele desgosto que naturalmente se acha no contínuo trato de marido com mulher. Certo é que uma

---

11 Júlio Dantas, *O Amor em Portugal no Século XVIII*, Porto, Livraria Chardron, de Léo & Irmão, Editores, 1917, pp. 215-216.

12 A Igreja sempre considerou o adultério como um crime gravíssimo, colocado a par do homicídio e da blasfémia.

13 Cavaleiro de Oliveira, *O Galante Século XVIII*, (compilação e tradução de Aquilino Ribeiro), Lisboa, Livraria Bertrand, 1966, p. 14.

*Estranha forma de (des)amor: práticas de adultério nos entremezes de cordel do século XVIII*

mulher de juízo exercitado saberá adoçar o ânimo agreste de um marido áspero e ignorante, ou saberá entreter melhor a disposição de ânimo de um marido erudito, do que outra que não tem estas qualidades; e, desta sorte, reinará melhor a paz nas família<sup>14</sup>.

Talvez devido à fiscalização da censura, o tema da traição é abordado, nos textos que compulsámos, de uma forma subtil. Atentemos, por exemplo, no *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Peralta, e a Má Vida que elle lhe Deu* (s/d). Nesta peça, é a criada Lardina quem nos informa acerca das traições do amo e defende D. Crejpa, valorizando a sua superioridade face às mulheres com quem o marido se relaciona:

(...) talvez, talvez que aquellas a quem elle arraſtra (sic) a aza, não cheguem ſe quer (sic) ao calcanhar da minha Senhora, e de ordinario he o que ſe encontra no mundo, deixaõ-ſe as mulheres perfeitas, por dragoens inormes<sup>15</sup>.

O *Novo Entremez Intitulado Quem Quizer Rir, Pague e Leia, ou Os Freguezes do Cais do Sodré*, de 1786, escapa a esta regra. Apercebemo-nos, claramente, da identificação do Cais do Sodré, em Lisboa, como um local propício aos encontros extraconjugais. Crispim e Aurelio, dois homens casados, frequentam aquele espaço com regularidade, travando conhecimento com as mulheres que por ali deambulam. O discurso dos dois não é, contrariamente ao que poderíamos supor, discreto e pontuado de subtilezas:

---

14 Luís António Verney o, *Verdadeiro Método de Estudar*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1949, p. 126.

15 *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Peralta, e a Má Vida que elle lhe Deu*, Lisboa, Na Officina de Domingos Gonsalves, Com licença da Real Meza Cenſoria, s/d, p. 7.

*Criſp.* Comprei eſte anel á Malteza por dez toſtões, e por ſignal que ainda devo os dois vintens.

(...)

Pois não me arrependo de o ter comprado, porque por elle tenho confeſguido baſtante fortuna: apenas vejo moça, já concerto, e eſtendo o peſcocinho, esfrego a cara em ar de fazer verſos, enxóto as moſcas, que neſtas occaſiões ſempre me perſeguem; e tudo iſto com a mão eſquerda, em ordem a que ellas conheçaõ pelo grande do eſcudo o valor deſte braço.

(...) temos gaivótas pela terra, e he ſignal de tormenta: Duas moças vem, que me parecem ao lonje (*sic*) duas Deoſas; e huma velha, que faz o ſobreſcrito da carta de Cupido<sup>16</sup>.

Desconfiadas, as eſposas apanham-nos em flagrante. As raparigas aſſediadas descartam responsabilidades e recriminam os adúlteros:

Meus ſenhores (...) quem he cazado, e tem filhos deve jó cuidar nas obrigações da ſua caſa: minhas Senhoras, nós não ſomos culpadas neſte deſvio de ſeus maridos; elles nos perſeguirão para eſte convite; e ſe acaſo ſaõ coſtumados a eſtas diſtrações, enſinem-nos como devem, e elles merecem: páo, páo<sup>17</sup>.

A fim de colmatar este atrevimento por parte do dramaturgo no tratamento do tema do adultério, o final da peça mostra o arrependimento dos dois amigos e o firme propósito

---

16 *Novo Entremez Intitulado Quem Quizer Rir, Pague e Leia, ou Os Freguezes do Cais do Sodrê*, Lisboa, Na Officina de Filippe da Silva e Azevedo, Anno de 1786, Com Licença da Real Meza Cenſoria, pp. 4-5.

17 *Idem*, p. 15.

de esquecerem aquele local e voltarem para junto de suas esposas Bonifacia e Constantina, pedindo-lhes perdão pela traição:

*Criçp.* Amigo, victor ferio: deixemos nós o Caes do Sodrê, e voltemo-nos para noſſas mulheres?

*Aur.* Parece-me bem acertado, e he juſto que ſendo eſte teatro da offença, ſeja o ſitio que teſtemunhe o noſſo arrependimento: Minha querida Bonifacia, aqui eſtou a teus pés *Ajoelhaõ*, arrependido; nelles proteſto a emenda; o paſſado paſſado, daqui por diante verás como me deſempenho.

*Criçp.* Minha amada Constantina, eu peſſo (*sic*) o meſmo perdaõ, e faço os meſmos proteſtos<sup>18</sup>.

Na mesma linha, observamos o *Entremez de hum Soldado e sua Patrona*, de 1772. Nesta curta peça de oito páginas, deparamos com um soldado que declara o seu amor a uma mulher casada que já perdera o encanto da juventude, tentando a todo o custo ser correspondido. Mas a mulher não entende aquela fixação:

Se não vendo mocidade / Para que me aperta mais?  
/ Voſſa mercê vá-ſe embora, / Repare que ſou cazada<sup>19</sup>.

Apesar disso, o soldado prefere realçar a sua beleza num soneto que lhe dedica, do qual transcrevemos a primeira quadra:

Branca na cara, como cal mui branca, / Mais negra  
nas peſtanhas, que pimenta, / Mais vermelha nos beiços,  
que quarenta / Varas de fitta, medidas n'uma tranca<sup>20</sup>.

---

18 *Idem*, p. 16.

19 *Entremez de hum Soldado e sua Patrona, Entremez de hum soldado e sua Patrona*, Lisboa, Na Officina de Francisco Sabino dos Santos, MDCCLXXII, Com licença da Real Meza Cenſoria, p. 2.

20 *Ibidem*.

Não resistindo aos elogios do soldado, a mulher cai nos seus braços:

*Mul.* Seraõ eſtes braços, / Que paguem amor taõ cortez.

*Sol.* Venhaõ, e he a primeira vez, / Que me vi farto de abraços<sup>21</sup>.

Surpreendidos pelo marido, ambos disfarçam, fazendo passar a ideia de que estavam apenas a dançar. No entanto, o marido apercebe-se do que se estava a passar e, tecendo um retrato pouco abonatório da mulher, acaba por concluir que ela faz sempre a sua vontade, pelo que se sente impotente para a contrariar. O soldado chega à mesma conclusão e todos cantam e dançam:

*Mul.* O meu marido não quer. / Que com Soldados lhe trate, / Sendo que he graõ diſparate / Fechar portas a mulher. / Que ſe ella não quer, *Bailaõ todos, e cantaõ.*

Naõ ha poder, / Pois faz tudo o que ella quer.

*Sol.* Vá a fallar verdade, / Se pazes quer ter, / Deixe-a fazer / A ſua vontade, / Que com liberdade / Outra póde ſer. / Que ſe ella não quer, &c. *Todos.*

*Mar.* A minha mulher, / Meu Senhor Soldado, / A' coſta comigo / Dizem que tem dado, / Eſtou já cançado (sic) / De a reprender, / Que ſe ella não quer, / Naõ ha poder, / Pois faz tudo o que ella quer.

*Recolhem-ſe bailando*<sup>22</sup>.

Mas a questão do adultério nem sempre foi tratada desta forma ao longo dos tempos. Antes de Cristo, o adultério, para além de frequente, era bem tolerado pela sociedade. Os doutores da Igreja consideravam «que a paixão do amor é mais

---

21 Idem, p. 4.

22 Idem, p. 8.

desculpável na mulher que no homem, dada a propensão natural do sexo fraco para o pecado»<sup>23</sup>. Assim, «estabeleceram, em caso de adultério, a pena de morte para o homem, mas não para a mulher. Com açoutá-la, tosquiá-lhe os cabelos, ou sepultá-la num convento, a julgaram suficientemente punida»<sup>24</sup>.

No entanto, como referimos, no caso português de Setecentos, que aqui nos interessa, a lei que sanciona as relações adúlteras atribui, em todas as circunstâncias, a culpa à mulher, que terá de ser condenada. Pelo contrário, quando é o marido que adultera, o castigo, quando existe, é sempre muito leve. Caracterizando o século XVIII, o Cavaleiro de Oliveira afirma, a propósito:

Em Portugal e Espanha o direito e a moral estão de acordo quanto a condenar a adúltera e, pelo contrário, a sua dissimulação e indulgência é grande em prol dos homens que caem em semelhante desordem.

Em Portugal a lei outorga aos maridos uma autoridade, um poder absoluto sobre a vida de suas consortes, sempre que as surpreendem em flagrante delito ou possuem provas convincentes de sua infidelidade. Sendo certo que só ao marido compete o direito de acusar a esposa de adultério, a ele só deveria caber, em conformidade, o direito de a punir. Mas não, a lei é tão severa para com o belo-sexo que não só o marido matador da adúltera é perdoado, mas aqueles de que se serviu para instrumento da sua revindicta<sup>25</sup>.

Na sociedade portuguesa, profundamente machista, a lei confere ao homem uma elevada autoridade face à sua esposa

---

23 *O Galante Século XVIII*, p. 71.

24 *Ibidem*.

25 Cavaleiro de Oliveira, *Recreação Periodica*, prefácio e tradução de Aquilino Ribeiro, Tomo II, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1922, pp. 181-182.

quando esta o trai. E justifica este princípio, declarando que «(s)endo certo que só ao marido compete o direito de acusar a esposa de adultério, a ele só deveria caber, em conformidade, o direito de a punir»<sup>26</sup>. E essa punição inclui mesmo o direito a matar a traidora<sup>27</sup>. A mentalidade do homem português vai, no entanto, sofrendo modificações à medida que o século de que nos ocupamos avança. Porém, esta mudança ocorreu apenas no seio das classes superiores da sociedade. Mas, na corte, a relação adúltera aportava muitas vantagens, inclusivamente para o marido traído:

Damas de corte atraentes eram praticamente empurradas para a cama do soberano para satisfazer as ambições dos seus maridos, enquanto outras tinham liberdade para manterem amantes, uma vez cumprido o seu dever conjugal de darem aos seus maridos um herdeiro legítimo do sexo masculino. Além disso, poucos homens ricos e elegantes estavam dispostos a arriscar a vida em duelo para vingar a honra comprometida das suas esposas<sup>28</sup>.

Em relação ao povo, a situação manteve-se inalterada, o que obrigou o Cavaleiro de Oliveira a proclamar, com enfado, que

[a]li medram no terreno crasso da ignorância os maiores abusos; os homens são ciumentos e maus; por causa de nada suspeitam das mulheres e, brincando, as

---

26 *O Galante Século XVIII*, p. 72.

27 O Cavaleiro de Oliveira acrescenta a este propósito, que (o)s teólogos, mais cruéis ainda que os homens da justiça, não deixam de absolver e receber em segundas núpcias todos os que tiveram a coragem e firmeza de desfazer-se das impudícias. Acontece, muitas vezes, que as vítimas estavam inocentes, sacrificadas aos arrebatamentos cegos de ciúmes ou a uma excessiva noção de honra. (Idem, pp. 72-73).

28 Sara F. Matthews Grieco, "O corpo, aparência e sexualidade", in *História das Mulheres - do Renascimento à Idade Moderna*, pp. 114-115.

despacham para o outro mundo ou lhes dão vida dura de Inferno. A cada passo se encontra um casal desta ordem, o marido grosseiro, brutal, autêntico verdugo que maltrata, espanca a desgraçadinha, trazendo-a sob a ameaça constante de morte<sup>29</sup>.

No campo, esta circunstância era acentuada pelo facto de competir à comunidade tentar resolver a situação da mulher adúltera e do marido enganado. Ambos eram enxovalhados publicamente nas igrejas. Nos folhetos de cordel em que estas personagens intervêm, a intenção do seu autor é revelar os perigos que existem quando as mulheres – e, mais uma vez, a culpa é-lhes totalmente atribuída – se deixam dominar pelos seus desejos inconfessáveis.

Mais à frente, o mesmo autor insurge-se contra o poder legislativo em Portugal, em matéria de adultério. Diz ele que

(o) nosso século, nesta matéria, é o mais indulgente dos séculos, devido, talvez, ao repululamento do delito. Parece que as leis humanas procuram desferrar os cristãos do rigor do Evangelho em tal assunto e, ao passo que o legislador divino condenava até mesmo aqueles que cometiam o adultério em pensamento, os legisladores profanos preferem usar de benignidade mesmo para aqueles que o praticam de facto<sup>30</sup>.

Finalmente, defende as pobres mulheres vítimas de julgamentos parciais por parte dos homens, o que se depreende das suas palavras, ao

confessar que as mulheres têm razão queixando-se de ser tratadas cruel e parcialmente pelos homens que, a seu

---

29 *O Galante Século XVIII*, p. 74.

30 *Idem*, p. 82.

respeito, abusaram do poder de legisladores. Se entre os universais cônjuges devesse exercer-se a pena de talião, à certa que elas lhes seria favorável em despeito de ter sido inventada pelos homens e destes pretenderem com louca presunção ofender as mulheres impunemente, sem que lhes retruquem na mesma moeda.

A verdade é que o pecado de adultério é análogo, encarado em qualquer dos consortes. (...) E uma vez que o delito é o mesmo, porque é diferente a penalidade, ou antes porque é que se não aflige aos homens o mesmo rigoroso castigo que se aplica às mulheres?<sup>31</sup>

As causas que levavam os maridos a procurarem junto de outras mulheres o que não conseguiam no seu próprio lar prendiam-se, sobretudo, com a forma como os casamentos da época eram celebrados (por conveniência e nunca por amor) e com o comportamento sexual dos casais reprimido pela rigidez dos preceitos éticos da época. O adultério masculino é introduzido nos folhetos de variadas formas. Em primeiro lugar, pelas queixas que as mulheres traídas faziam. Atente-se na peça *Conversaçoens, e Succesos (sic) Observados em o Frequentado Pasceio (sic) da Praça do Comercio* (1785). A dado momento, Brazia, uma mulher casada, conversando com duas raparigas solteiras, acompanhadas pelos respectivos pretendentes, lamenta a má vida que o marido lhe dá. Por isso, deseja, enquanto pode, desfrutar bem da vida:

(...) quero, ver, quero fer vista (...) hoje jó reparão os maridos empertinentes, elles de duros toucados ornaõ as nojças cabeças, e querem que nós caladas sejamos feis para eles (...)<sup>32</sup>.

---

31 Idem, p. 85.

32 *Conversaçoens, e Succesos (sic) Observados em o Frequentado Pasceio (sic) da Praça do Comercio*, Lisboa, Na Offic. de Jozê de Aquino

Também no folheto intitulado *Conversaçoẽ entre Duas Visinha, Chamadas Jacintha, e Felizarda* (1780), Jacintha queixa-se à vizinha que o seu marido, tendo outros interesses fora de casa, despreza as obrigações familiares:

Anda sempre carrancudo, / Semblante, aspecto  
pezado; / A cafa, mulher, e filhos, / Tudo aborrece o  
malvado. / Já me falta a paciencia / Para aturar taõ mau  
trato<sup>33</sup>.

Em segundo lugar, alguns textos aproveitam a situação para satirizar a prática do adultério. No *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Peralta, e a Má Vida, que Elle Lhe Deu* (s/d), Alberto, marido de D. Crejpa, conversa com o seu criado Salafriario sobre a sua bela vida de casado, colecionando verdadeiros troféus relativos às mulheres que consegue conquistar:

(...) eſta noite vamos para caza de hum amigo meu  
(...) aonde ſe juntaõ madamas gentiz, e bellas (...) quando  
nada ſempre hum homem ſahe com a ſua agregada, que  
depois de lhe expreçar vozes de ternura, e de amor, lhe  
ſahe a caza, e vem a por-lhe o nome no cathalogo da-  
quellas a quem por officio xixxibeia<sup>34</sup>.

Porém, o criado, como não entende aquela atitude do amo, pergunta-lhe:

---

Bulhoens, Anno de 1785, Com Licença da Real Meſa Cenſoria, p. 4.

<sup>33</sup> *Conversaçoẽ Entre Duas Visinhas, Chamadas Jacintha, e Felizarda*, Lisboa, Na Officina Luisiana, Anno M.DCC.LXXX, Com licença da Real Meſa Cenſoria, p. 4.

<sup>34</sup> *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Peralta, e a Má Vida, que Elle Lhe deu*, p. 2.

Se voſſa mercê havia de continuar neſte maldito fadario, para que cazou?<sup>35</sup>

Com a resposta do velho, ficamos a saber os verdadeiros motivos do seu enlace:

(...) com o dote que trouxe a Senhora Dona Creſpa, he que eu com goſto me devirto, fiz de conta, que em quanto não tive, fui aprendiz; mas agora que a fortuna me deparou aquela ſantupeia, ſou meſtre, e tenho bom goſto no ar com que gaſto os bellos toſtoens, que ella para meu poder trouxe<sup>36</sup>.

Finalmente, abordava-se o assunto com o intuito de aconselhar os maridos a não enganarem as suas esposas. É o que sucede no folheto acima citado, quando o criado tenta fazer com que Alberto abandone a vida devassa que leva e passe a ser um honrado marido:

Senhor meu Amo, abra os olhos da razaõ, deixe eſſas libertinagens, ame ſua mulher como deve, pois aſſim o prometeo quando lhe deu a maõ, não lhe dê diſgoſtos, tratea bem, pois ella pouco tempo lhe pode durar<sup>37</sup>.

Quando é a mulher que se queixa do adultério do marido, os argumentos usados são invariavelmente os mesmos: ciúmes excessivos, maus tratos, abandono do lar, delapidação do dote e concubinato. Vejamos o caso relatado no *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado A Noiva Prudente, e o Marido Estragador*, de 1787. No início da peça, Fabricio diz à filha:

---

35 *Ibidem.*

36 *Ibidem.*

37 *Idem*, pp. 3-4.

*Estranha forma de (des)amor: práticas de adultério nos entremezes de cordel do século XVIII*

(...) teu marido além de eſtragar o avultado cabedal com que te dotei, te mortefica, te aflige, e he, em fim, o teu total flagelo, tudo fei, e quero com pordencia, e cautela, evadir maior deſgraça<sup>38</sup>.

Apesar de a filha não querer acreditar no que seu pai lhe diz, aos poucos vai percebendo que este tem razão e que o marido não é quem ela pensa. Assim, no final, perante a intervenção da Justiça, o marido traidor acaba por se arrepender e prometer dar um novo rumo à sua vida, terminando a peça com esta decisão:

Sim, amada, eu juro, conheço o meu erro, e vejo que elle me conduzia, a hum fim funeſto, e amargo, eu deteſto todos os motivos, da minha diſtracção, promettos, cara conſorte, hũa fé cincera, i ua conſtancia firme, e vós meu querido Pai, e Senhor Fabricio, perdoai as minhas loucuras; e ſeja a imenda vindulto para o perdaõ<sup>39</sup>.

Muitas vezes, porém, a solução encontrada para ultrapassar os problemas do adultério era a separação definitiva do casal<sup>40</sup>, sobretudo quando havia maus tratos ou privação de

---

38 *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado A Noiva Prudente, e o Marido Estragador*, Lisboa, Na Offic. de Domingos Gonsalves, Anno MDCCLXXXVII, Com licença da Real Meza da Commiſſão Geral ſobre o Exame e Cenſura dos Livros, p. 1.

39 *Idem*, p. 15.

40 Segundo Maria José Moutinho Santos, citando o *Compendio de Theologia Moral e Evangelica...*, Lisboa, Na Régia Officina Typografica, 1776, p. 133, "(e)ram causas lícitas para o divórcio (...) o consentimento voluntário de ambos com desejo de vida mais perfeita (...) o adultério de hum dos consortes (...) a grande e injusta crueldade do marido." (Maria José Moutinho Santos, *O Folheto de Cordel - Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, Dissertação de Mestrado em História Moderna, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987, p. 70).

bens. Não pensemos que a opção pelo divórcio era tomada com naturalidade no século que aqui nos importa. O divórcio constitui um ataque ao princípio da indissolubilidade do casamento, tão caro aos países católicos como o nosso. A Igreja admitia os desentendimentos entre os casais e compreendia o seu sofrimento. No entanto, obrigava-os a ficar juntos até à morte, fazendo cumprir uma das promessas do casamento (*até que a morte nos separe*). Talvez influenciado pelos princípios em voga nos países do Norte da Europa, protestantes, e pelos ecos da Revolução Francesa, o Sul assiste a uma importante mudança relativa ao casamento: este deixa de ser apenas considerado indissolúvel, como vimos, e passa a figurar como um contrato que pode ser denunciado a qualquer momento. Convém, neste momento, referir ainda que a Igreja, avessa, como vimos, ao divórcio, o admitia nos casos em que se verificava o *casamento rato*, que se distinguiu do matrimónio consumado. Enquanto, neste último, houve lugar a relações sexuais, no *casamento rato* esta situação não se verificou, pelo que o mesmo poderia ser dissolvido.

Quando, porém, o casamento é consumado, o casal poderá usufruir da dispensa da Igreja relativamente aos seus votos em circunstâncias específicas: ingresso de um dos membros ou de ambos numa ordem religiosa; adultério cometido por um dos cônjuges; crime de heresia praticado por um dos esposos. Loucura e maus tratos concorrem igualmente para o mesmo fim.

Em alguns folhetos, a temática do adultério e as consequências queixas das mulheres são bem evidentes e merecem uma reflexão mais aturada da nossa parte. Vejamos, então, de perto, alguns folhetos.

Na *Conversação entre Duas Vizinhas Chamadas Jacintha e Felizarda*. (de 1780), as duas mulheres culpam os homens pela destruição do casamento, ao mesmo tempo que apelam a uma atitude consistente das suas consortes. Jacintha defende, assim, a mulher no confronto com o seu marido:

*Estranha forma de (des)amor: práticas de adultério nos entremezes de cordel do século XVIII*

Ha de ter desculpa o homem, / Que a mulher ha de matar / Com fomes, com femrazões, / Com pontapés, com pancadas; / E se essa infeliz apenas / Lhe der hum murro, levada / Mais do proprio deffaffogo, / Do que por affim querer / Buscar modo de enjiná-lo / D'hum proceder inhumano, / Ha de ser apedrejada?<sup>41</sup>

Felizarda concorda com a amiga, advogando a separação do casal para resolver definitivamente a situação. Estamos em crer que esta será uma atitude demasiado *radical* para a época, o que vem comprovar, mais uma vez, uma tendência para grandes mudanças sociais que se concretizarão alguns anos mais tarde. Disso são testemunhas os folhetos de cordel, nomeadamente o que agora estudamos:

Sim, Senhora, e com razão / Merece ser castigada; / Pois não deve huma mulher / Esquecer a obrigação / A que vive vinculada; / Senão (sic) tem genio capaz / De soffrer, e de callar, / Ufe o remedio da Lei, / Separe-se deffa caufa (...)<sup>42</sup>.

No *Novo Entremez Intitulado Quem Quizer Rir, Pague e Leia, ou Os Freguezes do Cais do Sodre'* (1786), Constanina diz a Bonifacia que está muito satisfeita com o facto de poder apanhar o marido em flagrante, tendo, assim, motivos para se separar dele, como deseja:

(...) á (sic) tempos que eu ando defejando apanhallo em alguma empresa para daqui achar motivo da minha

---

41 *Conversaçoẽ entre Duas Visinhas Chamadas Jacintha e Felizarda*, pp. 11-12.

42 *Ibidem*.

separação, pois já não posso suportar tão miserável vida<sup>43</sup>.

No *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado A Noiva Prudente, e o Marido Estragador* (1787), é Andreza, a criada, quem tenta alertar a ama para a necessidade de se separar do marido que a trata muito mal. Apesar de Lizarda não assumir perante a criada o seu sofrimento, esta não cessa de lhe tentar mostrar o melhor que tem a fazer:

Se fallo, he por amor, se possível fora mostrar-lhe o meu coração, nelle veria o sentimento que tenho dos tromentos (sic) que vossa mercê padece, hum homem que não faz mais do que jogar, vir alta noite para caza, ficar as mais das vezes fóra, ralhar continuamente, e o mais que tudo, he gastando o dote que seu Pai lhe deu? Isso não se atura<sup>44</sup>.

E acrescenta que o marido da ama

he hum dezalmado, he hum e[st]ragador, não lhe importa a caza, o Ceo me livre de ter hum marido assim, eu lhe prometia de logo logo me pôr ao fresco, aturalo? Havia de ser bem tarde, isto não, eu não era sua escrava, e vejo então a paciencia com que vossa mercê suporta as continuas dezordens de seu marido, pa[ss]mo, e me mortefico<sup>45</sup>.

De facto, a delapidação do dote por parte do marido é uma das queixas das mulheres no que diz respeito ao comportamento

---

43 *Novo Entremez Intitulado Quem Quizer Rir, Pague e Leia, ou Os Freguezes do Cais do do Sodre*, p. 13.

44 *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado A Noiva Prudente, e o Marido Estragador*, p. 4.

45 *Ibidem*.

dos esposos. Na *Palestra, que de huma para outra Janella Tiverão duas Vezinhas a'cerca dos Dezestrados Fins de seus Dotes em Poder de seus Perdularios Maridos*, de 1786, E[s]cola[s]tica conta à vizinha que o interesse dos homens no casamento é só um: o dote. Por isso, tudo fazem para dele se servirem. A fim de confirmar o que diz, alude à sua própria experiência:

Há homens tão fóra de conta, que não há quem com elles se entenda: Não só não cuidão na obrigação de seus estados; mas ainda, o que he no[s]so, e lhes damos, o consomem inutilmente. Quer V. m. saber o que me succedeo com o meu servo de Deos? Já V. m. saberá que eu trouxe trezentos mil reis de dote: duzentos da Misericordia, e cem que me deixou meu Padrinho: affim que me casei, logo elle os cobrou, que se os não tivera, não ca[va]va comigo, que elles primeiro procuraõ pelo dote, que pela noiva.

(...)

He que elles procuraõ as mulheres não pelo que valem; mas pelo que tem<sup>46</sup>.

Deste modo, e com o intuito único de conseguirem o dote, os homens, enquanto solteiros, tratam muito bem as noivas. No entanto, depois do casamento, tudo se transforma, pois sabem que não têm nada mais a ganhar, como explica, na mesma peça, Ambrozia:

Olhe, senhora vezinha, não ha homem, que seja como nos parece quando nos pertendem (*sic*); então nos chamaõ Aurora, E[strella], Ro[sa], Perola, A[ffucena], e outras

---

<sup>46</sup> *Palestra, que de huma para outra Janella Tiverão duas Vezinhas a'cerca dos Dezestrados Fins de seus Dotes em Poder de seus Perdularios Maridos*, Por João Manoel Carvalhal, Lisboa, Na Oficina de Caetano Ferreira da Costa, Anno MDCCLXXIV, Com licença da Real Meza Cen[s]oria, pp. 5-6.

couzas, que nós não acabamos de crer ser tudo mentira, se não quando nos vemos metidas no seu poder: Então jó vemos de Aurora as lagrimas; de Estrella as infelicidades; de Roja os espinhos; de Afucena os desmaios; e de Perola a caixa; que no-la-pregaõ (*sic*) na menina do olho<sup>47</sup>.

Na *Nova Palestra, em que as Senhoras da Moda Entrem as Tardes do Sermaõ* (1786), Lucrecia discute com o marido, dizendo que desejava ser capaz de poder deixá-lo e acabar com um casamento que a tem desgraçado:

(...) eu fui a mulher mais desgraçada, que confiderar se póde, em ser cazada com voſſê, e creia, que se tivera ainda remedio, muito depreça o deixava, pegava no meu menino, e marchava logo, logo para fora desta caza<sup>48</sup>.

Mas Simpronio parece ambicionar o mesmo, pois preferia ser livre para se juntar a uma cozinheira que cuidasse bem dele:

Naõ tenho eu jímilhante fortuna! Olhe que he forte desgraça! Ah que se assim sucedesse eu seria o mais feliz entre todos os cazados! Tomava huma cozinheira, para me cuidar nos fatos, que cergiſſe bem romendos, e tudo o mais neceſſario: emtaõ me lambia todo, e entrava a engordar (...) <sup>49</sup>.

Outras vezes, o marido, cansado de uma vida infeliz ao lado de uma mulher que o trata mal, deseja terminar com o seu sofrimento, enviando-a para um convento. Esta situação é explorada no final do *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado*

---

47 Idem, p. 8.

48 *Nova Palestra, em que as Senhoras da Moda Entrem as Tardes do Sermaõ*, Lisboa, Na Offic. de Domingos Gonsalves, Anno de 1786, Com Licença da Real Meza Cenſoria, p. 2.

49 Idem, pp. 2-3.

*Quanto Soffre, quem se Caza, e o Remedio para não Soffrer* (1792). Gaudencio, o marido de Lucrecia, está nas bocas do mundo por sofrer às mãos da esposa sem reagir. Farto dela, desabafa com o vizinho:

Amigo, V. m. fabe, o quanto fe murmura da minha caza, a refpeito da fua relaxaçãõ, das fuas modas, e o quanto me criminaõ de froixo, agora moſtrarei a effes meſmos, que fei dar hum novo tom a eſta meſma caza relaxada, que torno a maquina aos feus verdadeiros eixos, a ordem: para metter minha mulher em hum Convento (...) <sup>50</sup>.

Finalmente, atentemos na *Palestra que de huma para outra Janella Tiverã Duas Vezinhas ácerca dos Dezeſtrados Fins de feus Dotes em Poder de feus Perdularios Maridos* (de 1786). Eſcolaſtica conversa com a vizinha sobre o que perdeu quando se casou por não ter dado ouvidos à sua avó:

Eu ria-me quando ouvia dizer a minha avó: Cazaſte-te, mataſte-te; e entendia fer iſto patranha para me deſviar o matrimónio; mas agora, a meu pezar, vou experimentando a certeza deſte dito. Quando eſtava em caſa de meus pais tinha o que queria, poſſuhia quanto deſejava; e agora, fe quero hum pente, ou huma fita, he-me neceſſario ganhallo ou pelos fios da roca, ou pelos pontos da agulha, ou pôr-me em pontos de padecer ſimilhante faltas <sup>51</sup>.

---

50 *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Quanto Soffre, quem se Caza, e o Remedio para não Soffrer*, Lisboa, Na Officina de Antonio Gomes, Anno M.DCC.XCII, Com licença da Real Meza da Commiſſão Geral ſobre o Exame, e Cenſura dos Livros, p. 10.

51 *Palestra, que huma para outra Janella Tiverã Duas Vezinhas ácerca dos Dezastrados Fins de feus Dotes em Poder de feus Perdularios Maridos*, p. 8.

Como vimos, a mulher tinha, quando adulterava, muitos mais problemas com a sociedade do que o homem. É por isso que os entremezes que abordam a infidelidade feminina não poupam a mulher, ridicularizando-a com frequência. Paralelamente, pronunciavam-se acerca do que poderá levar as mulheres a enganar os maridos de forma sistemática. No *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Desenvoltura Castigada, ou o Amante Disgraçado*, de 1793, a causa do adultério teve a ver com o facto de o pai de Hortência a ter obrigado a casar com um velho de quem não gostava. Ela confessa à criada o seu estado de espírito em relação à situação em que vive:

(...) a vil ambição dos bens, que elle [o velho marido] peſſue, cegou o entendimento de meu Pai, e eſte me violentou a dar-lhe a mão de Eſpoſa, a pesar (sic) da minha vontade ſer diverſa<sup>52</sup>.

Assim, decide não contrariar os seus desejos e unir-se ao amante Claudio, mesmo que o casamento que a liga ao velho Camillo seja um obstáculo à felicidade que procura. Por isso, não se importa que os outros falem mal dela, pois o amor que sente é mais forte que tudo:

Cego amor, quão caro vendes os teus goſtos, que importa eu querer peſſuir as carinhosas caricias do meu novo emprego, ſe as melindrozias leis do meu eſtado me obrigaõ a diſſuadillo! Porém mermure embora o mundo, que eu hei de ſeguir os impulſos da minha paixão; porque Camillo me aborrece, e Claudio além da ſua juvenil idade tem attractivos para render a mais izenta beleza<sup>53</sup>.

---

52 *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Desenvoltura Castigada, ou O Amante Disgraçado*, Lisboa, Na Offic. de Antonio Gomes, M.DCC.LXXXIII, Com licença da Real Meza da Commiſſão Geral ſobre o Exame, e Cenſura dos Livros, p. 4.

53 *Ibidem*.

No entanto, numa tentativa de não premiar o casal adúltero, apesar de se justificar que a traição da mulher resulta de um casamento indesejado, o folheto que analisamos não só termina com a prisão do amante e de seu criado, como justifica abertamente a razão pela qual Claudio deseja a amante Hortencia: receber dela dinheiro para sustentar os seus vícios. Com estas opções, o dramaturgo evitaria, certamente, o indeferimento por parte da censura do requerimento de publicação. Apesar de tudo, o folheto constitui um documento importante para a caracterização de um grupo de homens que desejava viver a expensas das suas amantes. Claudio conta ao criado como teve a sorte de conquistar Hortencia, perspetivando uma vida regalada no futuro:

(...) buſquei occaziaõ de lhe eſcrever, e tive a felicidade de obter a reſpoſta na qual me acreditava as confiſões (sic), que lhe fiz; e agora anciozo eſtou eſperando a hora de lhe fallar o que logo chego a alcançar: ah meu Pindaro que ventura, agora teremos quem nos dê de comer, e beber, veſtir, e calçar, porque o velho he rico, e ella terá mil modos em que lhe tire o dinheiro, que he o que quero para ſuſtentar o jogo, aſſembléia, as cazas do café, &c<sup>54</sup>.

Mais adiante acrescenta:

(...) oh que felicidade eſpero alcançar; agora terei quem me mande a caza o jantar, e aceia (sic): agora veſtirei, e calçarei á cuſta do meu novo amor (...)<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Desenvoltura Castigada, ou o Amante Disgraçado*, pp. 2-3.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 12.

Explorando a mesma temática do folheto anterior, o *Novo Entremez Intitulado Dezenhanos para os Homens, nam se Fiarem em Mulheres* coloca na boca de Creença, uma mulher velha e experiente nas coisas do coração, o melhor remédio para tratar os homens: enganá-los continuamente, mesmo depois de casar:

(...) ninguém se deve fiar em homens, dem-lhe continos opios, zombem delles, pois aſſim fiz eu no meu doirado tempo (...)<sup>56</sup>.

Também Andreza, a criada do *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor* (1787), diz à ama algo semelhante:

Em homens não ha que fiar ſenhora minha ama ſentido, eu já eſtou meſtra jubilada, ninguém malogra, a que em proteſtos de homens ſe fia, vai, lograda, não dê credito a palavras, obras, obras, tudo o mais he diſparate<sup>57</sup>.

Assim, na sua opinião, todos os homens devem ser enganados sem contemplação:

He bem feito que exprementem eſte engano para confeſſarem, que acharão mulheres, que dando-lhe papi-nha, fizeraõ delles criancinhas, engodando-os com palavras doſſes, que no fim ſahem as mais azedas (...)<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> *Novo Entremez Intitulado Dezenhanos para os Homens, nam se Fiarem em Mulheres*, Lisboa, Na Offic. de Domingos Gonsalves, Anno MDCCLXXXVII, Com licença da Real Meza Cenſoria, p. 2.

<sup>57</sup> *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor*, Lisboa, Anno 1787, Com licença da Real Meza Cenſoria, p. 5.

<sup>58</sup> *Novo Entremez Intitulado Dezenhanos para os Homens, nam se Fiarem em Mulheres*, p. 3.

No folheto intitulado *Incizam Joco-Seria, Anatomica, Critica, Feita no Corpo Lisbonense Peraltico*, de 1771, Claudio confirma esta tendência dos homens para enganarem as suas mulheres, quando se dirige a Julio, um peralta que, depois de ter lido vários livros, fica apto a mentir:

(...) E que requebros / não dirás n'huma cartinha, / Marco Tullio pelo aveſſo, / a eſſas minhas Senhoras / exprimindo os teus affectos! / Que mentiras, que patranhas, / já deſcarado embuſteiro, / não dirás a cada inſtante!<sup>59</sup>

Curioso será notar que, neste folheto, é um homem a admitir esta fraqueza masculina, contrariamente ao que se passa nos restantes textos que, como vimos, reservam à mulher esta função.

De igual forma, o *Entremez Intitulado As Industrias das Mulheres* (s/d) sublinha os perigos do casamento entre uma rapariga e um homem muito mais velho e esclarece as consequências nefastas para todos que dali podem advir. No final da peça, Ambrozio, o velho amante, queixa-se dos enganamentos das mulheres:

(...) lograraõ-me as raparigas; / mais iſto ſuccede a quem / não reconhece a malicia / das mulheres: Vou ardendo, / a publicar em meus dias, / que todo o Velho, que quer, / por teima, Eſpoza menina, / ſe não ficar enganado, / o tenha por maravilha; / mas ſempre ſugeito a ter / dores de cabeça fica, / ſe não for mui virtuosa / a pobre moça, que obriga<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> *Incizam Joco-Seria, Anatomica, Critica, Feita no Corpo Lisbonense Peraltico pelo Licenciado Damazio Montoja Queimaço, e pelo Meſmo Author Reduzida a Dialogo* Lisboa, Na Officina de Manoel Coelho Amado, Anno M.DCC.LXXI, Com licença da Real Meza Cenſoria, p. 9.

<sup>60</sup> *Entremez Intitulado As Industrias das Mulheres*, p. 15.

Outra das causas mais frequentes para o adultério é a ausência dilatada do marido, que, por força da sua ocupação, era obrigado a estar várias semanas e meses afastado do seu lar. Solitárias, as mulheres ocupavam os dias na companhia de homens que lhes davam o carinho de que necessitavam. Assim acontece no *Alcorão das Amas de Leite, ou Marmota*, de 1786. Briolanja conta a Serafina que tem um *amigo* que está sempre pronto a ajudá-la quando o marido não está em casa:

(...) aqui a minha ca[sa] vem ás vezes hum sugeito (sic) que he muito amigo do meu Homem; e que quando elle anda embarcado, me socorre cá com tudo. (...) olhe que he hum mocetão bem e[st]reado. Aquilo vale hum Reino<sup>61</sup>.

Notemos um facto curioso acerca do adultério feminino relatado em dois entremezes. No *Entretenimento Ordinario das Cozinheiras, Declarado na Conversa, que Duas Tiverão huma Noite de[st]as nas Janellas de hum Xagoaõ*, de 1786, e na *Segunda Parte ou Reliquias do Entretenimento Ordinario das Cozinheiras, Escapadas por entre os Dentes de Delambida, e Taramela nas Janellas do Xagoam*, do mesmo ano, a mulher trai-o, porque o marido consente e até tira proveito daquela ocupação. Esta atitude permissiva do marido é fortemente criticada.

---

61 *Alcorão das Amas de Leite, ou Marmota, em que se vem mais claras que a luz do dia, as Metafísicas, de que usão e[st]as sanguexugas para sacar o sangue das ca[sa]s onde crião: obra muito util, e nece[ss]aria a todos que de[se]jarem saber por onde o barco faz agua, ou o gato vai ás filhoses*, Composta por hum escaldado; e dada a' luz por Matusio Matoso Matos da Mata, Lisboa, Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Anno M.DCC.LXXXVI, Com Licença da Real Meza Censória, p. 3.

No primeiro documento, Delambida explica a Taramella<sup>62</sup> como vivem os seus amos: a mulher *recebe* em casa os amigos do marido e este deixa de trabalhar, vivendo daquilo que ela consegue ganhar. Sem rodeios, e com um fino humor, a cozinheira expõe toda a situação:

Quantas vezes lhe (à mulher) vem elle meſmo gavar Fullano, e mais Beltrano, mettendo-lhos á cara, e pondo-lhos mais altos que os ſete Estrellos? Quantas vezes vai elle dar o ſeu paſſeio, em vendo viſitas em caſa, porque a molher as tome com mais deſafogo? (...) Elle o que quer he não trabalhar. Haja lambança; e de-lhe a molher para tabaco, e que gaſte na taverna, que o mais importa-lhe pouco. Huns campão por cabeça leve, e outros por carregada. Elle vivia do ſeu officio pobremente, ſempre com a ſella na barriga, porém tanto que a molher deo na ſina de acceitar viſitas, nunca mais pôz mão na ferramenta. A boa vida ſabe bem<sup>63</sup>.

No segundo folheto, Delambida conta a Taramella o que a sua ama faz ao coitado do marido:

Com que ella não conſente, que elle durma ſem ella, e havia levallo comſigo ás ſuas viſtas? Eſtá ninando. Nem elle ſoube, nem tão pouco lhe importou para onde ella foi. Ainda ha bem poucos dias que ella foi ficar huma noite

---

62 O significado do nome atribuído à personagem poderá advir do verbo *taramelar* que, na linguagem popular, é sinónimo de falar muito, de tagarelar. Ora, esta característica é comum na representação das criadas.

63 *Entretenimento Ordinairo das Cozinheiras, Declarado na Conversa, que Duas Tiveraõ huma Noite deſtas nas Janellas de hum Xagoaõ. Observado, e Dado á Luz para Emenda das Amas, que Ainda se Fiam nas Creadas* por Matuzio Matozo Matos da Matha, Lisboa, Na Officina da Academia Real das Sciencias. M.DCC.LXXXVI, Com Licença da Real Meza Cenſoria, pp. 12-13.

fóra, que elle, nem se quer perguntaffe por ella. Esteja o jantar, e cea prompta: haja gimbo para as baiucas, e o mais faça Deos bom tempo<sup>64</sup>.

Apesar de aproveitarem para criticar as traições dos esposos, alguns folhetos optam por defender os preceitos basilares do casamento: ao marido compete governar a casa, enquanto à mulher está adstrito o dever de sujeição, como vemos no final do folheto intitulado *Conversaçoens, e Succesos (sic) Observados em o Frequentado Pasceio (sic) da Praça do Comercio* (1785):

Toda a mulher que quer ser / Pelo mundo reputada /  
Por fãbia, e por honrada / Ao marido se fugeita, / E cuida  
no que rejeita / Ao dever de huma cazada<sup>65</sup>.

Um pouco por toda a Europa multiplicam-se os casos de violência doméstica e o nosso país não é exceção. Apesar de a civilidade ser um dos bastiões de Setecentos, o elevado número de atrocidades cometidas entre os membros do casal poderá levar-nos a pensar que muita coisa havia ainda a fazer neste campo. As injúrias e os maus tratos físicos eram comuns e não atingiam apenas as classes mais desfavorecidas. Famílias de condição social mais elevada acabavam por padecer dos mesmos problemas. Alguns folhetos de cordel ilustram esta realidade.

---

64 *Segunda Parte ou Reliquias do Entretenimento Ordinario das Cozinheiras, Escapadas por entre os Dentes de Delambida, e Taramella nas Janellas do Xagoam. Recolhidas, e Publicadas para Emenda das Amas, que se Fiam nas Creadas*, por Matuzio Matozo Matos da Matha, Lisboa, Na Officina da Academia Real das Sciencias, M.DCC.LXXXVI, Com licença da Real Meza Cenforia, pp. 14-15.

65 *Conversaçoens, e Succesos (sic) Observados em o Frequentado Pasceio (sic) da Praça do Comercio*, p. 13.

Tomemos como exemplo o *Novo Entremez da Doutora Brites Marta*, editado em 1783. Ambrozio, um dos pretendentes de Brites, justifica o facto de muitos homens terem de recorrer à violência física sobre as mulheres como forma de corrigir o seu comportamento desajustado. Atentemos nas acusações que Ambrozio imputa às mulheres e que nos permitem aferir o conceito de recato e obediência femininos do ponto de vista masculino:

Do que ouvi, / Dos homens em dezabono; / A Mulher he sempre a cauza, / Tem hum génio do Demonio; / Ellas são as que os incitaõ / Com seus endiabrados módos. / A faltarem-lhe ao respeito, / Quando levaõ bons estoiros: / Se algumas vezes se enfadaõ / *Per secula seculorum*: / He taõ forte a gritaria / Tanto motim, tanto estrondo, / Até lhe querem meter / Os dedos bem pelos olhos: / Já pedindo-lhe, o que querem, / Sem haver menor encontro, / Os çapatos de Setim, / Fivella que finja de ouro; / Polvilhos côr de carunxo, / Para a cintura relojó: / Pérolas, fitas, e flores, / Carmim do mais especiozo; / Sinaes de taco taraco. / Pois se he amiga de bolos, / Bem pódem os Confeiteiros / Deitarem-se de remolho, / Que tem grande renda, á custa / Dos pobres maridos tôlos. / Se por desgraça he tomista, / Que tem grande amor ao cópo, / vai empenhar nas tavernas / os lançois, e os traftes todos; / elles vendo-se enfadados, / uzaõ por seu dezafogo, / a dar-lhe zape catrape, / alli couce, acolá foco, / zus catruz, quem merca os fuzos / chegando-lhe a roupa ao couro. (...) / Mulheres ha taõ crianças, / e com juizo taõ pouco, / que se acazo naõ se enfiãõ / prêgaõ facilmente o mono.<sup>66</sup>

---

66 *Novo Entremez da Doutora Brites Marta*, De Pedro Antonio Pereira, Comico Portuguez, Lisboa, Na Officina de Domingos Gonçaves, Anno 1783, Com licença da Real Meza Cenforia, pp. 14-15.

Apesar da violência exercida pelos maridos, as mulheres acabam por perdoar as atrocidades e tudo termina bem, pois, para elas, a situação não é senão normal.

Verificamos, no *Entremez Intitulado As Industrias de Galopim, ou O Magico Fingido*, de 1790, mais uma referência aos castigos físicos contra as mulheres. Desta feita, é Gallopim, criado de Lidoro, quem, disposto a enganar o velho Randulfo, pretendente de Lesbina, sua pupila, e a descobrir a índole malévola do tutor, defende, como ele, a violência doméstica, para assim conseguir favorecer a união do amo com a jovem rapariga:

*Gal.* Tenho ás mulheres de agora / tal aversão, e tal asco, / que me regallo quando ouço / dizerem... oh bravo! bravo! / lá derreou hum marido / á mulher o espinhaço. (...) Arroxallas (*sic*) muito bem; / quebrar-lhe bem o costado. (...)

*Rand.* (...) a mim não me pregão callo, / sou Melro velho, e em redes / de mulheres já não caio. (...) Agrada-me o seu discurso (do criado); / diz conceitos, que são pasmos: / tomara eu escrever / tudo, quanto tem fallado<sup>67</sup>.

É tempo de terminar esta nossa viagem por uma das facetas menos conhecidas do século XVIII português. Modestamente consideramos que o estudo que apresentamos poderá ajudar a compreender melhor o fenómeno do cordel nacional no período de tempo considerado, cuja escolha resultou de dois fatores fundamentais: a grande profusão de folhetos publicados ao longo da centúria de Setecentos, mormente a partir de 1750, que não encontra paralelo noutra época da história

---

<sup>67</sup> *Entremez Intitulado As Industrias de Galopim, ou O Magico Fingido*, Lisboa, Na Officina de Antonio Gomes, Anno 1790, Com licença da Real Meza da Commiſſão Geral ſobre o Exame, e Cenſura dos Livros, pp. 6-7.

do nosso país, e o facto de se tratar de uma fase das menos estudadas e sobre a qual recaem preconceitos que importa ultrapassar, no seguimento da caracterização efetuada por Maria Luísa Malato Borralho:

Um século XVIII considerado fútil quando visto como último vestígio do Barroco, dogmático quando considerado Neoclássico, inábil quando prenúncio do Romantismo. Até agora demasiado próximo de nós para que o vissemos sem a paixão dos nossos sentimentos e das nossas razões e, todavia, cada vez mais distante também, lido como apogeu do *Ancien Régime*, demasiado “ancien” para a nossa era dita liberal, democrática, moderna ou pós-moderna<sup>68</sup>.

Contrariando a crítica feita por muitos estudiosos no que toca à falta de interesse do teatro de cordel, apoiada no argumento de os textos serem repetitivos e persistirem em assuntos gastos, detetámos uma panóplia de temas que, ao serem convenientemente estudados – e muitos deles já o foram – alimentariam interessantes e originais dissertações. De entre eles, seleccionámos para o presente artigo o adultério, forma estranha de conjugar o verbo *amar*, por considerarmos proveitosa a sua fortuna para o conhecimento da sociologia das relações amorosas do século XVIII, um tema pouco conhecido, pelo menos na sua globalidade, apesar das proveitosas reflexões que têm vindo a lume sobre os papéis masculino e feminino na sociedade setecentista e sobre o casamento e sua profanação: o ciúme, a traição e, algumas vezes, a separação definitiva do casal. Neste sentido, se tivermos em conta a época de criação dos entremezes de cordel e outras pequenas

---

68 Maria Luísa Malato BORRALHO, «Porque é que a história esqueceu a literatura portuguesa do século XVIII», in *Literatura e História – Atas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, vol. I, p. 65.

peças que selecionámos, acreditamos que estes registos são, neste aspeto, vanguardistas, pois não deixam de sublinhar as mudanças operadas no século XVIII quanto aos comportamentos humanos, sobretudo os femininos, reprimidos durante demasiado tempo.

A verdade é que nem sempre as histórias de amor acabam bem. Deparámos, por isso, nos textos cotejados, com amores não correspondidos, causadores de um sofrimento atroz. Mas o que mais nos impressiona são as relações dos homens e mulheres casados. Perpassa a ideia de que o amor é incompatível com o casamento pelo facto de se exibirem acesas discussões no seio familiar, levando as personagens a abominar o dia em que decidiram contrair matrimónio. Qualquer acontecimento é suscetível de provocar autênticas batalhas campais, comentadas por criados e vizinhos, assombrados com as agressões físicas e verbais que, sem pejo, são disferidas em todos os sentidos, fazendo duvidar da natureza do amor que uniu o casal. Conforme ficou plasmado nas páginas do artigo, a atualidade do tema é bem visível: os traídos continuam a merecer, por parte da sociedade, comentários jocosos e escárnios públicos. E não será tempo de enfrentarmos esta realidade e, de uma vez por todas, assumir a volatilidade das fronteiras entre o proibido e o lícito, marcos que mudam consoante as sociedades e as culturas?

No momento em que somos obrigados a silenciar-nos, temos perfeita consciência de que muito mais poderíamos ter dito, se tivéssemos ao nosso dispor tempo e espaço para, com detalhe, tratarmos todos os aspetos contidos na totalidade do *corpus* que reunimos. A riqueza de cada texto é imensa e um trabalho exaustivo poderia fazer luz sobre outros aspetos que nos abstivemos de considerar. Resta-nos a esperança de, um dia, revisitarmos os nossos escritos e continuarmos a prazenteira viagem ao mundo do teatro de cordel, surpreendendo-nos com pequenos detalhes que, parecendo insignificantes aos olhos de muitos, poderão contribuir para a descoberta de motivos que permitam avaliar a recetividade do público

*Estranha forma de (des)amor: práticas de adultério nos entremezes de cordel do século XVIII*

setecentista e para a compreensão do *modus vivendi* do homem da época no que diz respeito às relações amorosas, através de uma leitura que não pode cingir-se ao campo da Literatura, mas terá de convocar também as áreas da Sociologia, da História e mesmo da Psicologia.

## Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução manuscrita para português (1848) de *Wilhelm Tell* de Friedrich Schiller

PHILIPP KAMPSCHROER\*

Um manuscrito na posse de particular, até agora completamente desconhecido, transmite a primeira tradução integral da peça *Wilhelm Tell* (1804) de Friedrich Schiller para português. Na folha de rosto, a tradução é datada de 1848 mas não há nenhuma indicação quanto ao seu autor. No entanto, numa folha que pertence à encadernação, feita em altura posterior, se anotou o nome «Visconde de Samodães», sem especificar se se trata do 1.º ou do 2.º titular deste título nobiliárquico, nem se se trata de uma referência ao (antigo) dono do manuscrito ou mesmo ao tradutor. A tradução manuscrita poderá ser uma cópia feita por um copista profissional, dado o rigor da mesma e o uso de letra redonda para algumas didascálias; além disso, observam-se algumas emendas, possivelmente do próprio tradutor, introduzidas posteriormente com tinta de outra cor. Tais características materiais levam intuitivamente à suspeita de estarmos diante de um manuscrito de uma peça destinada à representação em palco. Como foi impossível localizar qualquer registo de uma encenação da peça, levanta-se ainda a hipótese de a peça ter sido rejeitada pelo(s) teatro(s) a que fora apresentada. A nossa análise da tradução não nos levará a excluir esta hipótese mas a considerar mais persuasiva uma outra, nomeadamente a de que estamos diante de um exercício de tradução por parte de um estudioso ainda algo inseguro e que por isso, de modo geral, não passa de uma

---

\* Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa e Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.

*Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell de Friedrich Schiller*

transposição literal; prescinde ainda da manutenção do verso e em vez disso opta por uma versão em prosa.

Após uma breve descrição material do manuscrito, entraremos na análise detalhada da tradução para, na última secção, discutir a proveniência e a autoria. Na primeira parte do século XIX não abundam, como é sabido, as traduções directas do alemão para português – como o é a tradução aqui em apreço – nem se verifica um conhecimento aprofundado da cultura germanófona entre os intelectuais portugueses. Precisamente por isso este manuscrito constitui um documento de amplo valor para a história do teatro e da tradução em Portugal.

*Wilhelm Tell* é uma das peças centrais do Romantismo europeu, tratando o tema da independência nacional, aqui relativamente à da Suíça. Readapta um episódio histórico, sem grande preocupação com a verdade histórica, respirando o nacionalismo característico da transição do século XVIII para o século XIX. Os heróis, a começar pelo próprio Tell, sobrepõem a luta pela defesa da independência nacional contra os usurpadores, executada com paixão, a toda a cautela imposta pela razão. Desde a primeira cena são salientadas diversas formas da cultura nacional com claros traços folclóricos e revivalistas, inscrevendo o povo suíço na paisagem que habita desde tempos ancestrais. Ao contrário do que se poderia imaginar, o tradutor anónimo desta peça para a língua portuguesa não procurou de alguma forma adaptar qualquer personagem ou peripécia de *Wilhelm Tell* ao contexto português.<sup>1</sup>

---

1 Delille e Mingocho analisam em pormenor o caso da adaptação portuguesa por António Xavier Ferreira de Azevedo da tradução francesa de Lamartelière (que por seu lado já alterara bastante o original) de *Die Räuber* de Schiller. A peça foi levada à cena pela primeira vez em 1811, mas existe também uma nova versão de 1835, de autoria desconhecida, baseada na adaptação de António Xavier, com o título *Traição com aparência de Virtude e Virtude no carácter do Crime*. Nesta nova versão, de 1835, o conflito entre dois irmãos, já presente na peça de

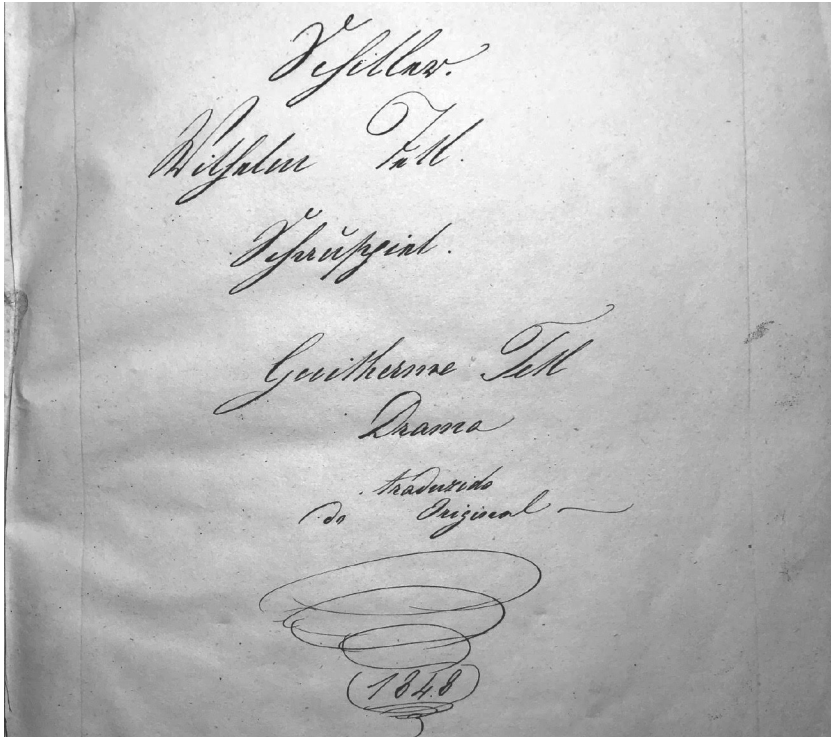


Imagem 1: folha de rosto Ms.Tell.1848



Imagem 2: Selo branco "Lousã"

---

Schiller, é reconfigurado de forma a representar o conflito entre D. Pedro e D. Miguel (cf. Delille/Mingocho, 1980: 60-69).

*Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller*

O MANUSCRITO

O presente documento encontra-se actualmente na posse de Thomas Ulbrich. É constituído por 125 folhas, dobradas manualmente na margem esquerda e direita. A tradução de *Wilhelm Tell* encontra-se manuscrita apenas nas páginas de rosto. A folha de rosto com o título da peça não é numerada e as seguintes são numeradas de 1 a 124. Todas as folhas apresentam, no canto superior esquerdo, um selo branco ornamentado com a estampa «Lousã». Este selo indicará que o papel provém da fábrica de papel dessa cidade. O manuscrito foi redigido com tinta escura, entretanto algo desbotada. Podemos acompanhar as trocas de tinta ou mesmo de pena. Na folha de rosto lê-se «Schiller. // Wilhelm Tell. // Schauspiel. // Guilherme Tell // Drama traduzido do Original. // 1848.» É de realçar o traço colocado por cima do «u» em «Schauspiel», de acordo com o alfabeto *Kurrent* (cursivo gótico), então ainda em uso no espaço germanófono; este detalhe revela o conhecimento dessas convenções caligráficas.

Na folha de rosto falta qualquer referência ao autor ou ao teatro onde teria lugar a representação. Tais informações não se encontram também nas restantes folhas do manuscrito, que, de resto, não está assinado na última página. Por norma existiam pelo menos duas cópias das peças que chegaram a ser representadas, nomeadamente uma para a Censura, que seria devolvida após a devida análise, e uma para o ponto. Como referido, não se conhece qualquer outra cópia da tradução aqui em análise. Os manuscritos oitocentistas destinados ao uso teatral indicam por norma o palco onde a peça seria representada; quando se trata da cópia que ficara na posse do empresário, ainda exhibe o veredicto do despacho da Censura, da qual em 1848 estava encarregada a Inspeção Geral dos Teatros. Não existe nenhum parecer relacionado com esta peça nos arquivos da Inspeção nem nos arquivos das instituições incumbidas anteriormente dessa tarefa. Parece-nos assim lícito excluir a possibilidade de ter havido uma representação da peça

num teatro comercial sujeito à Censura prévia. O único teatro nacional isento de autorização prévia por parte da Inspeção Geral dos Teatros era o Teatro Nacional D. Maria II, fundado em 1844. Este seria também um dos três teatros no panorama português, além do Conservatório Nacional, onde ocasionalmente havia representações teatrais, e o Teatro Académico de Coimbra<sup>2</sup>, que teriam condições financeiras para levar a cabo a representação de uma peça da envergadura do *Wilhelm Tell*, com mais de 40 papéis a distribuir. Posto tudo isto, a admitir que estaríamos perante a tradução de uma peça destinada à representação em palco, restam duas hipóteses, das quais só uma se nos afigura provável: ou foi representada no âmbito de uma encenação de carácter amador ou por alunos, que não foi noticiada ou de que, apesar dos esforços por nós empreendidos, não foi possível encontrar notícia; ou, hipótese mais plausível, a peça foi apresentada a um ou vários teatros, tendo contudo sido rejeitada. Cumpre-nos novamente avisar que iremos, porém, considerar mais provável a hipótese de que a tradução não teria tal propósito.

O maço de folhas manuscritas foi encadernado posteriormente de forma simples em papel marmoreado. As folhas de guarda apresentam marcas de água distintas: na da frente se lê «Aranha» e na do fim «Raiva». No canto superior da primeira folha de guarda, ligeiramente à direita, uma mão desconhecida, mas decerto não a do copista do manuscrito, anotou, com lápis de cor vermelha, «Visconde de Samodães». Não esclarece se se refere ao 1.º ou ao 2.º visconde de Samodães. Na ausência de qualquer outra indicação, nem na encadernação nem nas folhas autógrafas, conjecturamos que essa anotação pode designar um dos condes e viscondes de Samodães como o próprio tradutor ou o (antigo) proprietário do manuscrito.

---

<sup>2</sup> No estudo de José Pinto Loureiro, *O Teatro em Coimbra: Elementos para a sua História (1526-1910)* (Coimbra: Câmara Municipal, 1959), nomeadamente nas secções que dizem respeito aos anos à volta de 1848, não encontrámos nenhuma menção de representação de *Wilhelm Tell*.

*Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller*

A seguir à folha de rosto, encontramos o elenco da peça, que ocupa as primeiras duas páginas numeradas. Seguem-se os cinco actos de *Wilhelm Tell*: I (pp. 3-30), II (pp. 31-54), III (55-80), IV (pp. 81-106), V (107-124). A tradução é integral, apesar de haver omissões ocasionais, e certamente acidentais, de alguns versos (p. ex. na p. 9 (I, I)). Como referido, pode tratar-se de uma cópia traspassada por um copista profissional. Para esta afirmação não só aponta a letra direita e cuidada, com poucas emendas imediatas, mas sobretudo a já referida distinção gráfica entre letra cursiva para falas e a indicação das figuras bem como para as didascálias mais longas, e letra redonda para as didascálias mais curtas, especialmente as que estão inseridas no meio de uma fala. O cotejo com um conjunto de cartas do conde de Samodães escritas entre 1839 e 1853, disponíveis na Torre do Tombo, leva-nos para já a excluir que a letra do manuscrito inédito aqui em apreço seja do 2.º conde e visconde de Samodães. Ao longo do manuscrito encontramos emendas de mão alheia, com tinta e pena distinta, que poderiam ser do tradutor da peça. Estas emendas abundam nas poucas partes em verso, que, como é natural, exigem mais retoques. O tradutor optou por uma versão em prosa da peça, escrita originalmente em verso branco; só os cantos, que no original alemão têm metros variados, foram traduzidos em verso. A decisão por uma versão em prosa não é estranha em traduções preparadas para o palco, mas permite também pensar que o tradutor não se via como alguém dotado de talento poético.

#### A TRADUÇÃO: DE BESTAS E ALABARDAS

A análise da tradução levar-nos-á a traçar o perfil do seu autor, abordando já a questão da autoria que será tratada em detalhe na próxima secção. A primeira pergunta que se coloca quem encontra um manuscrito oitocentista designado como «traduzido do Original», neste caso alemão, é se tal afirmação é verdadeira ou se o tradutor não tomou antes por base uma tra-

dução francesa, como era comum no século XIX. No entanto, o exame que levámos a cabo confirma, sem qualquer dúvida, que estamos diante de uma tradução directa do texto alemão. Não foi possível identificar qualquer dependência de uma das várias traduções francesas anteriores a 1848, inclusive as duas que constavam da Biblioteca dos Condes de Azevedo-Samodães<sup>3</sup>. Mas a prova inequívoca é-nos fornecida pelo escrutínio do próprio texto. O tradutor mantém-se fiel – na verdade, excessivamente fiel – ao original, mesmo a nível sintáctico. Poderíamos denominá-la de «tradução alienante» («verfremdende Übersetzung») no sentido de Johann Wolfgang von Goethe, na medida em que procura aproximar a linguagem da tradução à língua original do texto, se esta característica não fosse, mais do que opção, reveladora da insegurança do seu criador. Parece ter sido executada por alguém que estava então a aperfeiçoar o seu alemão e a iniciar-se no ofício de tradutor literário. Olhemos para algumas passagens que sustentam a nossa tese, recorrendo pontualmente, por contraposição, às traduções de José Feliciano de Castilho (iné dita, não datada) e Silva Mendes (1898).

A tradução aqui em questão está em prosa, como já referimos, à excepção dos cantos. Um dos cantos mais célebres da peça é aquele que a inaugura, após a apresentação do cenário, uma margem de «escarpados rochedos» do Lago dos Quatro Cantões, defronte de Schwyz. Estamos a falar do canto do pescador novo (*Fischerknabe*), seguido do do pastor (*Hirte*) e do do caçador dos Alpes (*Alpenjäger*). Todos os três cantam ao som da «Melodie des Kuhreihens» (que é traduzida de forma redutora como «melodia das vaccas»), que designa uma série de melodias tradicionais tocadas em diversos instrumentos

---

3 *Oeuvres dramatiques de Schiller* (1837). Traduites de l'allemand par M. Horace Meyer. Nouvelle édition, précédée d'une notice biographique et littéraire. Paris: A. Saintin; e a edição de 1844 de *Théâtre de Schiller*. Traduction nouvelle précédée d'une Notice sur sa vie et ses ouvrages par M. X. Marmier. Paris: Charpentier. Cf. o Catálogo, II, p. 512 (números 3119 e 3120).

Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller

pelos pastores dos Alpes com o fim de atrair as vacas para a ordenha. Vejamos o canto do *Fischerknabe*, na sua canoa:

<p>Es lächelt der See, er ladet zum Bade, Der Knabe schlief ein am grünen Gestade, Da hört er ein Klingen, Wie Flöten so süß, Wie Stimmen der Engel Im Paradies. Und wie er erwachet in seliger Lust, Da spülen die Wasser ihn um die Brust, Und es ruft aus den Tiefen: Lieb Knabe, bist mein! Ich locke den Schäfer, Ich zieh ihn herein. (Schiller, 1969: 5; itálicos do original)</p>	<p>Sorrie-se o lago, ao banho elle convida, O rapaz Dome (↑ o rapaz) em relva (↑ mu) florida E então (↑ eis quê), tal d'uma fruta Ouve o som doce e lizo Como as vozes dos Anjos Ressoão no Paraiso. Quando em prazer acorda satisfeito As agoas lhe chegarão quasi ao peito. Do fundo uma voz grita (← Ó) Ouvide (↑ caro) moço, es &lt;+&gt; meo: Para mim eu te tiro atraio Desperto o somno teo. (Ms.Tell.1848: 4)</p>
---	---

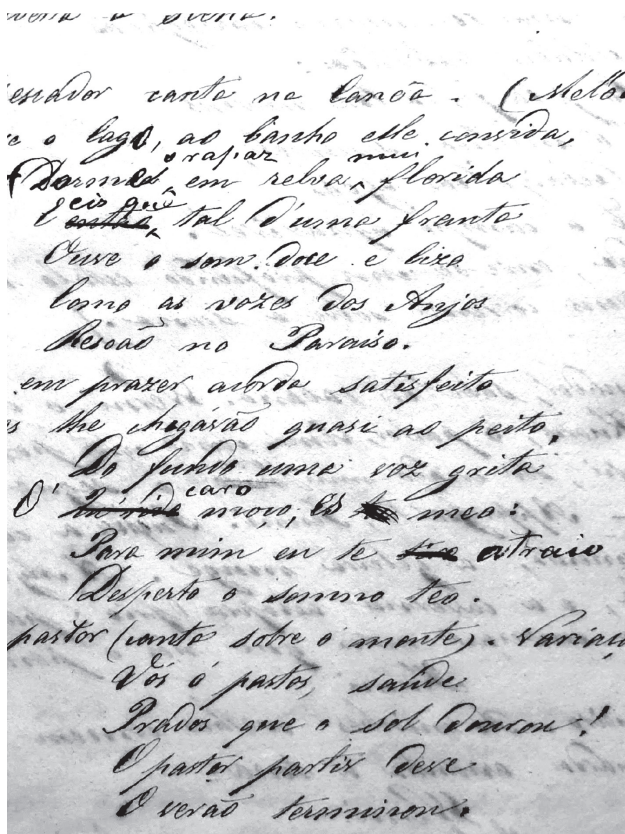


Imagem 3: Ms.Tell.1848, p. 4

Como vemos, a passagem está muito emendada, não sendo estas emendas passíveis de atribuição ao copista. A nossa suspeita é a de que são do tradutor, que procurou aperfeiçoar os seus versos. É de notar que essa segunda mão não efectuou alterações métricas; já a primeira redacção respeitava o metro, composto de hendecassílabos e octossílabos. Onde se lia «O rapaz dorme em relva florida», a versão «final» emenda para «Dorme o rapaz em relva mui florida», mantendo-se as 11 sílabas através de sinalefa em «Dorme o»; «Ouvide moço, es meo» fica «Ó caro moço, es meu», sem prejuízo do octossílabo. A tradução do primeiro canto deve, apesar do último verso algo tosco, considerar-se bem conseguida, por manter um bom equilíbrio entre qualidade poética e alterações pontuais do sentido.

Esta passagem não nos deve porém iludir. De modo geral, o texto não só está excessivamente dependente do original como inclui alguns erros marcados. O mais flagrante é a tradução de «Armbrust» (besta) por «alabarda» (em alemão seria «Hellebarde»), que se verifica ao longo da peça. A besta de Wilhelm Tell é precisamente o objecto-chave da peça, não só na cena mais famosa (III, III) em que Tell é forçado a acertar numa maçã colocada sobre a cabeça do seu filho. A primeira ocorrência da palavra encontra-se na página 8 (I, I), aquando da primeira entrada em cena de Tell. Este irrompe numa discussão entre vários pastores e pescadores por causa da aparição súbita de Konrad Baumgarten, cidadão de Unterwalden, em fuga após ter matado o balio do Imperador (chegado a casa, Baumgarten surpreendera-o a tentar violar a sua mulher). Ao ajudar Baumgarten a fugir, transpondo o lago na canoa, a despeito da tempestade – que afasta a harmonia magnífica do cenário inaugural –, Tell torna-se uma figura emblemática da resistência suíça à anexação pela Áustria. Passa a ser um fora-da-lei, procurado pelas autoridades. Schiller traçará, ao longo dos primeiros três actos, o perfil de Tell e da sua família, ao mesmo tempo que descreve os esforços, por parte de vários cidadãos de cantões diferentes, de formar uma frente unida contra os usurpadores.

*Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller*

A terceira cena do primeiro acto passa-se numa praça de Altdorf, onde se encontra em vias de construção um forte encomendado pelo Imperador da Áustria. Esta fortaleza «está já bastante adiantada para se conhecer a forma do edifício. A parte mais distante está concluída, trabalha-se na parte anterior, vêm-se os andaimes pelos quaes sobem o descem os trabalhadores» (Ms.Tell.1848: 16). Os trabalhadores são suíços que foram destacados para esse trabalho árduo que chega a causar acidentes mortais. Tell e Stauffacher visitam, bastante revoltados, a obra. Cotejamos o passo no original com a nossa tradução e com a versão de José Feliciano de Castilho:

<p>STAUFFACHER: O hätt' ich nie gelebt, um das zu schauen!</p> <p>TELL: Hier ist nicht gut sein. Lasst uns weitergehn.</p> <p>STAUFFACHER: Bin ich zu Uri, in der Freiheit Land?</p> <p>MEISTER STEINMETZ: O Herr, wenn ihr die Keller erst gesehn Unter den Trümmern! Ja wer <i>die</i> bewohnt, Der wird den Hahn nicht fürder krähen hören!</p> <p>STAUFFACHER: O Gott!</p> <p>STEINMETZ: Seht diese Flanken, diese Strebepfeiler, Die stehn, wie für die Ewigkeit gebaut!</p> <p>TELL: Was Hände bauten, können Hände stürzen. (<i>Nach den Bergen zeigend.</i>) Das Haus der Freiheit hat uns Gott gegründet.</p> <p>(Schiller, 1969: 17-18; itálicos do original)</p>	<p>STAUFFACHER. O! que eu nunca tivesse vivido, para não ver isto.</p> <p>TELL. Aqui não estamos bem; vamos para mais longe.</p> <p>STAUFFACHER. Estou eu em Uri, na terra da Liberdade!</p> <p>MESTRE PEDREIRO. Ó Senhor, se vós visseis primeiro a prizão que está debaixo da Torre! Sim, aquelle que a fôr habitar, esse não tornará a ouvir o canto rouco do gallo.</p> <p>STAUFFACHER. Ó Deus!</p> <p>PEDREIRO. Vêde estes flancos, estes contrafortes, que parecem construidos para a eterni- dade!</p> <p>TELL O que as mãos formão podem as mãos derrubar. (<i>apontando para os montes</i>) Deus nos formou a caza da Liberdade.</p> <p>(Ms.Tell.1848: 18)</p>	<p>STAUFFACHER Oh! porque vivi eu! Para ver isto!</p> <p>TELL Não estamos bem aqui, vamos mais longe.</p> <p>STAUFFACHER 'Stou em Uri, no chão da liberdade?</p> <p>CANTEIRO Oh, Senhor! se vós visseis a masmorra que há por baixo da torre! quem lá jaza não ouve o gallo mais cha- mar o dia.</p> <p>STAUFFACHER Deus!</p> <p>CANTEIRO. Bastiões, botaréos ..... Tudo parece ser para a eternidade construído.</p> <p>TELL. O que mãos erguem, podem mãos prostral-o. (<i>mostrando a montanha:</i>) Eis do homem-livre o forte; é Deus que o dóa.</p> <p>(Schiller, 18- (J. F. Castilho): 26-27)</p>
---	---	--

A tradução manuscrita anónima é muito mais literal do que a versão em verso de Castilho, que exhibe uma mestria literária nitidamente superior. A última fala de Tell, que contrapõe o forte, obra humana e vil, mas também efémera, aos Alpes, obra divina, ligada à liberdade, por isso eterna, é uma afirmação lapidar da mensagem optimista da peça. O termo «Steinmetz» traduz-se em português por «canteiro», usado correctamente por Castilho, e não por «pedreiro», como aparece na tradução anónima. O tradutor anónimo emancipa-se pouco do original alemão, sobretudo a nível sintáctico, e traduz mesmo literalmente a expressão «Haus der Freiheit» («casa da liberdade»), que não deixa de soar estranha em português. Castilho, preocupado com o efeito poético, sacrifica um pouco o sentido literal, o que contudo não o deixa de aproximar, no tocante ao aspecto lírico, novamente dos versos altissonantes de Schiller. Sublinhe-se ainda a sua escolha inteligente de repetir a palavra «forte», designando as montanhas.

Logo depois da exclamação de Tell, surge uma turba de gente e é colocado, ao som de um tambor, um chapéu sobre uma vara, representando o governador austríaco. Um pregoeiro declara que todos os que passam são obrigados a prestar reverência ao chapéu. Como vimos, nesta cena (I, III), à construção militar sofisticada se opõem, simbolicamente, as montanhas formosas da Suíça. Após uma série de convénios bucólicos, os resistentes helvéticos dos vários cantões irão, no final do segundo acto, proferir o lendário Julgamento de Rütli, no prado homónimo junto ao Lago dos Quatro Cantões. No início do terceiro acto encontramos Tell no pátio da sua casa. A tradução manuscrita anónima é fiel em relação à descrição das ocupações das personagens desta cena, excepção feita, novamente, da opção por «alabarda» em vez de «besta»: «Tell está com uma enchó. Hedwig (mulher de Tell) está ocupada com um trabalho domestico. Walther e Guilherme (filhos de Tell) brincão no fundo da scena com uma pequena alabarda» (Ms. Tell.1848: 55; «Tell ist mit der Zimmeraxt, Hedwig mit einer häuslichen Arbeit beschäftigt. Walther und Wilhelm in der

Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller

Tiefe spielen mit einer kleinen Armbrust», Schiller, 1969: 52).  
Tell está a cantarolar:

<p>Mit dem Pfeil, dem Bogen, Durch Gebirg und Tal Kommt der Schütz gezogen Früh am Morgenstrahl.</p>	<p>Com seu dardo, com seu arco Anda errando o caçador Por montes e (↑ por) vallados &lt;Logo com os raios d'alvor&gt; (↓ Apenas brilha o alvor)</p>
<p>Wie im Reich der Lüfte König ist der Weih – Durch Gebirg und Klüfte Herrscht der Schütze frei.</p>	<p>Tal como é rei o milhamo Pelas regiões do ar Assim elle nos rochedos Tem poder de dominar.</p>
<p>Ihm gehört das Weite Was sein Pfeil erreicht, Das ist seine Beute, Was da kreucht und fleugt. (Schiller, 1998: 52)</p>	<p>Todo o espaço lhe pertence E o que com seu dardo alcança, Tudo o que trepa e o que vóa É seu despojo e herança – (Ms.Tell.1848: 55)</p>

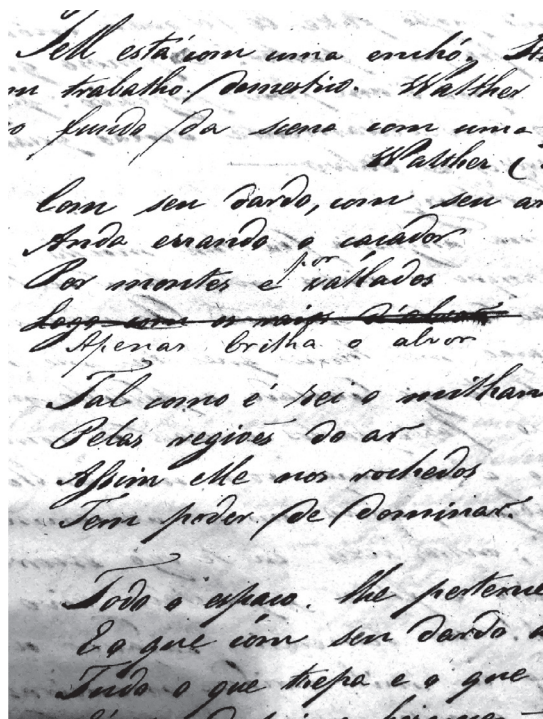


Imagem 4: Ms.Tell.1848, p. 55

As emendas no terceiro e no quarto verso foram introduzidas com uma pena distinta e parecem também ser de outra mão; coloca-se aqui novamente a hipótese de se tratar de emendas posteriores por parte do tradutor no manuscrito passado a limpo por um copista. O tradutor escolheu, para a transposição dos versos alemães, que alternam 6 e 5 sílabas, com três acentos tónicos cada, a redondilha maior (octossílabos). Só se enganou uma vez, no terceiro da última quadra. Mesmo admitindo todas as sinalefas possíveis, este verso ficaria por 9 sílabas. Dado que é o único lapso nesta quadra, tendemos a atribuí-lo a uma revisão insuficiente, mais do que a uma eventual limitação técnica. Ainda assim, descobrimos-lhe limitações claras ao nível rítmico e da acentuação, levando à perda da musicalidade do original alemão.

À canção se segue uma curta interacção entre Tell e os seus filhos, que estão a praticar com a besta, o que leva a mulher de Tell, Hedwig, a criticar essa educação guerreira. Tell, no entanto, defende a necessidade de dominar a arma: «Aquelle que se quer aventurar-se pela vida deve estar prestes para a defesa e ataque» (Ms.Tell.1848: 56; «Wer durchs Leben // Sich frisch will schlagen, muss zu Schutz und Trutz // Gerüstet sein», Schiller, 1969: 52). Está certo de que, para ele, não há outra forma de vida possível, porque «(a) Natureza não me fez para pastor» e «porque da vida não gozo verdadeiramente senão quando cada dia de novos perigos me salvo» (Ms.Tell.1848: 56; «Zum Hirten hat Natur mich nicht gebildet, // (...) Dann erst genieß ich meines Lebens recht, // Wenn ich mir's jeden Tag aufs neu' erbeute», Schiller, 1969: 52-53). Ao contrário das outras figuras femininas da peça, que tendem a ser mais radicais do que os seus respectivos maridos na defesa da independência da Suíça, nem que seja através do uso da força, Hedwig acusa Tell de desconsiderar a sua angústia de dona de casa («die Angst der Hausfrau», na tradução anónima, mais livre: «(a) angústia da tua mulher», *Idem*). A resposta de Tell, que veremos no original e na tradução, é taxativa:

*Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller*

<p>Wer frisch umherspäht mit gesunden Sinnen, Auf Gott vertraut und die gelenke Kraft, Der ringt sich leicht aus jeder Fahr und Not: Den schreckt der Berg nicht, der darauf geboren. (<i>Er hat seine Arbeit vollendet, legt das Gerät hinweg.</i>) Jetzt, mein ich, hält das Tor auf Jahr und Tag, Die Axt im Haus erspart den Zimmermann.</p> <p>(<i>Nimmt den Hut.</i>) (Schiller, 1969: 53)</p>	<p>Aquella que olha em torno de si a sangue frio, aquella que confia em Deus e na ligeireza de seus membros, este se &lt;oppõe&gt; [† tira]<sup>4</sup> facilmente de todo(s) os perigos e aflições; as montanhas não afrontão quem n'ellas nasceu. (<i>Elle completa o seu trabalho, e depõe os seus instrumentos</i>) Agora, julgo eu, que a porta está segura para dias e annos. O machado em caza me dispensa o carpinteiro. (<i>Toma o chapéo</i>) (Ms.Tell.1848: 56)</p>
--	--

O que podemos dizer sobre a tradução desta fala é válido para toda a tradução. De modo geral, o tradutor é muito fiel ao original, que reproduz mesmo sintaticamente (confirmam-se as duas passagens «este se tira facilmente de todo(s) os perigos e aflições» e «Agora, julgo eu, (...)»). Mas acerta muitas vezes ao lado quando procura ser mais arrojado, como na tradução de «mit gesunden Sinnen» por «a sangue frio»; o sentido do original poderia ser transmitido adequadamente por «de cabeça fria». A fala termina com um verso que se tornaria uma expressão idiomática, corrente ainda hoje-em-dia. Na tradução, através da introdução do pronome oblíquo «me», perde-se porém o carácter universal dessa fala, que ficaria melhor em português como «O machado em casa dispensa o carpinteiro» ou «Quem tem (um) machado em casa não precisa de carpinteiro». O trabalho do transpositor de *Wilhelm Tell* revela-se, novamente, carente de revisão final.

A terceira cena do terceiro acto regressa à praça pública em Altdorf, onde, no Acto I (III), se colocou o chapéu no alto de uma vara a que todos os transeuntes devem fazer reverência. Acontece que os cidadãos respeitáveis de Altdorf e arredores tentam contornar o chapéu para não ter de prestar-lhe a sua homenagem desonrante, «(s)ó a canalha miserável

---

<sup>4</sup> Esta emenda parece ser feita pela mesma mão que copiou o texto integral.

se deixa ver; para tirar por necessidade o seu bonné esfarrapado» (Ms.Tell.1848: 65; «Nur schlecht Gesindel lässt sich sehn und schwingt // Uns zum Verdrieße die zerlumpten Mützen», Schiller, 1969: 60)). A dada altura surgem Tell e o seu filho, Walther. Plenamente absorvidos numa conversa que, mais uma vez, gira à volta do tema de liberdade e subserviência, nem sequer se apercebem do chapéu posto sobre a vara. Os soldados do Imperado param-nos e detêm-nos até à chegada do governador, Gessler, com a sua comitiva. Gessler obrigará Tell, cuja destreza com a besta é falada em todo o lado, a acertar numa maçã colocada sobre a cabeça do seu filho. A ardente luta interior de Tell quebra as reservas de Rudenz, sobrinho do rico-homem Werner, que até então hesitava em apoiar a luta armada contra os invasores, apesar da insistência renovada da sua mulher, Bertha. Esta também entra em cena, desta vez para apaziguar o seu marido. Enquanto Rudenz dirige falas combativas e verbosas a Gessler, Tell, à margem da atenção dos populares que encheram a praça, acerta com a flecha na maçã. Esse momento é-nos transmitido por meio da exclamação repentina de Stauffacher: «A maçã cahio» (*Idem*: 76; «Der Apfel ist gefallen»). Entre outras exclamações de alívio, o filho de Tell, a maçã atravessada na mão, corre em direcção do seu pai, que o abraça com grande ímpeto. Leiamos algumas reacções, no original, na tradução anónima e na de Silva Mendes:

<p>STAUFFACHER: Gott sei gelobt!</p> <p>LEUTHOLD: Das war ein Schuss! Davon Wird man noch reden in den spätesten Zeiten.</p> <p>RUDOLF DER HARRAS: Erzählen wird man von dem Schützen Tell, Solang die Berge stehn auf ihrem Grunde. (Schiller, 1969: 70)</p>	<p>STAUFFACHER. Deus seja louvado!</p> <p>LEUTHOLD. Isto foi um tiro ! Delle se fallará nos tempos mais distantes.</p> <p>RODOLPHO DE HARRAS Fallar-se-há do caçador Tell enquanto as mon- tanhas estiverem sobre a sua base. (Ms.Tell.1848: 77)</p>	<p>STAUFFACHER Louvado seja Deus!</p> <p>LEUTHOLD Que bello tiro! Dará brado nos tempos mais distantes!</p> <p>RUDOLPHO De Tell os homens falla- rão emquanto Repousar a montanha em sua base. (Schiller, 1898: 136)</p>
---	--	--

*Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller*

Verifica-se novamente, na tradução manuscrita anónima, a conservação extremamente fiel do texto alemão a nível lexical e sintáctico. Este procedimento conservador, embora nem sempre oferecendo a solução mais elegante, não altera de facto o sentido das falas. No entanto, a exclamação de Leuthold, «Isto foi um tiro!», mostra os limites de tal tradução literal. A solução encontrada por Silva Mendes é mais idiomática (para além de contribuir para o estabelecimento de um metro regular, redondilha maior com esquema de rima ABAB). Duas opções conservadoras viáveis, mas também idiomáticas, seriam «Isto é que foi um tiro!» e «Mas que tiro!».

Na sequência da cena que acabamos de ver, Tell é preso após admitir que guardou uma segunda flecha na sua aljava, com a qual teria alvejado o Governador no caso de falhar a maçã e acertar no seu filho. A sua serenidade ao ser levado pelos soldados explica-se também pela sua crença inabalável num futuro melhor. Irá, de facto, libertar-se das tropas invasoras durante uma nova tempestade lacustre e afirmar-se como figura de identificação para os rebeldes suíços na sua luta, que será bem-sucedida. Por todo o quarto e quinto acto, a tradução portuguesa anónima não altera a nossa impressão. O texto segue de perto o original e evita mudar o seu sentido. Não se nota em algum momento a intenção de enviesar certas mensagens políticas. Também esta característica – a ausência de alterações relacionadas com conotações políticas da peça ou mesmo de adaptação de certos elementos ao contexto português – aponta para a hipótese de não estarmos diante de uma tradução destinada à representação em palco, mas de um documento de trabalho, sendo impossível imputar-lhe com certeza uma outra finalidade.

## A AUTORIA

Como foi dito na primeira secção, não encontrámos qualquer referência ao presente manuscrito nem a uma representação da peça *Wilhelm Tell* por volta do ano de 1848. No quadro da nossa investigação ainda consultámos os seguintes estudos e fontes bibliográficas: o catálogo elaborado por José dos Santos aquando do leilão da biblioteca privada do 2.º conde e visconde de Samodães, em 1921/22; *Cartas ineditas de Camillo Castello Branco ao 1.º Conde de Azevedo*, do 2.º conde de Azevedo, que contém informações preciosas sobre a constituição e a história da biblioteca Azevedo-Samodães; algumas entradas do *Dicionário bibliographico* de Inocêncio da Silva e Brito Aranha referentes ao próprio visconde, a diversos homens de letras e sobretudo a conhecidos tradutores oitocentistas; a extensa bibliografia elaborada por A. A. Gonçalves Rodrigues, *A tradução em Portugal*; o catálogo da Sala Jorge de Faria na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; o estudo de Maria Manuela Gouveia Delille e Maria Teresa Delgado Mingocho sobre a recepção de *Die Räuber* em Portugal, primeiro volume de uma série (que acabaria por não ter continuação) sobre a recepção de Schiller em Portugal no século XIX. Em função dos esforços acabados de enumerar, podemos não só praticamente dar como certo que não tenha havido uma representação com base no manuscrito mas também afirmar que tudo indica que se trata de um inédito privado, até à data desconhecido.

O nome do visconde de Samodães, anotado, como referido, numa folha de guarda da encadernação posterior, fornece a única pista viável para apurar o autor ou o antigo dono. Francisco de Paula de Azeredo Teixeira de Carvalho (1770-1857) foi o primeiro titular, tendo sido elevado a visconde em 1835 e a conde em 1842. Desconhecem-se-lhe quer obras literárias próprias quer um relevante arquivo manuscrito, por isso podemos descartar como altamente improvável qualquer ligação sua ao manuscrito em apreço. Já o seu filho, Francisco de Azeredo Teixeira de Aguiar, 2.º conde e visconde de Samodães (1828-1918), foi

*Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller*

um conhecido homem das letras, ostentando uma obra considerável de traduções, sobretudo de textos teológicos, também do alemão. Olhando de perto para a sua biografia, parece-nos bastante provável que ele seja o autor da tradução de *Wilhelm Tell*, colocando-se ainda a hipótese, menos provável, de ser apenas o antigo possuidor do autógrafo. Discutiremos primeiro a segunda hipótese.

O núcleo principal da biblioteca privada do 2.º conde e visconde de Samodães, leiloadada entre 1921 e 1922, é constituído pelo fundo bibliográfico do seu primo, Francisco Lopes de Azevedo Velho da Fonseca de Barbosa Pinheiro Pereira e Sá, 1.º visconde e conde de Azevedo. Com a morte deste, em 1876, a sua biblioteca privada passou, de acordo com o testamento deixado pelo próprio, ao visconde de Samodães. Já o seu importante fundo de manuscritos foi doado à Biblioteca Municipal do Porto. Contudo, o filho do 1.º conde de Azevedo informa que dois manuscritos de Fr. João dos Prazeres não foram inicialmente entregues à referida biblioteca, porque na altura se encontravam, justamente, na sua posse; entregou-os posteriormente, em 1926, à Biblioteca Municipal do Porto (cf. Azevedo, 1927: 316-317). Se é possível que mais alguns manuscritos importantes tenham sido esquecidos ou retidos intencionalmente aquando da doação do fundo manuscrito de Azevedo, nada leva a crer que tal se aplicaria a um manuscrito de uma tradução portuguesa para fins desconhecidos de *Wilhelm Tell*.

Resta ainda a hipótese de o próprio 2.º conde de Samodães ter adquirido o manuscrito, por exemplo, num leilão ou num alfarrabista. Uma pesquisa exaustiva, embora naturalmente incompleta, no *Dicionário bibliográfico* não forneceu qualquer pista neste sentido. Consultámos as entradas referentes a alguns tradutores conhecidos do século XIX, entre os quais Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1774-1844), João Félix Pereira e José Gomes Monteiro. Inocêncio elenca os manuscritos no espólio de Nolasco Cunha, que foi o primeiro a traduzir peças de Schiller em Portugal. A sua versão de *Kabale und Liebe*

(*O Amor, e a Intriga*) foi representada, em 1802, no Teatro Nacional da Rua dos Condes. Entre os muitos manuscritos de Nolasco da Cunha que foram vendidos a um certo A. J. Fernandes Lopes, consta também uma tradução inédita de *Die Räuber* (*Os Bandidos*), que contudo se perdeu. Inocêncio, que viu esse fundo na posse de Fernandes Lopes, avisa, de qualquer forma, que pode não ter visto tudo e que além disso se esqueceu de alguns títulos dos manuscritos que viu (Silva/Aranha, 1862 (tomo sétimo): 438. Mas é pouco provável que Nolasco da Cunha tenha por acaso traduzido de forma provisória *Wilhelm Tell*, tradução essa que depois da sua morte alguém teria passado, em 1848, a limpo, e que Inocêncio por acaso não teria visto. Não parece haver forma de afastar de uma vez por todas a hipótese de o presente manuscrito ser de um tradutor desconhecido, tendo chegado, por alguma razão, às mãos de Samodães.

De qualquer forma, o currículo de Francisco de Azeredo Teixeira de Aguiar, 2.º conde e visconde de Samodães (1828-1918), torna persuasivo o cenário em que ele seria mesmo o tradutor de *Wilhelm Tell*. O visconde tem uma vasta obra como tradutor, nomeadamente de obras teológicas, sobretudo do francês. A sua primeira tradução do alemão saiu entre 1876 e 1878, quando deu ao prelo a sua versão em 5 volumes da *Apologie des Christentums* de Franz Hettinger. Este trabalho foi, segundo o próprio tradutor, um esforço muito grande, relatando que esteve em contacto contínuo com Hettinger durante o processo. Este, Hettinger, tê-lo-ia animado «a perseverar no intento, prestando-se até esclarecer-me sobre as passagens, que me parecessem mais obscuras na sua obra» (p. XII; citado a partir de Cordeiro, 2004, p. 148n). É de pressupor que a versão portuguesa da *Apologia do Cristianismo* tenha sido o produto de muitos e laboriosos anos de aperfeiçoamento do domínio da língua alemã.

Teixeira de Aguiar ostentou esse domínio alguns anos antes no âmbito da *Questão Faustiana*, a famosa polémica intelectual despoletada pela crítica feroz de Joaquim de

*Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller*

Vasconcelos à tradução do *Fausto* de Goethe por António Feliciano de Castilho. É o mesmo Joaquim de Vasconcelos que, no livro *O Fausto de Castilho julgado pelo elogio mútuo: Artigos coleccionados e glossados*, coligiu alguns artigos relacionados com essa que é a única polémica na história intelectual de Portugal em torno de assuntos alemães. Nesse livro, Vasconcelos reuniu tanto artigos que apoiam a sua censura como artigos que defendem Castilho contra os ataques. Estes últimos são «enfeitados» com notas de rodapé contendo comentários críticos ou mesmo sarcásticos de Vasconcelos, que ainda os dota, respectivamente, de uma epígrafe escarnejadora. No seu artigo, saído originalmente na revista católica *A Palavra*, Samodães defende o trabalho de Castilho, ecoando a defesa anterior do seu amigo Gomes Monteiro em *Os críticos do Fausto do sr. visconde de Castilho* (1873). Isso valeu-lhe a epígrafe «É duvidoso – que saiba alemão».

Samodães argumenta que embora Castilho não soubesse alemão, tendo recorrido a uma versão provisória elaborada pelo seu irmão – José Feliciano de Castilho, o autor da já referida tradução inédita do primeiro acto de *Wilhelm Tell* –, o seu génio bastou para estabelecer uma versão digna do original de Goethe. Tal génio que claramente não atribui a Joaquim de Vasconcelos: «O sr. Vasconcellos não é hóspede na língua de Schiller e Luthero, mas bate-se como quem conhece a de Bürger e Körner» (Vasconcelos, 1873, 66). O talento linguístico e o intelecto do visado, criado na Alemanha e fluente na língua alemã, são zombados, não lhe concedendo a afinidade com os mestres Schiller e Lutero mas apenas com os poetas menores Bürger e Körner. Samodães não acredita que Gomes Monteiro possua um domínio superior da língua alemã mas, continuando no mesmo tom de escárnio, considera que «os seus [de Gomes Monteiro] conhecimentos de critica derribam os castellos do pedantismo, e os estudos profundos da lingua vencem a superficialidade» (*Idem*, 66-7). Um pouco abaixo, Samodães cita um ponto de discórdia entre Gomes Monteiro e Vasconcelos:

Com rigor o snr. Gomes Monteiro ensina ao crítico que *Anblick* em alemão significa aspecto e não olhar, sendo formado do prefixo separável *an* e do substantivo *Blick*: que *unbegreiflich* quer dizer incompreensível, e não incoercível, adjectivo, que os críticos suppozeram verter o francez *insaisissable*. Ora este vocabulo incoercível será muito mais apropriado do que incompreensível, mas em verdade é pouco *befreiflich*. (*Idem*, 67)

Em nota de rodapé, Vasconcelos chama, pagando na mesma moeda, a este passo um «*galimatias*, em que o nobre conde se envolve para mostrar a sua sapiencia em allemão – para recreio dos compatriotas de Goethe, porque o leitor nacional mal o poderá entender» (*Ibidem*). De facto, Samodães procura aqui demonstrar as suas competências linguísticas, sem atender propriamente a quem não sabe alemão. O prefixo «*un*», que tem a mesma função na língua inglesa, equivale ao prefixo «*in*» em português. O adjectivo «*begreiflich*» tem o significado «compreensível»; o verbo correspondente é «*begreifen*» (compreender, entender), que por seu lado partilha a mesma raiz com o verbo «*greifen*» (agarrar).

Nas páginas seguinte, Samodães vai lançando ataques ferozes contra Vasconcelos, ao mesmo tempo que defende a crítica de Gomes Monteiro ao trabalho deste último. A poucas linhas do fim do artigo, em jeito de resumo, Samodães reapropria uma quadra de Lessing, que Gomes Monteiro cita no seu livro, mas noutro contexto, para fazer o elogio desse mesmo livro de Gomes Monteiro em detrimento do livro de Vasconcelos. A citação de Lessing é, segundo Samodães: «*Böse Bücher fügen auch, guten zu der Gegenprobe*» (*Idem*, 70); e é traduzida por «Os maus livros são convenientes para a contraprova dos bons» (*Ibidem*). Em nota de rodapé a este passo, Vasconcelos repara, com acerto, que «o nobre conde» emendou a citação: onde no livro de Gomes Monteiro se lia «*tügen*» (a palavra não existe, trata-se claramente de uma gralha), Samodães emendou para «*fügen*» (juntar, inserir,

*Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller*

dependendo da regência). No entanto, Vasconcelos repara correctamente que «tügen», que consta do verso original, é uma forma arcaica de «taugen» (prestar), ou seja, não carece de emenda. Desta vez, a luta dos germanófilos é vencida por Joaquim de Vasconcelos, que, de qualquer forma, em Samodães encontra um adversário digno.

Os conhecimentos da língua alemã de Teixeira Aguilar datam pelo menos dos tempos do Liceu. Samodães frequentou, a partir de 1837, o Colégio da Lapa no Porto e, de seguida, o Liceu de Lisboa. Em 1843 ingressou na Universidade de Coimbra, onde, em 1849, se formaria em Matemática. Acerca da sua formação, Eduardo Cordeiro diz-nos o seguinte:

Embora tenha frequentado no Liceu de Lisboa as cadeiras de Língua Alemã, Inglesa, Grega e de Diplomática e Paleografia, Francisco de Azeredo Teixeira de Aguilar irá continuar o seu estudo de línguas, agora como voluntário, no Liceu de Coimbra, nomeadamente as disciplinas de Alemão e Grego, respectivamente nos anos lectivos de 1847-1848 e 1848-1849, isto sem embargo da frequência da Universidade de Coimbra em que se havia matriculado em 1843." (Cordeiro, 2004: 35)

Entre 1847 e 1848 Samodães estaria a melhorar os seus conhecimentos de alemão adquiridos no Liceu. Não se poderia pensar que a tradução manuscrita de *Wilhelm Tell*, datada de 1848, teria sido elaborada aquando da frequência do Liceu de Coimbra, no ano académico de 1847/48? Recorde-se a propósito a proveniência do papel, a fábrica de papel da Lousã, a pouca distância da cidade universitária.

Na famosa cena III do acto III, Rudenz, exaltado, vendo Tell prestes a apontar para a maçã colocada sobre a cabeça do seu filho, dirige palavras veementes a Gessler: «Zu weit getrieben // Verfehlt die Strenge Ihres weisen Zwecks // Und allzu straff gespannt zerspringt der Bogen» (Schiller, 1969: 68). O tradutor desconhecido de 1848 traduz: «Ir mais longe não

é conveniente ao vosso objecto, e a corda quebra quando s'extende demasiado», Ms.Tell.1848: 75; melhor seria: «Levada longe demais, a severidade perde o seu sábio fim, e esticado demasiado, o arco quebra». Tal como muitas falas de *Wilhelm Tell*, esta última se tornou um adágio amplamente conhecido da língua alemã. O último verso pode servir neste âmbito para nos admoestar a não tomar a hipótese por tese. Enquanto não aparecer algum testemunho, por exemplo uma carta escrita pelo conde ou dirigida a ele, que nos permita atribuir-lhe a tradução de *Wilhelm Tell*, a nossa hipótese baseia-se numa série de indícios, que não deixam de ser plausíveis. Caso se venha a confirmar a descrição do manuscrito como documento pessoal do 2.º visconde de Samodães, sem um claro desígnio ulterior, aplicar-se-á também a primeira parte da fala citada acima. Toda a severidade é desproporcionada face à coragem de quem, a meio do século XIX, quando o alemão nem sequer era uma língua da *elite* cultural, empreendeu a tradução de uma obra da categoria de *Wilhelm Tell*. Neste sentido, vale o mote de Tell: «Früh übt sich, was ein Meister werden will» (III, I; Schiller, 1969: 52). O tradutor de 1848 verte para «Aquelle que se quer tornar habil s'exerce com tempo» (Ms. Tell.1848: 55). «Que comece cedo quem quer tornar-se mestre» traduz mais fielmente o sentido do verso em alemão. Seja quem for o tradutor desta versão inédita de *Wilhelm Tell*, é possível pensar que terá enveredado por esse caminho<sup>5</sup>.

---

5 Em primeiro lugar, quero agradecer a Thomas Ulbrich a disponibilização da tradução manuscrita de *Wilhelm Tell*. Os primeiros resultados da investigação conducente ao presente artigo foram apresentados numa apresentação oral na Universidade de Bamberg, em Junho de 2025, no âmbito de uma estadia académica de curta duração nessa instituição, com o apoio de uma bolsa do Programa Erasmus+ para docentes (protocolo entre a Universidade Católica Portuguesa e a Otto-Friedrich-Universität Bamberg). Agradeço a Enrique Rodrigues-Moura o acolhimento dessa apresentação nos *Bamberger Vorträge zum Literatur- und Kulturtransfer*. A Benno H. Berschin, Enrique Rodrigues-Moura, Hans-Ingo Radatz e Martin Haase, todos da Universidade de Bamberg, gostava de agradecer

*Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução  
manuscrita para português (1848) de Wilhelm Tell  
de Friedrich Schiller*

BIBLIOGRAFIA

- Azevedo, conde de (dir. 1927). *Cartas ineditas de Camillo Castello Branco ao 1.º Conde de Azevêdo*. Coordenadas, anotadas e seguidas de traços biographicos d'este titular pelo 2.º Conde de Azevêdo, Coimbra: Coimbra Editora.
- Cordeiro, Eduardo (2004). *Católicos e Política (1870-1910): O pensamento e a acção do Conde de Samodães*. Maia: Publismai.
- Delille, Maria Manuela Gouveia / Mingocho, Maria Teresa Delgado (1980). *A recepção do teatro de Schiller em Portugal no século XIX*. Vol I: *O drama «Die Räuber»*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Ferreira, Licínia Rodrigues (2024). *Catálogo de manuscritos da sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ms.Tell.1848 = Manuscrito Schiller. // Wilhelm Tell. // Schauspiel. // Guilherme Tell // Drama traduzido do Original. // 1848. Na posse de particular (Thomas Ulbrich).
- Rodrigues, Gonçalves A. A. (1992-1999). *A tradução em Portugal*. 2.º vol.: 1835-1850 e 3.º vol.: 1851-1870. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Santos, José dos (1921/22). *Catálogo da importante e preciosíssima Livraria que pertenceu aos notáveis escritores e bibliófilos Condes de Azevedo e de Samodães*. Redigido por José dos Santos; com uma introdução pelo erudito escritor e bibliófilo Sr. Anselmo Braamcamp Freire. Porto: Tipografia da Empresa Literária e Tipográfica.
- Schiller, Friedrich von (18--). *Guilherme Tell: Drama em 5 actos*. Tradução do snr. conselheiro José Feliciano de Castilho. Sala

---

os muitos comentários pertinentes que fizeram à minha apresentação. Agradeço ainda a Filipe Marques Fernandes, Ivo Castro, José Camões, Maria Helena Marques, Mário Costa e Marta Pacheco Pinto a sua ajuda indispensável à redacção do presente artigo.

- Jorge de Faria, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, cod. 960.
- Schiller, Friedrich von (1898). *Guilherme Tell*. Tradução Portuguesa em verso solto com uma introdução e anotada por M. da Silva Mendes. Famalicão: Typographia Minerva.
- Schiller: Friedrich von (1969): *Wilhelm Tell: Schauspiel*. Stuttgart: Reclam.
- Silva, Inocêncio Francisco da/Aranha, Brito (1883-1923). *Diccionario bibliographico portuguez*. Vários volumes. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Vasconcelos, Joaquim de (dir. 1873). *O fausto de Castilho julgado pelo elogio-mútuo*. Porto: Imprensa Portuguesa.



## Teatro mitológico de Fernando Pessoa: a Trilogia dos Gigantes

FILIPA DE FREITAS\*

A produção dramática de Fernando Pessoa tem sido recuperada em edições em papel e eletrónicas. Após o indispensável estudo de Teresa Rita Lopes, na década de 70, intitulado *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, e ocasionais investigações posteriores sobre o teatro pessoano, temos assistido, nos últimos dez anos, a um renovado interesse por esta faceta do poeta português. A publicação de *Inércia* (editado por Monteiro), em 2014, do *Teatro Estático* (Freitas e Ferrari), em 2017, do *Fausto* (Pittella), em 2018, e de «O Amor» (Freitas), no mesmo ano, representam as principais tentativas de trazer à luz um *corpus* que permanece ainda maioritariamente inédito. Seguindo esta linha, surgiu, em 2020, o projeto de edição eletrónica da *Trilogia dos Gigantes*, no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras<sup>1</sup>. O título do projeto é autoexplicativo: trata-se de um conjunto de três peças sobre os gigantes da mitologia clássica – Briareu, Livor e Tífon.

A *Trilogia* tem cerca de 80 manuscritos, raramente datados, cuja análise material sugere que Pessoa se terá dedicado à escrita da obra entre 1908-1909 e 1913. Se a datação estiver correta, é um projeto que antecede o chamado *Teatro Estático*, iniciado com *O Marinheiro* em 1913-1914, e que poderá ter contribuído para a posterior produção dramática do autor. Existem vários projetos em que o título da Trilogia está presente, o que nos permite não só corroborar a datação, mas

---

\* Colégio Valsassina/Centro de Estudos de Teatro (FLUL-UL).

<sup>1</sup> Projeto financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. As transcrições apresentadas seguem a edição disponível em Arquivo – Teatro de Autores Portugueses – Trilogia dos Gigantes.

também perceber a evolução do projeto inicial. O projeto mais antigo em que consta alguma referência à Trilogia é de c. 1909, em que Pessoa refere Briareu e Tífon, agrupando-os sob o título «Os Gigantes» (MSS 144D-2r). Ao contrário de outros textos de Pessoa, não parece ter havido dúvidas quanto ao título a atribuir à trilogia. Não é insignificante, todavia, que, após a lista de projetos de 1909, tenhamos de esperar até 1913 para que nova menção à peça surgisse, agora referindo-se o terceiro gigante, Livor (MSS 144E-4r). Nesta pequena lista, Pessoa elenca textos ligados ao paganismo e/ou ao trágico, referindo, por exemplo, *Fausto* e *Inês de Castro*, outras peças que ficaram incompletas. Um ano depois, nova lista de obras cria um impasse típico em Pessoa: a mudança do plano original da peça com o intuito de substituir a personagem Tífon por outra: Encelado (MSS 48E-6v). Posteriormente, num projeto possivelmente dos anos 20, o poeta volta a integrar Tífon (identificado como Tifo) como protagonista da *Trilogia*, abandonando, assim, a mudança prevista (MSS 144G-38r). É interessante notar que, apesar de nunca finalizada, como tantos outros projetos pessoanos, a ideia da obra está presente em planos até aos anos 30, sugerindo, assim, que não se tratou apenas de mais uma ideia temporária.

Patricio Ferrari e Teresa Filipe (2021) analisaram possíveis fontes usadas por Pessoa para se inspirar ou reunir informações sobre os mitos da *Trilogia*. Os investigadores destacam três enciclopédias em que Pessoa possivelmente se terá inspirado para adquirir informação sobre os gigantes, apesar de nenhum dos exemplares apresentar anotações do autor: o *Dictionnaire encyclopédique d'histoire, de biographie, de mythologie et de géographie*, impresso em 1874; *The Nuttall encyclopaedia of universal information*, impressa em 1900; e *Nelson's Encyclopaedia*, impressa em 1905. De entre as três enciclopédias, apenas a francesa descreve a versão latina de três gigantes (Briareu, Encelado e Tífon), ao contrário das inglesas, que descrevem os mitos na cultura clássica grega. Assim, no *Dictionnaire encyclopédique*, Briareu é descrito como um «géant à 100 mains et à 50 têtes, fils du Ciel et de la Terre, se revolta avec

ses frères contre Jupiter, qui les precipita dans un abîme; puis les appela à son aide contre les Titans, avec lesquels les poètes latins les ont souvent confondus»<sup>2</sup> (1874: 316). Encelado, por sua vez, é identificado como «fils du Tartare et de la Terre (...), un des Titans qui se révoltèrent contre Jupiter»<sup>3</sup> (1874: 677) e Tifon é «Typhee, geant a cent tetes, fils du Tartare et de la Terre, força les Dieux du ciel a se cacher en Egypte, sous la figure d’animaux. Jupiter le foudroya et l’ensevelit sous l’Etna»<sup>4</sup>, (1874: 1938). Uma vez que Encelado é identificado como Titã, compreende-se que, no final, Pessoa tenha optado por escolher a personagem de Tifon, de modo a dar coerência à sua trilogia. Livor é o último gigante que surge na história, mas a sua origem não é clara. Segundo Ferrari e Filipe, a referência a Livor surge na obra de Ovídio não como nome próprio mas como nome comum, a inveja, não constando assim da história mitológica (2021: 12). Livor também pode estar associado à «palidez» a que se refere a expressão «livor mortis», a palidez da morte ou a primeira cor da morte. Na peça de Pessoa, Livor é um dos gigantes, irmão dos demais, condenado a errar sozinho pelo mundo, numa solidão eterna, consciente da sua imortalidade.

A *Trilogia* de Pessoa acolhe elementos dos mitos gregos, dos latinos, da mitologia dos gigantes e dos titãs, que pertencem a gerações diferentes. Hesíodo, na sua *Teogonia*, esclarece: tanto a geração dos Titãs, que veio primeiro, como a dos Gigantes, que lhe sucede, têm os mesmos pais – Geia/Terra e Urano – e partilham um destino de violência: a perseguição

---

2 «gigante de 100 mãos e 50 cabeças, filho do Céu e da Terra. Com os seus irmãos revolta-se contra Júpiter, que os precipitará sobre um abismo; após o que lhes pedirá auxílio contra os Titãs, figuras com as quais os poetas latinos muitas vezes os confundiram».

3 «filho de Tártaro e da Terra (...), um dos Titãs que se revoltou contra Júpiter».

4 «um gigante de cem cabeças, filho de Tártaro e da Terra, que obriga os deuses a refugiarem-se no Egito sob a figura de animais. Júpiter enterra-o sob o Etna».

e o desejo de destronar quem detém o poder. Briareu é um Titã que ajuda Zeus a destronar os Gigantes; Encélado e Tífon pertencem à geração dos gigantes. A *Trilogia* parte, por conseguinte, destes mitos (sem os distinguir realmente), mas a obra é mais do que uma mera adaptação: em *Briareu* encontramos longos diálogos da personagem com a sua mãe (Terra), revelando o desejo de destronar Júpiter, e as tentativas de dissuasão da segunda, condenado ao destino trágico de ser soterrado debaixo do monte Etna, cuja descrição, feita pelo Coro, tem uma belíssima intensidade dramática; *Livor* representa a solidão do gigante concentrado no seu tédio; e Tífon que, segundo a mitologia, obriga os deuses a fugirem para o Egito em forma de animais, representa, numa nota deixada por Pessoa, «o ódio ao passado» (MSS 119-Liv-11a).

Mais do que a ação, que é praticamente inexistente, ao estilo do que Pessoa faria em obras dramáticas posteriores, o que predomina é a tensão através da linguagem, sugerindo, não só pelas datações, mas também pelo estilo, que a *Trilogia* surge como uma experiência que seria posteriormente desenvolvida no teatro estático. Embora, em nenhum momento, Pessoa tenha qualificado a sua *Trilogia* como trágica, alguns elementos do género podem ser identificados: em *Briareu*, por exemplo, encontramos a *hybris* (o desafio) quando, num diálogo com a mãe, afirma o desejo de destronar Júpiter, o pathos (o sofrimento), presente nos vários monólogos ou pequenos diálogos da personagem em que se evidencia um conflito interior entre a consciência da beleza da vida e a distância a que se encontra; e a catástrofe final, com o castigo cruel do gigante. Em *Livor*, o que parece predominar é o pathos ao longo da peça, o sofrimento do gigante que parece infundável. A presença de coro e o número reduzido de personagens são, ainda, marcas evidente do teatro clássico. Por fim, importa ainda notar que, tal como no *Teatro Estático*, os textos da *Trilogia* parecem mais adequados à leitura do que à representação: o que carecem em ação e indicações cénicas sobeja-lhes em ritmo poético e em intensidade dramática.

A *Trilogia* revive, em parte, a história mitológica, com Briareu, mas revela também a pós-condenação dos gigantes cujas circunstâncias permitem desenvolver temas caros ao poeta, como a solidão, o tédio e a fragmentação. Particularmente na peça *Livor*, mas também em *Briareu*, podemos encontrar um estilo intimista muito ao gosto de Pessoa, que suscita a empatia do leitor. Briareu afirma que lhe é

suave e doce o sentimento/da existência e dos seres, seja a terra,/a fresca terra audaz a sorrir/eternamente, onde estendo o corpo/, seja o céu distante/e as estrelas que adoro; quer o mundo/e essas crianças (...) do universo,/ as flores e as brisas, quando vêm despertar a andorinha deslizando,/e o rouxinol que acorda o meu sonhar/e o meu sonhar embaça e que enfim me deixa/sonhando mais.

Aos olhos do gigante, a vida é um caminho de beleza constante que reconhece, a que se alia a consciência da enorme distância a que essa própria beleza se encontra, levando a um conflito de sensações e de emoções que caracterizam a personagem, despertando-lhe «um sossego e uma ânsia, um confranger da vida na alma e um libertar de sonhos, um desejo e um desesperar, um desejo de ardente ligeireza e um peso d'alma, um peso de viver». Esta coexistência conflituosa é acentuada por um olhar atento, porque necessário, inevitável, perante aquilo que o rodeia e que não lhe pertence. O retrato detalhado da natureza surge, então, como meio de revelar a amplitude da realidade e a consciência disso: «Nem me são 'stranhos, nos jardins das deusas, o cravo rendilhado, o amor-perfeito aveludado em cores de tristeza, a rosa com a dobra e o contorno desbotoando do centro; a camélia com sua pompa minuciosa em folhas, o seu pequeno, mal-amarelo olhar», concluindo, noutro excerto, que «Ávido sou da vida que me dói».

A dor da lucidez, tema tão caro a Pessoa, que o manifestou de tantas formas, está igualmente presente em Briareu, o gigante que, apesar dessa dor, não pode escolher a distância da

vida. A avidez que o caracteriza assinala esta proximidade que, na sua inevitável ligação com a consciência, está condenada ao fracasso. Num estilo muito similar à inquirição de Fausto ou de Campos, em que a dor de pensar e de reconhecer o mistério dos seres é fonte de profunda inquietação, a personagem afirma: «Eu não quero sonhar o que é a vida./Queria cerrar a ela os olhos/Desatentos do seu mistério eterno/e antes fechá-los p'ra melhor sentir/esse prazer suave quando a brisa/nos beijar as pálpebras. Antes isso/do que abrir o olhar inquiridor/e perguntar ao mundo o que é o ser». Olhar e desejar a vida com avidez implica, para além da relação sensorial, a consciência, pois é nesta que o reconhecimento das sensações se dá e, como tal, a revelação de que a vida é mais do que se mostra. A pergunta ontológica, apesar de constituir uma das angústias principais de Briareu, não impede a procura de uma redenção, encontrada provisoriamente no amor de Cefisa, uma possível divindade das águas, uma personagem que Pessoa considerou integrar na peça, pois existem alguns, poucos, fragmentos com esse título.

Num estilo que faz lembrar a traição de Judas, também Briareu é traído por aquela que ama: «Tua memória será sempre a minha vida,/o lembrar-te a minha alma./Ah, Cefisa, Cefisa!/ Eu viverei tua memória em mim/como daquela que eu amei,/ como daquela que ainda/Me não traíra a Jove./Sonharei que alguém amei/e que outrem me traiu». Num monólogo que parece conter já, por um lado, o gérmen do sensacionismo, e, por outro, o dualismo ontológico de Pessoa, Briareu descreve o seu sofrimento amoroso:

Quem me dera ser o teu coração./para sentir toda a tua alma,/variando em meu bater,/para pausar a tua dor,/para bater tua alegria,/para morrer contigo.//Quem me dera ser mais do que isto,/viver da tua essência/e amar do teu amor;/mas sem nos perdermos/num ser outro que nós/dos nossos seres feito./Amar em teu amor,/ viver em tua vidas/em mais ter do que tu./Trocar almas,

ficando/as almas não trocadas/o mesmo amor vivendo/  
em dois seres que fossem/um ser que não é um,/mas  
em eterna unidade,/com dualismo eterno,/amarmo-nos  
perenemente,/sentindo a mesma vida/no nosso ser co-  
mum,/diversamente a mesma,/eternamente o mesmo/e  
dois eternamente.

O clímax da peça ocorre com o castigo final de Briareu, antecedido por um longo diálogo entre o gigante e a sua mãe, a Terra, sobre o desejo de derrubar Júpiter. Terra tenta dissuadir o filho do seu desejo louco, revelando, como argumento, o facto de Júpiter ter derrotado o seu próprio pai, Saturno, na tradição romana, ou Cronos, na tradição grega: «Vê que venceu Saturno,/Cronos, o formidável,/a seu jugo dobrando-o,/ sendo seu próprio filho./E quem a Cronos assim vence,/a ti, um imortal,/mas não onipotente,/foste apenas no sonho/e na audácia empreendedora/que o sonho gera na alma/do eterno sonhador,/a ti quão facilmente vencerá!».

A referência a Saturno, considerado invencível, é precisamente o argumento que Briareu também usa para mostrar que Júpiter pode ser derrubado, tal como Saturno fora, pois nenhum deus é realmente eterno e a única entidade imortal é o Antigo. Numa referência claramente mística, o Antigo revela-se o princípio criador da vida: «nem tem sombra de nome,/nem forma de existência/que o pensamento atinja,/nem mesmo o pensamento d'imortais,/imortais como nós,/em quem houve princípio,/mas que não têm fim». É um princípio «pelo qual tudo é ser,/mudança na mudança,/essência em cada essência,/ em cada cousa o que é,/o que não falta ao Nada/para o Nada ser nada./A isto chamas o Antigo». A referência ao Antigo, por um lado, funciona como argumento contra a invencibilidade de Júpiter, na medida em que há uma entidade mais antiga e permanente, e, por outro, surge como uma forma de evidenciar o próprio mistério da vida, um tema que ocupou longamente o autor.

A tentativa de subversão de Briareu termina, como a mitologia explica, com o castigo. Neste contexto, é o coro, como personagem coletiva, que anuncia a tragédia, numa passagem cuja dramaticidade vale a pena constatar:

Horror! Horror!/Já lentamente,/pesadamente,/com horroroso esforço ao descobrir/lentamente das mãos,/dos centros de mãos,/o monte lentamente/sobre o gigante prostrado/treme os músculos rígidos/dos obreiros de Júpiter (...). De repente,/das mãos em sangue/dos obreiros/cai,/pouco esforço,/o monte enorme/e do seu peso enorme carregado/enterra pela terra dentro,/debaixo de si para sempre,/o corpo que não pode morrer/do gigante Briareu!/Para sempre, sim, para sempre!/Para sempre! Para sempre! Para sempre!

A vivacidade com que o episódio é descrito pelo coro causa, no leitor, uma sensação de repúdio, por um lado, e de comoção, por outro, acentuando a empatia pela personagem. O uso recorrente do advérbio «lentamente» contribui para a visualização de uma cena dolorosamente longa, em que a vítima é gradualmente soterrada por baixo do monte. A descrição da violência do ato é acentuada também pelo sangue dos trabalhadores de Júpiter e a lentidão da ação suscita, ao leitor, a consciência de que o próprio Briareu sofre parte do seu castigo na antecipação do sofrimento prestes a acontecer. A intensidade dramática que Pessoa dá à peça encontra-se, de forma admirável ainda, na reação da mãe do gigante, Terra, face à crueldade do deus, que fecharia a peça, segundo a indicação de um dos fragmentos.

Na segunda peça, *Livor*, irmão de Briareu, surge como uma espécie de manifestação dos conflitos existenciais mais prementes em Pessoa: a solidão e o tédio. É a própria personagem que explica a sua situação: «Meu irmão Briareu, e meu irmão/Encelado, e Tífon, e outros ainda/irmãos meus – o que é deles? São tornados/torturas-montes, cárceres de pedra/de

si próprios, e eu, o único que lanço/a minha móbil sombra sobre a terra,/quantas vezes alheio a saber que ando/irei pisando essa noite». O anúncio da morte ou do aprisionamento dos outros gigantes permite, por conseguinte, perceber que se trataria da última parte da *Trilogia*. A datação da maior parte dos fragmentos de *Livor*, de c. 1913, também mostra que foi a última peça a ser pensada e escrita.

*Livor* é, então, o último gigante vivo e, por isso, completamente só em relação à sua espécie. A solidão de quem erra pelo mundo sem ser visto, mas vendo, como um observador solitário e lúcido, é um dos sofrimentos do gigante, como o próprio indica: «Na terra esvaziada de gigantes/erro arrastado e só, e mesmo às horas/em que o crepúsculo é uma febre incerta,/ninguém se vem sentar ao pé de mim./Hora em que às portas calmas dos casais/a família se ajunta, e pelas estradas/os noivos, mão em mão, fundido o olhar,/deixam entrar na poeira os passos lentos.../Mas eu entre eles estou só... Eu erro/pelo lado oculto e interno da terra,/sobre ela e não sobre ela». A ausência de uma consciência humana do plano divino ou semidivino é, por conseguinte, condição para uma solidão mais evidente: estar só, ser anónimo e ter consciência disso são as circunstâncias que conduzem a vida do gigante. A solidão de *Livor* poderia suscitar a vontade de viver no sonho, como sucede, por exemplo, com Bernardo Soares, mas a lucidez da personagem impede-o, num estilo semelhante ao muito posterior Barão de Teive: «Mas para não afugentar o sonho/não levantei os braços para ele,/fugiu-me sem o ter no meu gesto». O sonho não serve porque o tédio contamina o ser e o poder ser: «Não: esta dor que não é mágoa,/mas um estéril aborrecimento/de tudo de quanto é ou pode ser,/em que o presente dói como o passado/e o futuro dói como o presente».

Nesta última peça da *Trilogia*, o coro funciona como um conselheiro do gigante cuja dor procura minimizar, chamando a sua atenção para a riqueza da vida que o rodeia, para a alegria que outros sentem e que se pode imitar, para a celebração da vida mesmo perante a consciência da morte. Numa

bela descrição sobre a ação humana e a sua forma de viver o instante, o coro sugere a Livor que intervenha junto dos homens e lhes ensine «a ter nessa alegria/um sentido profundo/da imortalidade». Em diferentes fragmentos que apresentam pequenos monólogos de Livor, o gigante protagoniza, então, a dor de viver consciente da sua imortalidade e da sua solidão, perdido na incapacidade de encontrar sentido na realidade:

Cansam-se os dias até serem noites/e as noites deixam-se tornar em dias,/e o mesmo véu pesado, do Universo/ser como é, enche-me o poder/conceber que ele seja como eu quero./Minhas minúcias de desassossego/analisei-as já até achar/inútil o analisá-las. Chego/à margem sempre a mesma deste rio/e o rio é sempre o mesmo, a correr sempre/na sua eterna forma de correr.

O tédio como estado permanente do sujeito, em que se manifesta, por um lado, a incerteza de tudo e, por outro, a indiferença perante essa incerteza, a inutilidade do olhar e do pensar sobre a vida, numa desistência final em que apenas sobra a monotonia da solidão, são os traços expostos ao longo da peça Livor. Briareu agiu e foi castigado; Livor não age e o seu castigo é, precisamente, a imobilidade da sua vida.

Por fim, temos a peça *Tífon*, que é a mais fragmentada, com apenas meia dúzia de textos incompletos, cuja análise não permite perceber qual seria a ideia principal de Pessoa para este gigante. Num estilo discursivo semelhante ao de Livor, Tífon menciona a consciência da mutabilidade da vida e da imortalidade que leva ao desespero, mas também um tema importante para Pessoa que talvez pudesse distinguir Tífon dos demais gigantes caso tivesse sido desenvolvido: a fragmentação e o desconhecimento do eu. Cito, a este propósito, o texto:

A vida deve ser consciente e nossa/e eu ser alheio a mim... Sou um cadáver/que uma vida imortal finge ser sua./sou a máscara móbil de uma vida/estranha a mim,

posto que minha.// Mas esta minha vida não é minha./  
Não sei quem sou./Mas no mar da vida/corre entre nós  
o oceano do inter-ser,/e por mais que amor estenda os  
braços/dum ser para outro ser, por mais que os beijos/e  
o aderir dos corpos finja q'rer/fazer de dois um só, ainda  
assim/os dois seres, por dois, persistem dois/e o amor,  
como dividido em ambos,/morre por não haver o ser que  
deve./Falsa imortalidade, sem poder/nem para conhecer-  
-se, nem ao menos/para se contentar desconhecendo-se!

Os poucos fragmentos de *Tífon* só permitem deduzir que os temas pensados para esta peça não destoariam dos conflitos existenciais apresentados pelos outros gigantes, revelando, então, que a *Trilogia* evoca temas caros a Fernando Pessoa. Dada a datação das peças, tratou-se de um projeto temporalmente próximo de *Fausto* e do *Teatro Estático*, corroborando, assim, a importância da dramaturgia na obra pessoana. Na *Trilogia dos Gigantes*, apesar da ausência de didascálias, os textos sugerem uma imobilidade ou uma ação mínima das personagens, de modo que a tónica dos textos encontra-se nos diálogos e na representação de estados psicológicos das personagens. Assim, a *Trilogia* parece surgir como uma espécie de pré-teatro estático em que Pessoa fez uma primeira exploração do seu «teatro em gente», posteriormente desenvolvido de forma exímia.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV.1905-1907. *Nelson's Encyclopaedia*. London, Edinburgh, Dublin, Leeds, Paris, Leipzig, New York: Thomas Nelson and Sons.
- Ferrari, Patricio; filipe, teresa. 2021. «Milton, Anon e prosódia na *Trilogia dos Gigantes*». *Pessoa Plural - A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 20, pp.3-83.
- Freitas, Filipa. 2017. «O amor: uma peça inédita de Fernando Pessoa». *Pessoa Plural - A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12, pp. 670-684.

- Grégoire, Louis. 1874. *Dictionnaire encyclopédique d'histoire, de biographie, de mythologie et de géographie*. Paris: Garnier Frères.
- Hesíodo. 2014. *Teogonia*. Trabalhos e Dias. Lisboa: INCM.
- Lopes, Teresa Rita. 1977. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pessoa, Fernando. *Inércia*. Edição de Luísa Monteiro. Lisboa: Cama de Gato.
- 2017. *Teatro Estático*. Edição de Filipa Freitas e Patricio Ferrari, colaboração de Claudia Fischer. Lisboa: Tinta-da-china.
- 2018. *Fausto*. Edição de Carlos Pitella, colaboração de Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- Wood, James. 1900. *The Nuttall Encyclopaedia of Universal Information: Being a Concise and Comprehensive Dictionary of General Knowledge*. London: Frederick Warne & co.

## Tennessee em Lisboa (2). 1957-1960

MARIA JORGE

Em finais dos anos 50 previa-se que o teatro de Tennessee Williams subisse ao palco, fosse difundido pela rádio, representado por um grupo de teatro universitário. As intenções nem sempre se cumpriram; ou delas só ficou memória escassa.

### A ROSA TATUADA. 1957

«É a *pièce rosée* de Tennessee Williams, uma farsa lírico-sentimental, *made in Italy*, no meio daquela série de peças dramáticas, exasperadas, que o tornaram um dos autores mais representativos do teatro contemporâneo.»

Assim se apresentava a peça siciliana de Tennessee Williams ao público do Teatro Apolo em 28 de Janeiro de 1957, nas palavras do seu encenador, o italiano Flaminio Bollini, convidado para dirigir, nesta peça, a companhia Teatro Popular de Arte (TPA)<sup>1</sup>.

A companhia fora fundada em 1948 pela actriz Maria Della Costa<sup>2</sup> e pelo marido, o actor Sandro Polloni<sup>3</sup>, que foi deixando os palcos para se tornar seu director artístico, criando um repertório que a Fundação Nacional de Artes considera um dos

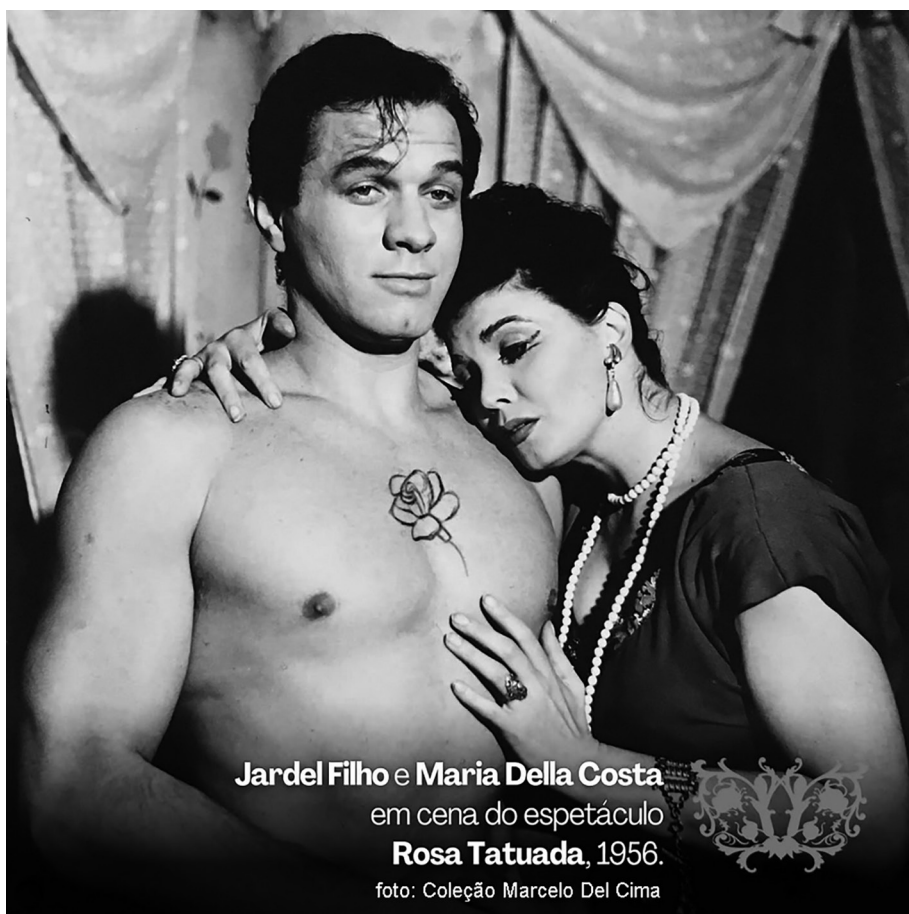
---

1 «Uma comédia de amor com efeito de cartão postal», texto publicado no programa do espectáculo (MNTD 13333). O encenador italiano Flaminio Bollini Cerri (1924-1978), radicado no Brasil entre 1947 e 1959, era formado pela Regia Accademia d'Arte Drammatica de Roma e foi assistente de encenação de Luchino Visconti em *Un tram che si chiama desiderio* (*A Streetcar Named Desire*), que estreou no teatro Eliseo, Roma, em Janeiro de 1949, com cenografia de Franco Zeffirelli.

2 Gentile Maria Marchioro Polloni (1926-2015).

3 Alexandre Marcello Polloni (1921-1995).

melhores do teatro brasileiro da época. Ambos ergueram o Teatro Maria Della Costa (São Paulo), que inauguraram em 1954. Foi ali que subiu à cena *A Rosa Tatuada* em 7 de Maio de 1956; o espectáculo apresentou-se também no Teatro Municipal do Rio de Janeiro entre 16 e 26 de Maio e voltou a São Paulo em 2 de Junho, onde terminaria carreira (Brandão 2009: 303).



Jardel Filho e Maria Della Costa em *A Rosa Tatuada* (1956), Foto: Coleção Marcelo del Cima; versão colorida de Reinaldo Elias, publicada em

19/12/2024 na página Colorizando o Passado (<https://www.facebook.com/reinaldo.elias.96>).

Maria Della Costa parece ter tido uma relação especial com Lisboa, que transparece na entrevista de Igrejas Caeiro<sup>4</sup>, emitida a duas semanas da estreia. Aos dezoito anos (era então manequim e *girl*) entrou para o teatro quase por acaso:

MARIA DELLA COSTA: Eu acho que foi no Rio de Janeiro em 1944. (...) Bibi Ferreira me convidou para fazer uma pontinha numa peça brasileira<sup>5</sup>, e ela veio falando comigo, e eu disse que de jeito nenhum eu podia fazer teatro, apesar de gostar muito de teatro, mas eu tinha muito medo. Fui sempre muito medrosa. E ela disse não, que precisava de uma figura bonita, que o papel não era grande, e me entusiasmou. (...) Foi um fracasso. Infelizmente os críticos disseram que era uma coisa pavorosa, e que...

IGREJAS CAEIRO: A peça? Ou você mesma?

MDC: Não, eu no papel. Dizia duas frases, mas eu até esqueci nesse dia. (*Riso.*) E que eu era uma mulher muito bonita, mas que não passava disso. Foi aí que os críticos me machucaram e eu disse: Bom, então, de hoje em diante eu vou demonstrar a eles que eu não sou apenas uma mulher bonita, que tenho algo mais dentro de mim. (...) Foi quando eu vim a Portugal estudar o teatro.

IC: E quando estive no Conservatório.

MDC: Exactamente. Foi em 1946. (...)

IC: Acha que foi útil, a sua estadia em Lisboa?

MDC: Eu acho que foi muito útil, porque eu aqui entrei em contacto com grandes artistas, como, por exemplo, a

---

4 Francisco Igrejas Caeiro (1917-2012), actor; em 1954 foi proibido de actuar em público; graças às boas relações que mantinha com o Rádio Clube Português (emissora privada, 1931-1975), construiu uma carreira de produtor e autor de programas.

5 *A Moreninha*, adaptação do romance de Joaquim Manuel de Macedo, Companhia Bibi Ferreira, Teatro Phenix, Rio de Janeiro, 1944.

falecida Maria Matos<sup>6</sup>, o Alves da Cunha<sup>7</sup>, e os que estão vivos, o Samwell Diniz<sup>8</sup>, Gino Saviotti<sup>9</sup>. Grandes actores e grandes professores mesmo. Eu acho que aprendi muita coisa. E uma coisa que eu aprendi com eles aqui, que devo dizer, é a parte de dicção<sup>10</sup>.

O TPA fez a sua primeira temporada em Lisboa com os êxitos de 1956 no país natal, mantendo encenações e elenco. Apresentou-se entre Dezembro e Junho no velho Teatro Apolo, então explorado pelo actor-empresário português (naturalizado brasileiro) Erico Braga, e em Abril no Teatro Sá da Bandeira. Além de *A Rosa Tatuada*, trouxe *Moral em Concordata*, de Abílio Pereira de Almeida (estreada em 11/12/1956), *Manequim*, de Henrique Pongetti (21/02), *O Canto da Cotovia (L'alouette)*,

---

6 Maria Matos (Maria da Conceição de Matos e Silva, 1886-1952), actriz, encenadora e empresária; foi professora do Conservatório Nacional (1940-1945).

7 José Maria Alves da Cunha (1889-1956), actor e empresário; estreou-se no Teatro do Ginásio em 1912; integrou a Companhia Rosas e Brazão; nos anos 20 fundou, com sua mulher, a Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha; professor do Conservatório Nacional.

8 Rodrigo Samwell Diniz (1888-1972), actor de teatro e cinema, professor do Conservatório Nacional (1942-1958), de que foi também subdirector (1949); fundou a Caixa de Previdência dos Profissionais do Espectáculo; foi casado com a actriz Adelina Campos.

9 Gino Saviotti (1893-1980) nunca foi actor; autor, crítico literário e encenador italiano radicado em Portugal desde 1939, foi director do Instituto Italiano de Cultura (1941-1950) e professor do Conservatório Nacional; publicou *Paradoxo sobre o teatro* (1944); fundou, com Luiz Francisco Rebello e Vasco de Mendonça Alves, o Teatro-Estúdio do Salitre (1946-1950); fundou também a Companhia do Teatro de Sempre (1958-1959). Ver Alexandre Barros de Sousa, *Teatro Estúdio do Salitre: um teatro improvável entre a arte e a política*, dissertação de Mestrado em História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 2013.

10 Entrevista de Igrejas Caeiro a Maria Della Costa, programa da série *Perfil dum Artista*, Rádio Clube Português, 15/01/1957. RTP Arquivos. A publicação de transcrições das entrevistas de *Perfil dum Artista* foi autorizada pela RTP.

de Jean Anouilh (29/03), e *A Respeitosa* (*La putain respectueuse*), de Jean-Paul Sartre (10/05). *A Rosa Tatuada* era protagonizada por Maria Della Costa (Serafina delle Rose), Rosamaria<sup>11</sup> (Rosa delle Rose), Joselita Alvarenga<sup>12</sup> (Bessie) e Jardel Filho<sup>13</sup> (Álvaro Mangiacavallo).



Sandro Polônio e Maria Della Costa em Lisboa na temporada de 1956/1957.  
Foto: BR RJFUNARTE MDCSP.I.I.D.2675. Fotógrafo não identificado.

---

11 Rosamaria Murtinho (n. 1932), atriz de teatro e telenovela. «Em 1956, o Sandro Polônio me viu na Companhia do Silveira Sampaio e me levou para a companhia de Maria Della Costa, o Teatro Popular de Arte. Nela fiz *Moral em Concordata*, *A Rosa Tatuada* e *O Canto da Cotovia*, tendo viajado em dezembro para uma temporada de seis meses em Portugal, no Teatro Apolo de Lisboa e no Sá de Bandeira, no Porto» (Tania Carvalho, *Rosamaria Murtinho: Simples magia*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004: 45-46).

12 Joselita Alvarenga (1934-2020), atriz de teatro, cinema e telenovela, produtora e encenadora; foi casada com Raul Solnado (1958-1980).

13 Jardel Frederico de Bôscoli (1927-1983), actor de teatro, cinema e televisão.

O espectáculo baseado no texto de Tennessee Williams agradou; preencheu, por vezes com duas sessões diárias, os quinze dias anunciados e prolongou a carreira por mais uma semana.

Traduzida por Magalhães Júnior<sup>14</sup>, a peça organiza-se em 12 quadros ao longo de três actos. A narrativa é fragmentada, faz-se de momentos; o encenador Flaminio Bollini construiu o espectáculo num formato narrativo diferente e dá as suas razões no texto que escreveu para o programa da *Rosa*, o mesmo que espectadores no Brasil e em Portugal conheceram:

A construção técnica da peça apresenta, porém, várias dificuldades pela *mise-en-scène*. Principalmente no primeiro acto, o original americano me parece apresentar uma certa tendência a fraccionar excessivamente a história, a carregá-la de detalhes e ambições mais próprias do romance e principalmente do cinema que do teatro. Foi por isto e depois de ter pensado bastante no assunto que eu resolvi assumir a responsabilidade de 'remodelar' em parte o primeiro acto, cortando algumas cenas, juntando alguns personagens e dividindo a peça em um prólogo e três actos, para evitar o excessivo fraccionamento, e a duração também excessiva do original.

(Flaminio Bollini, «Uma comédia de amor com efeito de cartão postal»)

Foi precisamente a encenação que mais ocupou a crítica brasileira em 1956. Parafraseando Tania Brandão (2009: 302-309), discutiram-se as diferenças entre a visão do autor do

---

14 R. (Raimundo) Magalhães Júnior (1907-1981) jornalista, poeta, historiador e teatrólogo, eleito para a Academia Brasileira de Letras em Agosto de 1956. A tradução foi aprovada com um corte apenas, na página 78: o gesto de Álvaro Mangiacavallo, que deixa cair do bolso um preservativo (A Rosa Tatuada. ANTT: Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5305).

texto e a criação do espectáculo e, ideia mais avançada ainda, discutiu-se o valor da *mise-en-scène*. Alguma crítica reprovou, na encenação, o uso do humor em palco (presente, aliás, no texto) por julgar esta comédia sombria; discordou da construção da personagem Serafina porque Maria Della Costa não era Anna Magnani (o filme de Daniel Mann tinha estreado em 1956 no Brasil e em Portugal); e condenou «o facto de um director intervir na criação de um dramaturgo» (Brandão 2009: 307). No campo oposto, a crítica não partiu do texto para avaliar a encenação, que de facto o servia, e destacou o desenho de luzes, a cenografia, a protagonista e o trabalho conjunto dos actores.

IGREJAS CAEIRO: Quais são as fases principais da encenação de uma obra de teatro, quanto a si?

FLAMINIO BOLLINI: Bom, Há, antes de mais nada, a fase da leitura, evidentemente. (...) Saber ler uma peça é difícil, quer dizer, saber ler uma peça entendendo o valor dos personagens, entendendo o valor das situações, entendendo o ritmo da peça é realmente muito difícil. (...) Sendo a primeira fase, é uma fase que nos acompanha até ao fim, até ao dia da estreia, mesmo depois da peça encenada nós acabamos descobrindo que há coisas na peça (a) que nós não tínhamos dado aquela valorização que merecia(m). Depois vai junto um trabalho de documentação figurativa, não é? E depois o trabalho de aproximação com os actores. Este é o trabalho central do director, muito acima do trabalho cenográfico, do trabalho das luzes. Quero dizer isto no sentido que mesmo o trabalho da cenografia, mesmo uma planta de cena, depende principalmente do que é o comportamento dos actores dentro do palco<sup>15</sup>.

---

15 Entrevista de Igrejas Caeiro a Flaminio Bollini, programa da série *Perfil dum Artista*, Rádio Clube Português, 9/04/1957. RTP Arquivos.

Quando pouco se falava na figura do encenador – o director do espectáculo era sobretudo o concretizador ancilar do texto e das indicações do escritor dramático – Bollini centra o seu trabalho na autoria enquanto *colaboração* com o autor do texto, trazendo assim a noção de director / encenador para a modernidade.

IGREJAS CAEIRO: Parece-lhe que o encenador pode permitir-se os cortes e adaptações de texto de forma a servir o seu trabalho? Ou entende que é obrigação do encenador contornar as dificuldades valorizando o texto sem modificações?

FLAMINIO BOLLINI: Bom, esta segunda solução acho que deve ser a solução para adoptar quase sempre no caso dos clássicos. Porém, em certos casos, eu acredito que haja, felizmente ou infelizmente, a necessidade desta colaboração. Eu, por exemplo, me permiti de colaborar muito – na opinião de alguns críticos brasileiros, talvez demais – com Tennessee Williams na minha *mise-en-scène* da *Rosa Tatuada*. Não só fiz muitos cortes, mas juntei muitas cenas e, num certo sentido, confesso, mudei o ritmo do espectáculo.

IC: Dando conhecimento das modificações ao Tennessee Williams?

FB: (*Hesitação*) Sim, escrevendo isto no programa, pelo menos. A *Rosa Tatuada* é uma peça que processa-se por uma série de cenas separadas por momentos de obscuridão (*sic*) ou cortinas. Eu tirei isto tudo e fiz...

IC: Deu-lhe mais classicismo. Quer dizer, tirou-lhe a sequência cinematográfica para lhe dar a realização teatral verdadeira.

FB: Exactamente.

O Teatro Popular de Arte parece ter repetido o êxito em Lisboa e no Porto, mas os reparos da crítica brasileira ainda assomavam nas palavras de Maria Della Costa naquela entrevista em vésperas da estreia:

A minha maior ambição nesse momento é levar «A Rosa Tatuada», porque eu já sei que pelas esquinas de Lisboa está se comentando muito se Maria Della Costa pode ou não pode fazer a Serafina delle Rose, e eu fiz no Brasil com grande êxito. Então eu estou assim sonhando para que chegue esse dia, pra eu dizer assim: Aqui estou eu, gorda, com enchimentos, mas numa grande interpretação. Dizendo a vocês pelo menos que acreditem nessa interpretação que eu vou dar.

Para Manuela de Azevedo<sup>16</sup>, que fazia crítica de teatro no *Diário de Lisboa* assinando M. A., o desejo da protagonista foi realizado. E lê-se claramente a primazia que dá à encenação sobre o cumprimento do texto:

Maria Della Costa, sobrepondo-se à sua própria natureza (fez-se gorda, feia, deselegante e estapafúrdia) e ao seu temperamento do cisne esfíngico das altas neves, foi uma ardente e esbracejante «Serafina delle Rose» (...) nos deu a sugestão de que a «baronesa» podia ser como ela no-la deu. Jardel Filho, pelo contrário, deu-nos a sugestão de que tudo lhe foi fácil, porque ele é assim mesmo um grande actor. (...) O que de mais caro nos revela este espectáculo, como lição de que se podem tirar algumas interessantes conclusões, é o valor da encenação e do encenador. Bollini tinha, evidentemente, uma peça rica de valores psicológicos e de sugestões plásticas. Mas disporia acaso de valores de interpretação para lá do nível em que na realidade se colocam? «Rosa tatuada» serve admiravelmente o estilo que, ainda um pouco em caos,

---

16 Manuela Saraiva de Azevedo (1911-2017), autora e jornalista profissional, foi redactora de *República*, *Vida Mundial*, *Diário de Lisboa*, *Diário Ilustrado* e *Diário de Notícias*; fundou a Associação para a Reconstrução e Instalação da Casa-Memória de Camões (em Constância), de que foi presidente.

se anunciara na peça anterior<sup>17</sup>. Mas, aqui, a servir esse estilo de representação, havia, precisamente, essa riqueza psicológica, esse mundo de sugestões plásticas<sup>18</sup>.

Já Mário Alves, crítico da revista *Flama*, se aplaude autor e espectáculo, e incomoda a Censura, menospreza o outro teatro a que assiste. É o enxovalho geral de todos, desde os actores e «pseudo-encenadores indígenas que tanto barafustam quando lhes condenamos os métodos estáticos e o recurso aos ‘rodriguiños’ do seu tempo», ao «lisboeta, entorpecido por espectáculos sem quaisquer rasgos artísticos e desorientado com tentativas inconsequentes»<sup>19</sup>.

Com a temporada do Teatro Popular de Arte, que terminou em 15 de Junho, fechou portas o Teatro Apolo; foi demolido ainda nesse ano. A aventura paulista não passou despercebida; no *meio*, um empresário em particular tomava notas, como adiante se verá.

## O JARDIM ZOOLOGICO DE VIDRO. 1957, 1959

Dos anos 50 conhecem-se duas traduções/adaptações da peça *The Glass Menagerie*, ambas intituladas *O Jardim Zoológico de Vidro* e assinadas por Correia Alves<sup>20</sup>.

A primeira foi registada na Inspeção dos Espectáculos com o número 5521 em 21 de Dezembro de 1957 e a menção «para Radiotelevisão». Nenhum outro documento acompanha

---

17 Referência a *Moral em Concordata*, encenada também por Bollini.

18 «Rosa Tatuada no Apolo», *Diário de Lisboa*, coluna Teatros e Cinemas, 29/01/1957.

19 «No Apolo / Rosa Tatuada», *Flama*, 1/02/1957.

20 José Monteiro Correia Alves (1922-1982), autor, tradutor, encenador e realizador de televisão; licenciou-se em Filologia Germânica pela Universidade de Coimbra, onde integrou o TEUC, então dirigido por Paulo Quintela; radicado no Porto, foi director artístico do TUP desde 1953/54.

o guião de 98 páginas, que apresenta já algumas notas para realização<sup>21</sup>.

Estas anotações e o formato de guião do documento sugerem que Correia Alves também se propunha assumir a encenação e realização do teleteatro. A acta (n.º 23) da sessão de 23/12/1957 da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos (CECE)<sup>22</sup> informa que a peça foi distribuída para leitura ao 3.º grupo (Mafalda de Castro Vaz Pinto e Luiz Terry)<sup>23</sup>. Nas actas das sessões posteriores não há menção da peça; desconhecemos, portanto, o teor da decisão da CECE, se a houve. A RTP não encontrou documentação escrita ou audiovisual sobre esta proposta<sup>24</sup>.

O projecto de Correia Alves era ambicioso, especialmente no contexto da Rádio e Televisão de Portugal, que iniciara nesse ano emissões regulares. A primeira realização de teleteatro coubera a Álvaro Benamor: o *Monólogo do Vaqueiro* – a adaptação de Afonso Lopes Vieira da *Visitação* de Gil Vicente – com Rui de Carvalho, dezenas de figurantes, música, cenários e figurinos faustosos. O programa, transmitido em 11 de Março, teria uma duração de 20 a 30 minutos e foi uma iniciativa dispendiosa. O teatro íntimo de Tennessee Williams – a sua *memory play* –

---

21 Jardim Zoológico de Vidro (1957). SNI, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5521.

22 CECE. Actas das Sessões 1957-1958. Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 22.

23 Neste ano os censores dividem-se em 5 grupos, constituídos na primeira reunião da Comissão. Sendo membro também da Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores, Mafalda de Castro Vaz Pinto estava qualificada para censurar espectáculos a que assistissem menores de 17 anos, como era o caso da programação de televisão. A censura à RTP (excepto noticiários) era feita por um vogal da CECE que assumia funções de censor prévio, «enviando unicamente à Comissão, para apreciação dos censores qualificados, os (programas) que suscitem dúvidas» (acta da sessão de 23/07/1957, *ibidem*).

24 Informação do Núcleo Museológico / Centro de Documentação da RTP, 12/11/2025.

é o contrário deste modelo de espectacularidade e ocuparia mais de uma hora de emissão; é possível que a RTP não tenha querido (ou podido) arriscar-se a perder o público que estava a conquistar com programas recreativos e mais breves.

O guião apresenta ainda a indicação manuscrita, datada de 6/06/966:

Existe ~~a outra~~ a mesma peça registada com o n.º 5828.

Esse é o número de registo, na Inspeção dos Espectáculos, do segundo *Jardim Zoológico de Vidro* em 1959<sup>25</sup>.

Submetido a exame da CECE em 28/04/1959 e na mesma data distribuído aos censores para leitura, este *Jardim Zoológico* recebeu (na semana seguinte) aprovação da CECE para ser apresentado a um público maior de 12 anos durante a Queima das Fitas da Universidade do Porto<sup>26</sup>. A licença de representação, datada de 08/05/1959, dá como requerente a Comissão da Queima, mas o requerimento não está incluído no processo.

Seria expectável que Correia Alves, director artístico do Teatro Universitário do Porto<sup>27</sup>, tivesse escolhido a peça para o reportório do grupo. Não sabemos, porém, em que data se realizou algum espectáculo, o que equivale a dizer que não temos ainda prova de que tenha estreado. A Queima das Fitas de 1959 preencheu a semana de 3 (domingo) a 10 de Maio e o seu programa previa um «Sarau de Arte» na noite do dia 7,

---

25 Jardim Zoológico de Vidro (1959). SNI, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5828.

26 Actas (n.º 91) de 28/04 e (n.º 92) de 05/05/1959. CECE. Actas das Sessões 1959-1960. Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 23.

27 Nome que em 1959 substituiu a inicial designação Teatro Clássico Universitário por que era conhecido desde a sua fundação em 1948.

quinta-feira<sup>28</sup>. Esta mesma data está escrita a lápis, e sublinhada, na margem da primeira página da cópia da tradução enviada à censura, onde se carimbou a decisão da Comissão e a data de aprovação, 5 de Maio. Abre-se a hipótese de se terem representado excertos da peça no anunciado sarau. (Ou a hipótese é ténue, senão mesmo fantasia sobre uma coincidência.)

O TUP sempre referiu que representara *O Jardim Zoológico de Vidro*, mas não mencionou a data. A primeira menção terá sido feita no historial do TUP publicado no programa da sua digressão ao Brasil em 1964:

O Teatro Universitário do Porto, ao longo dos seus quinze anos de existência, tem-se dedicado não só à apresentação de autores e peças clássicas de todas as épocas, bem como a revelar ao público português os melhores autores estrangeiros das mais diversas correntes teatrais.

Assim, orgulha-se de ter feito representar em Portugal, pela primeira vez, autores como J.M. Synge, Thornton Wilder, William Saroyan, Tennessee Williams, Buero Vallejo e outros<sup>29</sup>.

Esta nota tem sido parafraseada desde então. É a palavra do TUP. No entanto, a História precisa de factos, datas, memórias validadas.

Há, porém, um facto, ou uma curiosidade, do ano de 1959 de que existem provas, porque foi notícia no jornal *O Primeiro de Janeiro* em 8/06/1959<sup>30</sup>. Um mês depois da Queima, em 6 de Junho, o TUP homenageava três personalidades

---

<sup>28</sup> *Porto Académico* (<https://portoacademico.blogspot.com/>), «Programas da Queima das Fitas, dos anos 50 aos anos 70», 11/05/2019.

<sup>29</sup> *Recordando o Teatro Universitário do Porto (TUP) - Digressão ao Brasil Agosto-Setembro de 1964*. Documento disponível em ([https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=1001725](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=1001725))

<sup>30</sup> Arquivo Digital do Repositório Temático da Universidade do Porto ([repositorio-tematico.up.pt](https://repositorio-tematico.up.pt)).

nomeando-as seus sócios honorários. Os companheiros de jornada eram dois académicos – Hernâni Monteiro, impulsionador e primeiro director do grupo, e Amândio Tavares, o reitor – e um político: Moreira Baptista, o novo Secretário Nacional de Informação desde Fevereiro de 1958. O TUP e a Universidade estreitavam relações com o SNI. Este organismo havia de subsidiar, tal como a Fundação Calouste Gulbenkian, algumas iniciativas da Universidade.

### INTERLÚDIO. NO PALÁCIO FOZ

1958-1960 foram anos-charneira para o regime.

A Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos continuava a reunir semanalmente no Palácio Foz<sup>31</sup>. Com a saída do diplomata Eduardo Brazão, a presidência da CECE, que era inerência do seu cargo, fica também vaga. Marcello Caetano eleva então o censor Eurico Serra a Presidente da CECE em 29/01/1958. Quatro dias depois dá posse ao novo Secretário Nacional da Informação, César Moreira Baptista<sup>32</sup>, que havia de ficar à frente do organismo até 1973. Na tomada de posse<sup>33</sup>, Caetano sublinha a sua juventude (o *jovem* estava na casa dos 40) e «não apenas a juventude dos anos, mas ainda a do espírito», esta última aprendida quando foi «secretário e

---

31 Desde finais de 1947 até 1974, o SNI e a subsequente Secretaria de Estado da Informação e Turismo estiveram instalados no Palácio Foz, nome que era seu sinónimo corrente. Sobre estes organismos ver Ribeiro 2020: 16-64.

32 César Henrique Moreira Baptista (1915-1982), licenciado em Direito, dirigente da União Nacional, Secretário do SNI/SEIT (1968-1973) e Ministro do Interior (1973-1974).

33 Transcreve-se a narrativa da tomada de posse publicada no *Diário de Lisboa* de 1/02/1958.

colaborador desse homem ardente de fé e de acção que foi Carneiro Pacheco»<sup>34</sup>.

Nesse ano realizam-se eleições presidenciais (8 de Junho) e Craveiro Lopes, Presidente da República desde 1951, não foi proposto para novo mandato; a União Nacional preferiu Américo Tomás. E um outro candidato surgia: Humberto Delgado; sabem-se os resultados e as consequências da eleição; sabe-se (corria à boca pequena) o que Delgado respondeu à pergunta da France-Presse, em Maio de 58, acerca do futuro de Salazar sob a sua presidência.

Rivalidades internas afastaram do poder a facção de Marcello Caetano e o regime passa por um momento de crise. O novo governo, que tomou posse em Agosto, é mais duro. O ministro da Presidência era agora (1958-1961) Pedro Teotónio Pereira<sup>35</sup>, propagandista do Estado Novo.

A estrutura do Secretariado é ampliada e reforçada. A antiga repartição de Informação, que controlava a imprensa e a distribuição das publicações, é convertida em Direcção dos Serviços de Censura; em 1959 é integrada a Inspecção dos Espectáculos, que estivera sob tutela do Ministério da Educação Nacional desde 1936. Concentram-se assim no SNI todas as áreas de censura à produção intelectual e cultural. Ganham destaque figuras como António Neves Martinha<sup>36</sup> e Quesada

---

34 António Faria Carneiro Pacheco (1887-1957), católico, monárquico e sidonista, foi professor de Direito, dirigente da União Nacional, ministro da Educação Nacional (1936-1940) e embaixador; fundou a Mocidade Portuguesa e a Obra das Mães. Ver Neto 2015: 549-563.

35 Pedro Theotónio Pereira (1902-1972) político e diplomata; sidonista e corporativista, desenhou, nos anos 30, o sistema corporativo do Estado; ministro do Comércio e Indústria; embaixador em Madrid, Washington e Londres.

36 António Neves Martinha (1907-1975), licenciado em Direito, membro da Legião Portuguesa e da União Nacional, Director dos Serviços de Censura (1961-1965), fiscal do Governo em estações de rádio, membro da CECE (1971-1974). Ver Gomes 2014.

Pastor, homens-fortes do regime, que ascendem a altos cargos nos Serviços de Censura.

Em Abril de 1960, Quesada Pastor<sup>37</sup> é nomeado presidente da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos.

Segundo informa a acta da sessão de 22 de Março<sup>38</sup>, Eurico Serra havia pedido exoneração do cargo de Presidente da CECE. À sessão seguinte já assiste o presidente indigitado. E intervém nestes termos:

Novamente no uso da palavra, e por lhe ter sido solicitada indicação sobre possíveis novas directrizes a seguir no futuro na apreciação de peças e filmes, o senhor Dr. Quesada Pastor exprimiu o desejo de que lhe fossem dirigidas perguntas àcerca dos pontos que possam suscitar quaisquer dúvidas. Nesse sentido, o senhor Dr. Simão Gonçalves inquiriu se a bitola até aqui utilizada pela Comissão deverá ser ampliada ou reduzida.

Em resposta o senhor Dr. Quesada Pastor disse que pelo que lhe tem sido possível observar, quer por observação directa, quer através de trocas de impressão com pessoas de critério justo e são, é de parecer que se tem vindo acentuando uma largueza na censura que lhe parece ser inconveniente, porquanto existem certos valores de ordem moral que por serem constantes não podem ser flectidos. Em resumo e respondendo directamente, a *bitola* tem de ser reduzida. [...]

Usou ainda da palavra o senhor doutor Caetano de Carvalho para pôr o problema da posição da Comissão

---

37 José Fernando Quesada Pastor (1919-2000), licenciado em Direito, chefe de gabinete do ministro Teotónio Pereira e director dos Serviços de Censura (1958-1961), presidente da CECE (1960-1966), presidente do Conselho de Programas da Emissora Nacional, chefe de gabinete de Marcello Caetano (1968-1974). Ver Gomes 2014.

38 CECE. Actas das Sessões 1960. Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 24.

em relação ao teatro declamado, no que respeita à falta de cumprimento, por parte das companhias teatrais, das determinações e recomendações feitas, dada a dificuldade da Inspeção dos Espectáculos em exercer uma fiscalização eficiente.

O senhor Dr. Quesada Pastor afirmou que muito em breve a Inspeção dos Espectáculos será dotada de meios para exercer essa fiscalização, por forma a permitir que as decisões da Comissão se façam cumprir prontamente e com firmeza. Entretanto, afigura-se-lhe que os membros da Comissão devem justamente interessar-se por aquela tarefa tão importante. São as próprias pessoas que procederam ao exame de certos espectáculos que estão em melhor posição para finalizar a execução das suas determinações.

O senhor Dr. Quesada Pastor referiu ainda a conveniência de no futuro não serem mais permitid(o)s nas revistas os chistes clara ou sub-repticiamente atenta(t)órios dos princípios do regime político vigente, ou das personalidades que o corporizam.

A finalizar, foi levantado o problema do filme em discussão «Bruscamente no Verão Passado». O senhor Dr. Quesada Pastor, que assistiu já à sua exibição, exprimiu o desejo de que o referido filme seja visto por todos os grupos de vogais e se possível antes de tomarem conhecimento do respectivo processo – quer dizer, com o espírito desprevenido – por forma a permitir uma melhor apreciação<sup>39</sup>.

A década de 60 seria o princípio do fim em várias frentes, interna e externa, económica, social, geracional: foi a anexação de Goa, a pressão da ONU para que se iniciasse a descolonização,

---

39 Acta (n.º 139) da sessão de 29/03/1960. *Ibidem*. A transcrição supriu as virgulas necessárias.

a guerra em África, a emigração em massa para a Europa; foi a agitação sindical e académica. E talvez o sentimento que o *homem comum* tinha das ideias de Nação e Pátria tivesse começado a transformar-se.

(Continua)

## REFERÊNCIAS

### ARQUIVOS

ANTT: Arquivo Nacional Torre do Tombo

Processos de censura a peças de teatro:

*A Rosa Tatuada*. Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5305.

*Jardim Zoológico de Vidro* (1957). Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5521.

*Jardim Zoológico de Vidro* (1959). Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5828.

Actas das Sessões da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos:

Actas das Sessões 1957-1958. Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 22.

Actas das Sessões 1959-1960. Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 23.

Actas das Sessões 1960. Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 24.

*Diário de Lisboa*. 1921-1990. Plataforma Casa Comum ([http://casacomum.org/cc/diario\\_de\\_lisboa/](http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/)): edições de Dezembro de 1956, Janeiro a Junho de 1957, e Fevereiro de 1958.

RTP, Núcleo Museológico / Centro de Documentação:

«Entrevista a Maria Della Costa», Rádio Clube Português, 15/01/1957. Programa da série *Perfil dum Artista*, autoria e

realização de Igrejas Caeiro. Registo áudio em (<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-maria-della-costa/>)  
«Entrevista a Flaminio Bollini», Rádio Clube Português, 9/04/1957. Programa da série *Perfil dum Artista*, autoria e realização de Igrejas Caeiro. Registo áudio em (<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-flaminio-bollini-cerri/>)

#### TEXTOS

Williams, Tennessee. 2000. M. Gussow & K. Holditch (eds). *Plays 1937-1955. Plays 1957-1980*. New York: Library of America.

#### ESTUDOS

Abreu, Miriele. 2012. *Maria Della Costa em Portugal: Desafio à censura*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Comunicação, FLUL.

Brandão, Tania. 2009. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva / Rio de Janeiro: Petrobras.

Gomes, Joaquim Cardoso. 2014. «Os censores do 25 de Abril: o pessoal político», *Jornalismo & Jornalistas* 57: 77-103.

Neto, Vítor. 2015. «Carneiro Pacheco e a escola: O regresso de Deus». In Luís Reis Torgal et al. (coord), *Tempo e História: Ideias e Políticas*, Coimbra: Almedina.

Ribeiro, Carla Patrícia. 2020. *SNI E SEIT (1944-1974): A história de uma instituição do Estado Novo*. Relatório do Projecto de Pós-Doutoramento em História Contemporânea. Biblioteca Digital da Faculdade de Letras do Porto (<https://ler.letras.up.pt>).



## A presença de Henriette Morineau entre Rio de Janeiro e Lisboa (1963-1970)

ELIZABETH RIBEIRO AZEVEDO\*

Este artigo busca recompor as atividades desenvolvidas pela atriz, diretora, empresária, professora e tradutora franco-brasileira Henriette Morineau em suas relações com o teatro português entre 1963 e 1970. Tais atividades fazem parte da longa história de realizações desta que consideramos ser uma personalidade fundamental para o entendimento do processo de consolidação do moderno teatro brasileiro. Sua presença em Portugal, junto à companhia mais importante de então, Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro, apresentando novos autores modernos de alta qualidade artística ou revivendo textos clássicos, como propugnava a cartilha da modernidade teatral, Henriette colaborou para que o teatro português seguisse pela senda da modernização.

Henriette Fernande Zoé nasceu na cidade bretã de Niort em 29 de novembro de 1908. Sua infância foi perpassada por questões familiares difíceis, que incluíram a não convivência com seu pai biológico, de origem aristocrática, o distanciamento sentimental com sua mãe e a aproximação frutuosa com seu padrasto que, segundo seus depoimentos, foi o responsável por sua formação intelectual e artística. A partir de experiências escolares com os textos clássicos do teatro francês, Morineau desejou e conseguiu ingressar no Conservatório Dramático em Paris onde sempre obteve grande destaque entre os colegas. Contudo, ainda que dona de uma vontade férrea, aliada a uma disciplina extrema, pelas quais seria conhecida, quase desistiu de dar sequência à sua carreira quando obteve apenas o segundo lugar no concurso para ingresso à Comédie Française.

---

\* Universidade de São Paulo.

Foi «o mesmo resultado de Sarah Bernhardt», lembrou-lhe na ocasião o ator (da *Comédie*) e empresário Albert Lambert, que não só a contratou imediatamente após o infausto resultado, como também lhe deu seu primeiro nome artístico: Henriette Risner<sup>1</sup>. Acolhida na companhia, Henriette pode se desenvolver em papéis variados entre o boulevard e o clássico, recebendo em geral excelentes críticas.

Mesmo assim, pouco depois do início de sua carreira profissional, conheceu o comerciante George Morineau com que decidiu se casar quase imediatamente, deixando atônitos colegas e familiares. Além disso, em função de problemas de saúde, George vivia no Brasil, onde atuava na área de importação e exportação. Portanto, não só Henriette abandonou sua promissora profissão, como deixou seu país e continente para vir formar família no distante, desconhecido e misterioso Brasil.

Contudo, seu casamento revelou-se um enorme fracasso e um grande desapontamento. Essa situação só se modificou quando Madame Morineau passou a ser convidada para fazer palestras e ministrar cursos sobre arte, cultura e teatro franceses. A partir de então, ela pode, finalmente, estabelecer relações mais efetivas e amplas com a comunidade carioca, sobretudo sua intelectualidade, e desvencilhar-se do casamento que tanto a deixava infeliz<sup>2</sup>.

Suas atividades ao longo dos últimos anos da década de 1930 e início de 1940 tornaram seu nome conhecido nos círculos artísticos do Rio de Janeiro. E foi por conta dessa ainda modesta notoriedade que ela foi chamada pelo famoso diretor francês Louis Jouvet que se encontrava em turnê pelo país e precisava de uma atriz que pudesse substituir elementos

---

1 Risner era o apelido do padrasto de Henriette.

2 Em 1932, Henriette teve uma filha, Antonieta. Tempos depois, separou-se do marido e, mais tarde, veio a se casar com o ator Delorges Caminha. Antonieta, que também trabalhou como atriz por algum tempo, casou-se com Cláudio Fornari, filho do conhecido dramaturgo brasileiro Ernani Fornari.

de sua trupe que haviam voltado à Europa. O ano era 1942, Jouvét realizava uma viagem oficial para divulgação da cultura francesa junto aos povos americanos (1941-1942). O repertório do qual Morineau tomou parte foi: *L'annonce faite à Marie*, de Paul Claudel; *Tessa, ou La nymphe au coeur fidele* e *Ondine*, de Jean Giraudoux; *Leopold le bien aimé*, de Jean Sarmont, e *Dr. Knock*, de Jules Romains.

Louis Jouvét, independentemente de qualquer questão política, representava a modernização do teatro francês empreendida desde os anos 1920 a partir do trabalho de Jacques Copeau, seu mestre, e de seus companheiros, com quem fundou o chamado *Cartel*, em 1927: Charles Dullin, Georges Pitoëf e Gaston Baty, com o objetivo de divulgar o teatro de vanguarda. Além do próprio Copeau, Firmin Gémier, André Antoine e Stanislavski eram as principais referências para o grupo. Suas premissas básicas, que iam contra as práticas do teatro de *boulevard*, eram a apresentação de novos dramaturgos, a valorização e o respeito de um texto com maior valor literário, bem como uma encenação e interpretação mais natural. O *Cartel* durou até 1939, quando se desfez com o começo da II Guerra Mundial. Pouco depois, Jouvét empreendeu sua viagem às Américas, Brasil aí incluído.

Após a partida de Jouvét, Henriette juntou-se a companhias nacionais, como as de Bibi Ferreira, de Dulcina de Moraes, de Iracema de Alencar, assim como da portuguesa Maria Sampaio, além da Companhia francesa de Raquel Berendt<sup>3</sup>, até criar, em 1946 seu próprio grupo, os *Artistas Unidos*, ao lado dos empresários, seus ex-alunos nos cursos que ministrara no Rio de Janeiro, Carlos Brandt (1905-1959) e Hélio Rodrigues (Eloy Rodrigues Correa, ?-1953). Como estratégia comercial, que viria a ser repetida pelo futuro Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)

---

<sup>3</sup> Atriz vinda da Companhia do *Vieux Colombier*, que já havia estado no Brasil em 1938 e 1940. A filha de Morineau, Antonieta, também participou da trupe.

e pelos outros novos grupos que surgiram na época, Morineau procurava alternar, em seu repertório, entre os sucessos mais comerciais da cena europeia e norte-americana, sem no entanto enveredar pelos gêneros mais populares, e a representação de títulos do teatro clássico e contemporâneo de nomes consagrados ou de novos dramaturgos elogiados pela crítica. O pesquisador D. Schenker, ao estudar a ocupação do Teatro Copacabana a partir de 1950, corrobora essa ideia com a afirmação:

(...) peças como *Frenesi*, de Charles Peyret Chapperis, *Mademoiselle*, de Jacques Deval (ambas retomadas no Copacabana), e *Só nós três*, de Sydney Howard, contrastam com originais como *Medeia*, de Eurípedes (em versão adaptada por Robinson Jeffers), e *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams<sup>4</sup>.

Desde o início das atividades do *Cartel*, vários artistas e críticos nacionais vinham se espelhando nas posições desses diretores para propor a modernização do teatro brasileiro, buscando se aproximar das propostas de renovação não somente dramaturgica, mas igualmente cênica. A presença de Morineau junto a Jouvét, a quem considerava como seu maior mestre, dá-lhe um lugar de primeiro plano nesse processo modernizante<sup>5</sup>.

A companhia Artistas Unidos durou até 1959, quando se desfez em função da morte de Brant<sup>6</sup>, mas não sem antes ter sido a «escola» de formação de grandes artistas nacionais como Beatriz Segall, Jardel Filho e Fernanda Montenegro, por exemplo. A partir de então, Morineau passou a trabalhar em

---

4 Daniel Schenker. Teatro Copacabana: o comércio elegante na cena de Henriette Morineau. *Revista Aspás*, Vol. 11 , n. 2 , 2021, p. 6.

5 Esta historiografia «consagrada» ou «tradicional» refere-se sobretudo aos primeiros estudos feitos e publicados nas décadas de 1960 e 1970 tendo por autores Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Gustavo Dória.

6 Hélio Rodrigues já havia falecido em 1953.

produções como convidada especial em outras companhias sob direção, por exemplo, de Ziembinski, como em *Desejo*, de Eugene O'Neill, ou dirigindo ela mesma, em 1960, a companhia que ajudara a inaugurar, o TBC, no espetáculo *A idade perigosa*, de James Leo Herlihy e William Noble.

Prova de seu arrojo e prestígio, Morineau juntou-se também a um jovem grupo iniciante, que seria considerado uma das companhias mais importantes da história do teatro brasileiro, o Teatro Oficina. Com José Celso Martinez Corrêa, ator, diretor e líder da trupe, atuou em *Todo anjo é terrível*, de Ketti Frings; *O sorriso de pedra*, de Pedro Bloch, escrita especialmente para ela, ambas em 1961; e *Andorra*, de Max Frisch, em 1964<sup>7</sup>. Foi nesse período de grande atividade no Brasil que ela passou a realizar trabalhos em Portugal.

Após sua volta definitiva ao Brasil, atuou e dirigiu com menos constância, mas ainda com grande repercussão. Atuou em *Coriolano*, de William Shakespeare, dirigida por Celso Nunes, em 1974. Dois anos depois, esteve ao lado do consagrado ator Paulo Autran, em *Dr. Knock*, de Jules Romains. No ano seguinte, apesar dos problemas de saúde que enfrentava, recebeu o Prêmio Governador do Estado por sua atuação na peça de enorme sucesso de Colin Higgins, *Ensina-me a viver*, seu último trabalho.

A carreira de Morineau abrangeu também o cinema e a televisão. Filmes e novelas de sucesso contaram com sua presença. No cinema, entre 1951 e 1981, participou de: *Perdoa-me Por Me Traíres*, *Bonitinha mas Ordinária* ou *Otto Lara Resende*<sup>8</sup>, ambos a partir da obra do dramaturgo Nelson Rodrigues; *Pour un amour lointain*, *Leonora dos Sete Mares*, *O Comprador de Fazendas e Presença de Anita*.

---

7 O espetáculo estava programado para ser apresentado em Portugal em 1965, através da intermediação de Morineau.

8 Nelson Rodrigues, escreveu um papel especialmente para ela no filme, baseado na peça de 1962.

*A presença de Henriette Morineau entre Rio de Janeiro e Lisboa  
(1963-1970)*

Henriette Morineau faleceu em 1990. Nunca escreveu uma autobiografia. Deixou apenas alguns poucos depoimentos e entrevistas. No entanto, sua presença no teatro brasileiro foi marcante de diversas formas e, reconhecidamente, sempre de grande qualidade e relevância.

### MORINEAU EM PORTUGAL

A primeira aparição de Morineau nos palcos de Lisboa foi com a peça *Sorriso de Pedra* (1961), de Pedro Bloch, estreada em 23 de janeiro de 1963<sup>9</sup>. Mas essa não tinha sido sua primeira visita ao país. Anos antes já tinha estado em Portugal quando conheceu «a primeira dama do teatro português, que se tornou minha melhor amiga»<sup>10</sup>.

O texto de Bloch, de dois atos, que fala sobre a relação de uma mãe com a condição de saúde mental de sua filha pequena, é praticamente um monólogo (ou monodrama), quebrado apenas pela rápida presença de dois personagens, um deles a própria menina, no segundo ato.

Pedro Bloch já havia escrito outras peças de sucesso nesse mesmo gênero<sup>11</sup>. Para a atriz, o texto, um tipo de concerto para solista, apresentava-se como «demonstração de sua capacidade dramática». Tal capacidade foi reconhecida pela crítica, ainda que esta classificasse a obra como redundante, retórica, banal e monocórdica. A. M., do *Diário de Lisboa*, considerou a atuação de Henriette brilhante: «o domínio total da voz e do gesto, a segurança das marcações (...) o salto brusco do riso às lágrimas - tudo é mostrado com invulgar perícia». Isso sem

---

9 A turnê foi patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão do Ministério da Educação do Governo Federal e pela embaixada do Brasil em Lisboa.

10 Khoury, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões: Montenegro & Raman, 2001, p.102.

11 Foram elas: *Esta noite choveu prata* e *As mãos de Eurídice*.

contar com os recursos cênicos, igualmente sob responsabilidade da atriz, como «o jogo de luzes e da música como complemento da sugestão de estados de alma». Em resumo: «é mais evidente a qualidade, em potência, de intérprete excepcional de Henriette Morineau, do que propriamente o tema da obra». O crítico lamentava ainda que «esta presença [de Morineau entre os portugueses] não se realizasse com uma companhia de teatro e com uma peça válida – isto é, que transcendesse a ‘habilidade especializada’»<sup>12</sup>.



**Henriette Morineau, em «Sorri-  
so de pedra», vista por Fernan-  
do Bento**

*Diário de Lisboa*, 4 de maio de 1963

---

12 *Diário de Lisboa*, Lisboa, 24 de janeiro de 1963, p. 3.

Muito bem! Seu desejo logo seria satisfeito. Terminada a temporada em Lisboa e no Porto, Morineau cancelou a turnê que faria às colônias portuguesas na África para dirigir um espetáculo da Companhia Nacional Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. A escolha recaiu sobre a peça de Tennessee Williams, *Um eléctrico chamado desejo*, que já fora montada pelos Artistas Unidos, mas que permanecia inédita em Portugal. Mariana Rey Monteiro, filha de Amélia, encarregou-se do mítico papel de Blanche Dubois. A estréia se deu na noite de 3 de maio no Teatro São Luiz, na primeira atividade da parceria recém-estabelecida entre a casa teatral e a companhia: «que permitiu não só a reconquista de um teatro, de magníficas mas já longínquas tradições, mas também a apresentação de parte do seu (companhia) repertório que, de outro modo, não teria viabilidade de representação». A matéria continua apresentando Henriette como «uma grande atriz e diretora teatral do Brasil. (...) Um espetáculo digno, apurado e emocionante. (...) Uma direção bem lograda de Henriette Morineau»<sup>13</sup>.

Carregando esse sucesso na bagagem, Henriette voltou ao Brasil e, em rápido depoimento à imprensa carioca, avaliou as condições do teatro em Portugal:

O teatro português não está ao nível do nosso. Mas está progredindo. A censura tem sido um obstáculo considerável, apesar das concessões que já foram feitas a elencos brasileiros<sup>14</sup>.

A menção à censura nos remete ao contexto político-social mais amplo de Portugal, mergulhado em uma ditadura havia décadas e levaria ainda mais uma para desvencilhar-se dela. No caso específico da obra de Tennessee Williams, ficou patente o peso da mão censória.

---

13 *Diário de Lisboa*, 4 de maio de 1963.

14 *Correio da Manhã*, ed. 21526, Rio de Janeiro, 8-6-1963, p. 17.

A peça aparece-nos mais descarnada do que seria de desejar, esvaziada em parte do seu conteúdo sensual, pelo menos, por motivos alheios à vontade da encenadora e dos intérpretes (...) lamentável condicionalismo que retirou certa crueza ao drama, crueza, aliás, indispensável, como condição de «choque»<sup>15</sup>.

Mesmo no Brasil, desde os anos de 1950, avaliações feitas por brasileiros, ou transcritas de críticos portugueses, corroboravam tal opinião. Em 1951, Raimundo Magalhães Junior viu sua obra *Vila Rica*, totalmente proibida. O autor creditou a decisão ao desagrado perene da censura contra si, uma vez que outro espetáculo, *Um judeu*, também tinha tido o mesmo destino em 1940<sup>16</sup>.

Em 1957, *Moral em concordata*, de Abílio Pereira de Almeida, integrante do repertório do Teatro Popular de Arte<sup>17</sup>, teve seu final alterado por determinação da censura como condição para a liberação do espetáculo. A personagem Estrela, depois de ser confrontada pela irmã e acusada de ter um amante, ao invés de, simplesmente, partir e deixar a situação inalterada, muda de atitude e volta arrependida e em lágrimas para o lado de seu marido.

(...) de que adiantariam, insistimos, mestres alienígenas em tetralogia, auxílio financeiro do Estado (Fundo de Teatro), se não existe liberdade em Portugal para manifestações artísticas? Como criar algo novo e duradouro e produzir alguma coisa digna de respeito e acatamento

---

15 Idem.

16 O espetáculo, sobre a vida do primeiro-ministro inglês Benjamin Disraeli, estava sendo apresentado pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro no Teatro D. Maria II. Magalhães atribui o especial rigor da censura portuguesa à sua posição abertamente anti-salazarista.

17 Companhia que, mais tarde, assumiria o nome de Teatro Maria Della Costa.

*A presença de Henriette Morineau entre Rio de Janeiro e Lisboa  
(1963-1970)*

sob ameaça de uma censura inquisitorial sempre disposta a cortar as asas dos condores em pleno impulso de ascensão?<sup>18</sup>

O plano de Morineau era passar seis meses em cada país, atuando e dirigindo. No Brasil, antes de voltar a Lisboa, atuou em *Victor, ou as crianças no poder*, do surrealista Roger Vitrac, um texto moderno<sup>19</sup> e desafiador, mostrando que a atriz aceitava participar das experiências que novos grupos e diretores lhe apresentavam.

Em Lisboa, para abrir a temporada 1963-64 do Teatro Nacional D. Maria II, a escolha recaiu sobre o clássico *Tartufo*<sup>20</sup>, polêmica comédia de Molière, em tradução de António Feliciano de Castilho<sup>21</sup> e adaptação de Costa Ferreira, peça que não era representada profissionalmente<sup>22</sup> em Portugal desde 1908. O papel principal ficou a cargo do ator João Guedes, vindo do Teatro Experimental do Porto. Além dele, formavam o elenco: Rey Colaço, Palmira Bastos, Mariana Rey Monteiro e Raul de Carvalho.

---

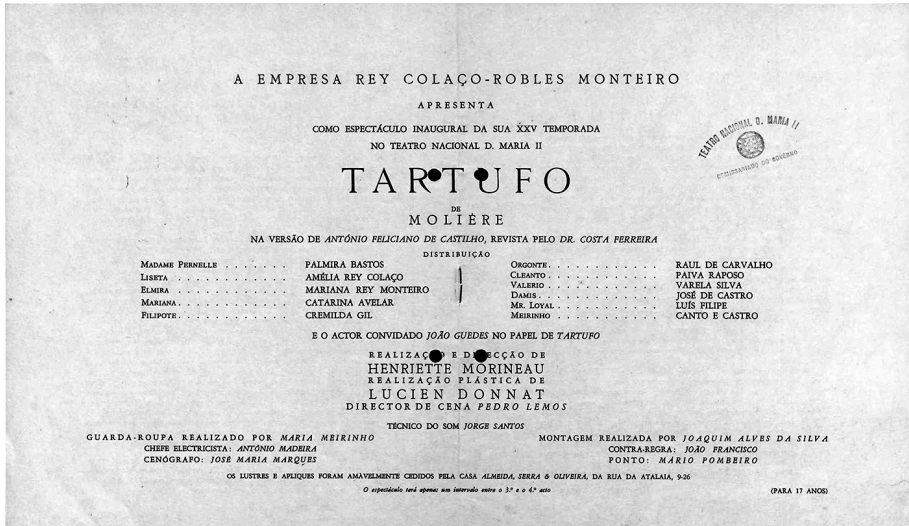
18 Aldo Calvet, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1957, p. 20, ed.2268.

19 *Victor, ou as crianças no poder* estreou em 1928, no Teatro Alfred Jarry, criado por Vitrac, Artaud e Robert Aron.

20 Alguns órgãos da imprensa divulgaram que a peça apresentada foi *Um Tartufo de mulher*, mas trata-se de um erro de informação.

21 Datada de 1870, que segundo M.A. do *Diário de Lisboa*, era considerada «resumida e amaneirada». *Diário de Lisboa*, 9 de novembro de 1963, p.3.

22 O ator e encenador Luís de Lima montara o texto com amadores alguns poucos anos antes a partir da versão do dramaturgo brasileiro Guilherme de Figueiredo.



Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, PRG\_1805/1 Cx\_57

Os comentários foram francamente favoráveis à encenação e à companhia.

Raras vezes o público tem podido apreciar um espetáculo com a classe e o alto nível de *Tartufo*, na encenação de Henriette Morineau e na interpretação que lhe é dada pela companhia do Teatro Nacional D. Maria II<sup>23</sup>.

A crítica de M. A. no *Diário* apresentou Morineau como

(...) grande atriz francesa, radicada no Brasil, e acidentalmente em nosso país, foi encarregada da encenação e direção do espetáculo. Fê-lo nas melhores tradições da Comédie Française, com um sentido de classicismo porventura discutível, mas inteiramente adequado ao clima especial do local a que se destinava. Esse sentido de bom senso não a impediu, porém, de extrair do texto e

---

23 *Diário de Lisboa*, 12 de novembro de 1963, p. 11.

do elenco à sua disposição os valores fundamentais que fazem do *Tartufo* uma obra eterna<sup>24</sup>.

Além das qualidades da montagem e do elenco, foi destacado igualmente a importância da presença desse texto molineriano, no que ele poderia ter de moderno e renovador:

Molière no Nacional de D. Maria II é um acontecimento teatral importante. Mas o *Tartufo* é um acontecimento excepcionalmente importante. Que ele seja um símbolo de rejuvenescimento que marque o termo da crise de que todos se queixam, são os nossos votos<sup>25</sup>.

O grande sucesso repercutiu até no Brasil. O *Diário de Notícias* transcreveu a crítica de seu homónimo lisboeta:

Ergeu o grande espetáculo a mão firme e ao mesmo tempo frágil de uma ilustre mulher, que tem nas veias a escola do teatro de Molière, Henriette Morineau, que o Brasil nos envia como dádiva salutar para o teatro português, numa altura em que muitas e felizes circunstâncias se conjugam para se concluir que vai saindo do impasse em que caíra<sup>26</sup>.

Após o grande sucesso de *Tartufo*, foi apresentada *Delírio*, a mesma que no Brasil havia sido traduzida como *Frenesi*, de Charles de Peyret-Chappuis, e encenada na estreia dos Artistas Unidos, em 1946, tendo Morineau como atriz e diretora<sup>27</sup>, arranjo que se repetiu na montagem portuguesa. Nesta

---

24 *Diário de Lisboa*, 9 de novembro de 1963, p. 3.

25 *Idem*, p. 5.

26 *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1963, p. 10.

27 A partir desse segundo momento da presença de Morineau em Lisboa, a atriz passou a colaborar também com a televisão portuguesa.

encenação Henriette encarregou-se da concepção da encenação, enquanto Pedro Lemos ocupou-se da direção de cena. O espetáculo estreou dia 12 de fevereiro de 1964. Tratava-se de um texto famoso internacionalmente, que voltava com frequência à cena. Novamente, a crítica foi favorável a Morineau: «Henriette Morineau encarregou-se da encenação, servindo o texto de uma forma admirável. O sucesso alcançado por Morineau fizeram com que ela fosse convidada para dirigir outros grupos portugueses, como o de Maria Lalande, no Porto I»<sup>28</sup>.

A presença da atriz franco-brasileira em Lisboa também teve desdobramentos no Brasil, uma vez que em Lisboa assistiu a espetáculos que a impressionaram fortemente e que pretendeu reproduzir no Rio de Janeiro, como *Divinas Palavras*, do espanhol Ramón de Valle Inclán, autor inédito na época no Brasil. A montagem foi da própria companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, sob direção de José Tamayo, convidado por Amélia para trabalhar na empresa, assim como Henriette. Aliás, esta vinha sendo uma prática recorrente da atriz/empresária naquela altura.

Em 7 de maio de 1964, Morineau voltava ao Brasil, mas não por muito tempo. Em novembro, embarcaria de novo para a Europa. Enquanto isso, a companhia de Amélia apresentou os novos espetáculos no Porto e programou a temporada seguinte.

No fim do ano dessa estadia, a atriz/diretora enfrentou uma situação bastante difícil com a companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. O Teatro D. Maria II sofreu um grande incêndio em 1º de dezembro de 1964. Naquele momento, *Macbeth* estava em cena. Também ensaiavam-se textos para o *Festival Ionesco* e a peça *Um mês no campo*, do russo Turgueniev, sob a direção de Morineau. Claramente, os planos foram suspensos imediatamente e em 15 de janeiro de 1965 ela estava de volta ao Rio de Janeiro, onde permaneceu até setembro do mesmo ano, quando embarcou pela terceira vez de volta a Lisboa.

---

28 *Diário de Lisboa*, 14 de Fevereiro de 1964, p. 4.

Chegada à capital, Henriette retomou as aulas no Conservatório, onde havia começado a lecionar durante o primeiro semestre. Salvo engano, era a primeira vez que uma estrangeira recebia tal convite para fazer parte do corpo docente<sup>29</sup>. Segundo ela, «Adorei lecionar teatro aos jovens atores portugueses, pois a gente conversava muito e se divertia demais. Eles me levaram a passear por todo Portugal»<sup>30</sup>.

Os novos projetos eram dois espetáculos: *O misantropo*, de Molière, e *Le roi se meurt*, de Ionesco. A temporada seria de 6 meses. Contudo, já no mês seguinte, anunciava-se a encenação do texto *A escada*, do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade, que havia sido um dos maiores sucessos do TBC em São Paulo, em 1961. Henriette ocupou-se da direção. O espetáculo justificava-se como homenagem ao IV Centenário de fundação da cidade do Rio de Janeiro.

O autor, convidado para a estreia<sup>31</sup> chegou apenas em novembro, mas avaliou que a montagem havia superado as representações nacionais ao ser a que *melhor mostrou a família como personagem*<sup>32</sup>. Já a crítica local, identificou na interpretação de Amélia como uma das melhores de sua longa carreira, comparando-a a seu grande sucesso em *A visita da velha senhora*, de Friedrich Durrenmatt, e completou: «A categoria da montagem transformou-a no maior êxito teatral atualmente em Lisboa»<sup>33</sup>.

No geral, ainda que a crítica tivesse restrições à peça de Andrade, reconhecia que sua escolha era uma contribuição válida para o repertório da primeira companhia portuguesa,

---

29 Afirmação não pôde ainda ser confirmada. Deve-se ter uma posição bastante crítica quanto às informações que circulavam na imprensa brasileira, uma vez que há, claramente, um tom laudatório nas notícias divulgadas sobre a presença de Morineau nos palcos portugueses.

30 Simon Khoury. Op. cit., p. 102.

31 Chegou a Lisboa para a 15.<sup>a</sup> récita.

32 *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de novembro de 1965, p. 10.

33 Idem.

«opção significativa e feliz pois traduz o alto sentido de responsabilidade do nosso primeiro agrupamento teatral, que mais uma vez recusa-se a ser um museu de teatro e pretende ser, como é, um organismo vivo». Quanto à montagem, registra: «Numa realização eficiente de Henriette Morineau (a dar a medida que justifica o prestígio de seu nome, mas que até agora não divisáramos), a companhia nacional deu-nos um espetáculo digno de seu passado, de seu presente e das suas responsabilidades.»<sup>34</sup>.

Outras matérias no mesmo jornal apreciaram melhor o texto da peça e usaram expressões como «segurança exemplar, alto sentido artístico» e «perfeito conhecimento da obra», afirmando ainda que a estreia foi um êxito inquestionável.

As notícias sobre esses novos trabalhos de Henriette pouco atingiram o Brasil. Mencionaram-se, rapidamente, o espetáculo *Isabel da Inglaterra*<sup>35</sup>. O que vinha acontecendo naquele período é que, após o incêndio, a Companhia Rey Colaço dividia-se entre o Teatro da Trindade, apresentando a peça de Alejandro Casona, *A barca sem pescador*, e o Teatro Avenida, no espetáculo de Morineau.



Paola Raposo e Henriette Morineau, vistos por Fernando Bento, numa cena da peça

*Diário de Lisboa*, 18 de Março de 1966

---

34 *Diário de Lisboa*, 29 de outubro de 1965, p.3.

35 A peça já tinha sido encenada pelos Artistas Unidos em 1947.

Ao comentar a montagem, a crítica perguntava-se pela conveniência de se retomar um texto antigo de várias décadas que, provavelmente, agradaria muito mais pelo aspecto do luxo visual do que, propriamente, pela ação posta em cena. No entanto, mesmo que essa fosse uma possibilidade real, o resultado superou tão reticentes expectativas. O mais curioso foi que o interesse pelo espetáculo se deu, justamente, onde se acreditava ser seu ponto mais sensível. «Entretanto, o que mais nos agradou nesse espetáculo foi precisamente o que há de plástico na cena, das melhores realizações que ultimamente temos visto de Lucien Donnat» (cenógrafo).<sup>36</sup>

Quanto a Henriette, atuando como protagonista, registrou-se a dubiedade de seu carisma e domínio declarado da cena, voltando, talvez, a práticas dos grandes primeiros atores/atrizes «matadores» do antigo teatro, pois ela

(...) deixou-se naturalmente arrebatar pela tentação de um grande solo, com acompanhamento discreto de orquestra. (...)

A sugestão física de «Isabel» foi o ponto de partida. E daí por diante, numa tarefa esgotante, Henriette Morineau dominou a cena, apossou-se da personagem, da peça, do palco. O seu virtuosismo é impressionante. Mas, a despeito das suas grandes qualidades, da sua voz metálica, gritada; do seu desespero, dos seus acessos temperamentais; apesar de tudo isso, pareceu-nos ter impressionado e arrancado aplausos vibrantes e justos, decerto, mas não ter conseguido atrair emocionalmente a plateia.

A sua representação, embora por vezes se percam algumas frases, é grande, mas «por fora», exterior, técnica e fria, digamos mesmo convencional. (...)

---

<sup>36</sup> *Diário de Lisboa*, 29 de outubro de 1965, p. 3.

Um espetáculo, pois, de complexo estilo e oscilações chocantes, ao serviço de uma intérprete, que é igualmente responsável pela reposição com caráter de verdadeira estreia, mas retardada no tempo.

O êxito desta *Isabel de Inglaterra* não é difícil de prever. O que não invalida nada do que se disse – ao que supomos. Percebe-se, até, que assim seja.

Não foi Ionesco (agora anunciado para o Nacional-Avenida) vaiado na Comédie Française? E aplaudido?

É que não há só um público...<sup>37</sup>

De certa maneira, ao tomar o palco para si, Morineau retomava o estilo de sua primeira apresentação em 1963, quando

a presença da intérprete oculta quase inteiramente a obra que representa, quer pelo fulgor de seu talento e demonstração de suas virtualidade, quer porque o conflito e o texto com que é sugerido pouco vai além de um pretexto para exibição de uma atriz (...) assim, todas as responsabilidades recaem na interprete, colocada em posição de prestidigitador que vai fazer nascer uma águia de um ovo de pardal (... ) Para Henriette Morineau, a peça *Sorriso de Pedra* é um exercício, uma demonstração de sua capacidade dramática, uma afirmação dos seus dotes histriônicos<sup>38</sup>.

Em junho de 1966, Morineau retornou ao Rio de Janeiro, depois de permanecer lecionando no Conservatório, atividade que já perfazia cerca de dois anos, alcançando bastante sucesso junto aos alunos. Deixou também como «legado» a presença de Jorge Andrade, uma vez que devido à encenação de *A Escada*, Jorge havia feito uma leitura de seu original inédito *Senhora*

---

37 *Diário de Lisboa*, 18 de março de 1966, pp. 3, 14.

38 *Diário de Lisboa*, Lisboa, 24 de janeiro de 1963, p. 3-4.

na *Boca do Lixo*, para um grupo de artistas e intelectuais na casa de Amélia, segundo quem, «acharam interessantíssima a peça embora reconheçamos que o conflito é eminentemente brasileiro. Mas penso, apesar disso, que no plano psicológico, as personagens são de qualquer latitude ou país e podem por isso interessar os mais variados públicos e plateias»<sup>39</sup>.

Porém, dessa vez, as críticas não foram favoráveis. Colocava-se em questão a escolha de um mesmo autor recentemente encenado. Não haveria outros dramaturgos brasileiros modernos? Não haveria uma dramaturgia que enfocasse outra realidade social brasileira? Ainda assim, mesmo diante desse questionamento, a apreciação do desempenho da companhia foi positiva.

No Rio, apesar da entrada do país no período da ditadura militar (1964-1985), ao ser questionada, Henriette, novamente, destacou a situação mais favorável do teatro brasileiro sobre o lusitano, «principalmente ao que se refere ao repertório», sobretudo pela falta de contato

com os autores mais representativos do moderno teatro universitário<sup>40</sup>. Em Portugal, devido aos rigores excessivos da censura, esses autores não são representados. Nem mesmo os modernos autores brasileiros são lá conhecidos, salvo uns poucos que são encenados pelas companhias nacionais que ali vão<sup>41</sup>.

Por outro lado, mesmo diante dessa defasagem, Morineau trazia textos portugueses que pensava montar no Brasil, como *O Iodo*, de Alfredo Cortez.

A partir desse momento, houve um intervalo maior (mais de dois anos) para a preparação da temporada portuguesa

---

39 *Diário de Lisboa*, 3 de janeiro de 1967, p. 5.

40 *Sic*. Provavelmente, a palavra fosse «universal».

41 *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 26-6-1966, ed. 3796, p. 12.

seguinte de Morineau. Apenas em 1970 surgiram notícias sobre a preparação da nova viagem. Além disso, passou a ser destacado o nome do empresário Oscar Orenstein que, embora já fosse citado previamente em algumas matérias sobre a atriz, não parecia ter uma atuação decisiva em todo o processo de contato com Portugal. Orenstein, com Morineau na direção, apresentou no Teatro Princesa Isabel, as comédias francesas *Quarenta quilates* e *Agenda Confidencial (Aide mémoire)* e a dupla começou a preparar *Frank Sinatra 4815*, de João Bethencourt, e *Boing Boing*, de Marc Camoletti. Os direitos de montagem de todos esses títulos haviam sido cedidos por Amélia.

Morineau teria voltado a Portugal pela última vez no segundo semestre de 1970, apenas para ser homenageada pelo governo português. Seja como for, a partir desse ano, a atriz retirou-se dos palcos brasileiros por cerca de quatro anos, em função da enfermidade de seu marido, tendo voltado à cena diante de um convite do grande ator brasileiro Paulo Autran, que a chamou para viver Volúmnia, mãe do general romano que dá nome à tragédia de Shakespeare, *Coriolano*.

Os anos de 1960 foram o período de consolidação do teatro brasileiro moderno, a partir de um processo iniciado na década de 1940, com o surgimento de companhias (Artistas Unidos, TBC, Teatro Maria Della Costa, Teatro Cacilda Becker, Teatro de Arena e Teatro Oficina, para ficar nos mais conhecidos), organizadas em outras bases de criação e produção, o aparecimento de novos autores, entre eles Jorge Andrade, e a ascensão da figura dos diretores nacionais, como Flávio Rangel, Antunes Filho, Ziembinski e a própria Morineau.

Tal dinamismo extrapolou as fronteiras brasileiras e aportou nos palcos portugueses, invertendo assim a direção das turnês, que durante décadas, ou mesmo séculos, tinham levado atores e companhias lusitanas ao Brasil.

Morineau foi um elemento não pouco relevante nesse processo. O trabalho da diretora dando aos conjuntos com os quais trabalhou um harmonia pouco fácil de ser obtida, valorizando o desempenho elegante dos elencos, embora tenha,

ela própria, cedido talvez à tentação de seduzir a plateia com interpretações superlativas. Certamente, ela pode contribuir para a dinamização do teatro português atuando junto à sua mais importante companhia, ainda que sobre esse movimento ainda continuasse a pesar a mão do regime autoritário, contrário à liberdade de expressão artística.

#### BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. «Jorge Andrade e Portugal». *Sinais de Cena*, dezembro de 2010. p.73-76.
- . «Ensaíadores na cena brasileira dos séculos XIX e XX». *Sala Preta (USP)*, v. 15, pp. 99-111, 2015.
- BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Paris: PUF, 2010.
- COPEAU, Jacques. *Apelos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, volume 2.
- GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KHOURY, Simon. *Bastidores: Henriette Morineau, Edwin Luisi, Nicette Bruno, Jorge Dória*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões: Montenegro & Raman, 2001.
- LIMA TORRES, Walter. «Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador». *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 9, p.60/72, jan/abr. 2001.

- LOUBIER, Jean-Marc. *Louis Jouvet: Biographie*. Paris: Ed. Ramsay, 1986.
- MAGNO, Paschoal Carlos. «Henriette Morineau e os autores brasileiros». *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 46, n. 16030, p. 11. 5 fev. 1947.
- PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*. São Paulo, Edusp, 2010.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANTOS, Vitor Pavão dos (org.). *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro: 1921-1974*. Catálogo de exposição. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural: Museu Nacional do Teatro, 1987.
- SCHENKER, Daniel. «Teatro Copacabana: o comércio elegante na cena de Henriette Morineau». *Revista Aspás*, vol. 11, n. 2, 2021: 23-36.
- VASQUES, Eugénia. *Para a história da encenação em Portugal*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 2010.
- WERNECK, Maria Helena, REIS, Angela de Castro (org.). *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

#### ACERVOS DIGITAIS

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Plataforma Casa Comum. *Diário de Lisboa* 1921-1990 ([http://casacomum.org/cc/diario\\_de\\_lisboa/](http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/))



## **ARTHE - Arquivar o Teatro. Um projeto para resgatar os arquivos das companhias de teatro portuguesas**

MARIA JOÃO BRILHANTE\*

Este texto pretende partilhar o processo de conceção e desenvolvimento de um projeto de investigação que dirigi entre 2022 e 2024, ainda em curso, cujo objetivo era promover um diagnóstico do estado dos arquivos das companhias de teatro criadas nas décadas de 1970 e 1980 em Portugal. Tentarei demonstrar como a urgência de o fazer levou à criação de uma rede de parceiros, uma equipa de investigadores multidisciplinares, uma metodologia de trabalho e ações destinadas a produzir ferramentas para iniciar um processo de transformação do papel dos arquivos nas companhias de teatro, com impacto na investigação teatral.

O texto está dividido em duas partes: em primeiro lugar, discutirei porque e como foi concebido e implementado o projeto ARTHE – Arquivar o Teatro; e, num segundo momento, mostrarei alguns dos instrumentos concebidos para tornar os arquivos operacionais no estudo das artes performativas.

### **1. O ESTADO DOS ARQUIVOS DAS ARTES PERFORMATIVAS EM PORTUGAL E ALGUMAS INICIATIVAS ANTERIORES PARA LIDAR COM A QUESTÃO**

Julgo oportuno contextualizar o projeto de investigação que vos apresento no âmbito histórico dos 50 anos de democracia que recentemente celebramos em Portugal.

---

\* IR do Projecto ARTHE – Arquivar o Teatro/ Centro de Estudos de Teatro – FLUL.

Quando, em 1974, ocorreu uma revolução liderada pelos militares, com o objetivo de pôr fim à ditadura imposta por Salazar e pelo seu sucessor Marcelo Caetano e restaurar a liberdade do povo português, a produção teatral em Portugal, principalmente em Lisboa, assentava em três pilares: primeiro, o Teatro Nacional D. Maria II, que foi concessionado, entre 1929 e 1974, a uma companhia dirigida pelo casal de atores Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro que apresentava um repertório clássico do chamado então teatro declamado; em segundo lugar, o Parque Mayer, um local de entretenimento central em Lisboa, onde três salas de espetáculos apresentavam revistas, um género que veio de França em meados do século XIX e costumava atrair grandes audiências de todo o país com a sua música popular (e fado), brilho visual, estrelas adoradas pelos espectadores e algumas críticas dissimuladas ao regime e aos temas políticos da época, ou seja, a revista francesa adaptada ao gosto português por trocadilhos e metáforas que a censura política permitia; em terceiro lugar, as companhias dirigidas por atores-empresários que exploravam teatro comercial com fins lucrativos e outras criadas por actores profissionais que defendiam um teatro alternativo ao do Teatro Nacional e ao comercial, apoiadas por recursos reduzidos e irregulares (dependência da bilheteira, escassez de espaços para apresentação dos espetáculos, condições de trabalho precárias etc.) e vigiadas pela acção censória do Secretariado Nacional de Informação, o que as condenava a uma existência curta. No entanto, representaram, nas décadas de 1960 e 1970, a possibilidade de uma lufada de ar fresco no sistema.

A partir deste contexto constrangedor, é fácil compreender as razões da volatilidade dos documentos e outros materiais (esboços cenográficos, figurinos, adereços, gravações audiovisuais, cartazes, programas, para não falar de guarda-roupa e cenários) associados a estas organizações teatrais, com exceção do Teatro Nacional D. Maria II, que mantém um arquivo notável com documentação sobre a sua história de mais de cem anos, reunida e preservada durante muito tempo pelo arquivista da

companhia residente, Matos Sequeira, até ao fim desta em 1974 e continuada até hoje.

Em suma, um diagnóstico simples baseado na bibliografia existente produzida no século XX e na consulta de arquivos institucionais sobre documentação relativa às artes performativas ditou a urgência de abordar a situação precária dos arquivos de companhias de teatro e artistas ainda em atividade, a fim de possibilitar o estudo das mudanças provocadas pela Revolução de Abril.

#### LUTAR CONTRA A PRECARIIDADE

Nesse sentido, a oportunidade do projecto ARTHE – Arquivar o Teatro afirmou-se através dos seguintes aspetos problemáticos identificados:

- 1) o risco de desaparecimento dos arquivos, com muita da informação sobre a atividade das companhias de teatro criadas na década de 70; arquivos que são normalmente mantidos em más condições, em locais dispersos e degradados (muitos à beira do encerramento), sem classificação ou organização pensada por quem faz o seu melhor para os preservar;
- 2) a ignorância comum sobre a relevância histórica, cultural e política destes arquivos para a história do teatro do século XX produzido em Portugal e as suas confluências e divergências numa perspetiva internacional e comparatista;
- 3) a falta de um mapa que mostre onde esses arquivos estão localizados e quão acessíveis são para um possível estudo;
- 4) o apagamento da memória dos espetáculos e das suas condições de produção e artísticas, nomeadamente a intervenção social e política nos fóruns públicos das companhias de teatro e dos artistas, as opções tomadas para a sua sobrevivência ou as restrições impostas ao seu funcionamento; de tudo isto, apenas uma pequena parte foi tornada pública (em materiais promocionais, jornais, manifestos) devido ao menor

envolvimento das gerações mais jovens de profissionais e ao desaparecimento das mais velhas;

- 5) a falta de conhecimento, por parte de muitas companhias e artistas, das melhores práticas a serem implementadas na recolha, conservação e utilização da informação;
- 6) a urgência de começar a cuidar de e a estudar os arquivos em conjunto com as companhias e artistas que os mantêm e, dessa forma, compreender as características do tecido artístico nacional e a sua relação com os discursos políticos e institucionais sobre ele, dos quais depende o futuro desses arquivos, se não das próprias companhias.

#### CONTEXTO

Embora vários estudiosos tenham investigado o teatro do período imediatamente anterior e posterior à revolução, seja através da análise de grupos e artistas específicos (Porto, 1973, Serôdio, 1997, Vasques, 1991, Carlson, 2006), seja através de caracterizações cronológicas gerais da época (Borges, 2007, Rebello, 1971, Serôdio, 2013, Vasques/Porto, 1994), a maioria deles publicados em revistas internacionais, o trabalho aturado com acervos documentais relativos à artes performativas dos séculos XX e XXI era quase inexistente e as fontes primárias não eram tratadas, não estando, por isso, disponíveis. Esta situação começou a mudar com o Centro de Estudos de Teatro a intensificar os esforços de pesquisa nos arquivos institucionais (Arquivos nacionais e municipais, arquivos dos teatros nacionais, Museu Nacional de Teatro e da Dança e vários arquivos pertencentes a organismos estatais). Bases de dados como CETbase, OPSIS e HTPonline foram criadas e tornaram-se repositórios úteis de acesso aberto, com documentos e informações recolhidos e cientificamente validados para promover histórias plurais e globais do teatro que existiu em Portugal

A investigação acessível está patente nas publicações lançadas pelas próprias companhias de teatro por ocasião dos

seus sucessivos aniversários ou encontra-se dispersa em trabalhos académicos. Era o momento certo para tornar os arquivos das companhias disponíveis aos investigadores. Assim, em vez de doá-los aos arquivos municipais ou ao Museu Nacional do Teatro e da Dança, que os acolheriam de bom grado, mas com poucas condições para os disponibilizarem a curto prazo, julgou-se adequado que as companhias adquirissem o saber fazer básico para tratar e classificar a diversidade de materiais que possuem. As práticas arquivísticas e as modalidades de utilização dos documentos e materiais recolhidos durante a atividade das companhias deveriam ser reunidas para preservação e transmissão das memórias vivas associadas ao trabalho artístico. Este tornou-se o princípio subjacente ao projeto de investigação a ser concebido.

Por outro lado, a contribuição dos artistas Joana Craveiro, André Amálio, Sara Barros Leitão e Vania Rovisco, entre outros, resultante da sua investigação em arquivos, suscitou novas questões sobre o tema do arquivo da performance em Portugal e teve impacto internacional. Também foram relevantes iniciativas académicas como a conferência internacional *Archival Practices in Performing Arts*, promovida pela unidade de investigação CEISXX, ou o trabalho regular com companhias e estruturas teatrais realizado pelo CET, incluindo três encontros com os seus representantes e a exposição *Teatro em Espólios*, que testaram aspetos da metodologia a seguir pelo futuro projeto *ARTHE – Arquivar o Teatro*, como a produção de um questionário ou a criação de parcerias com companhias de teatro; sem mencionar a organização, em Lisboa, da segunda conferência *EASTAP* dedicada à questão da Memória no Teatro e um primeiro e inovador programa de financiamento estabelecido pelo Centro de Estudos de Teatro e pelo Ministério da Cultura para proporcionar a vinte companhias de teatro as condições financeiras necessárias para cuidarem dos seus arquivos durante a pandemia e a interrupção da produção de espetáculos.

Este foi o contexto que serviu de base para tornar visível há cerca de oito anos a situação precária dos arquivos das

companhias e a ausência de discussão académica e artística em torno dos arquivos e do arquivamento. É também um resumo dos factores que conduziram à decisão de conceber um projeto de investigação que pudesse aprofundar os passos já dados e desenvolver uma metodologia que abrisse diferentes frentes para lidar com a urgência de resgatar os próprios arquivos das companhias e as informações neles guardadas.

## 2. CONCEBER UM PROJETO DE INVESTIGAÇÃO: ARQUIVAR O TEATRO OU O RESGATE URGENTE DOS ARQUIVOS E DA INFORMAÇÃO QUE CONTÊM

Como tenho vindo a referir, o projeto ARTHE – Arquivar o Teatro visa localizar, mapear e estudar a situação dos arquivos teatrais em Portugal, com vista a estabelecer um plano de boas práticas que envolva uma rede institucional e companhias de teatro, bem como artistas individuais. Este objetivo está em parte completado, após a elaboração de um guia ou manual para ser utilizado pelas próprias companhias e artistas, de que falarei adiante. Deve-se entender, todavia, que a sua aplicação permanece em fase de teste e visa futuros desenvolvimentos no seu desenho.

Este projeto pioneiro surgiu também da necessidade urgente de aceder e compreender o que os arquivos dizem sobre o impacto das mudanças sociopolíticas, culturais, dramáticas e estéticas causadas pelo fim da ditadura (1974), a adesão à CEE (1986) e as políticas neoliberais subsequentes. Ao incentivar a recuperação de arquivos em risco, permite identificar os efeitos devastadores das políticas de austeridade desde a crise de 2008, que se manifestaram no encerramento (e consequente dispersão arquivística) de muitas companhias «independentes» criadas após a Revolução, que estavam ativas há décadas. O mapeamento nacional incluiu uma abordagem comparativa de iniciativas europeias e não europeias que têm vindo a desenvolver conhecimentos arquivísticos destinados a reunir e

recordar o potencial transformador das práticas comunitárias das artes performativas, em tempos de pressão sociopolítica. É o caso de projetos internacionais inspiradores, como a rede Red Conceptualismos del Sur, INCOMMON – Performing Arts in Italy 1959 to 1979 e o trabalho desenvolvido pelo coletivo chileno ARDE.

#### ETAPAS DE TRABALHO

Em 2017, o Teatro Meridional encomendou ao CET a criação de um dispositivo eletrónico para organizar toda a documentação associada à companhia, com o objetivo de criar uma ferramenta que permitisse à companhia gerir na sua atividade os dados produzidos e torná-los em parte visíveis. O conhecimento gerado por esta incursão no arquivo e a ativação da memória incorporada dos artistas desta companhia reverteram necessariamente para o projeto Arquivar o Teatro. Foi desenvolvida e intensamente discutida uma estrutura em forma de árvore para classificar a documentação associada a cada uma das apresentações da companhia. Foi este o resultado de uma decisão partilhada pelos membros da companhia juntamente com os investigadores, e como é compreensível não pode ser replicado de estrutura para estrutura. Considera-se ser este o ponto de partida para qualquer abordagem aos arquivos teatrais de companhias e artistas. Não existe um modelo fixo e replicável, porque nenhuma utiliza a sua coleção documental da mesma forma, e nenhum destes arquivos é um arquivo morto – ou seja, o resíduo de uma atividade passada.

O arquivo do Teatro da Cornucópia (1972-2016), uma importante força na renovação política e estética do teatro em Portugal após a Revolução de 25 de Abril, e o espólio documental do ator e encenador Mário Barradas (1931-2009), principal promotor da descentralização teatral, foram doados ao Centro de Estudos de Teatro / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, há mais de uma década. Com base na descrição e

*ARTHE - Arquivar o Teatro. Um projeto para resgatar os arquivos das companhias de teatro portuguesas*

análise destas duas importantes doações e alargando a metodologia de investigação aos arquivos de outras companhias de teatro do país (vinte no final do projeto), Arquivar o Teatro pretendeu alargar a análise das políticas de conservação públicas e privadas, a fim de promover «boas práticas» de preservação, acessibilidade e estudo dos (e, acima de tudo, com os) arquivos das companhias e dos artistas.

Essas foram provavelmente as experiências mais ricas que precederam e informaram as escolhas metodológicas do ARTHE – Arquivar o Teatro.




Visão parcial do Fundo do Teatro da Cornucópia, sala de arquivos da Biblioteca da Faculdade de Letras, foto de Maria João Brilhante.

(Você só vê **Televisão** ou também vai ao **Teatro**)

**Sabe o que é o Teatro da Cornucópia?**

É uma companhia de Teatro com quase 16 anos de trabalho contínuo dirigida por Luis Miguel Cintra que apresentou já 36 espectáculos diferentes, por onde têm passado muitos, muitos actores, que tem sede no Teatro do Bairro Alto, na Rua Tenente Raul Cascais, 1-A, mesmo ao lado do Largo de S. Mamede, à Rua da Escola Politécnica.

**Sabe que espectáculo está agora em cena pelo Teatro Cornucópia no Teatro do Bairro Alto?**



**de Lope de Vega**


*Tradução* Luíza Neto Jorge e Manuel João Gomes  
*Colaboração Filológica* Luis F. Lindley Cintra  
*Enenação, cenário e figurinos* Luis Miguel Cintra  
*Com* António Fonseca, Cândido Ferreira, Cristina Cavalinhos, Dinis Gomes, Fernando Heitor, Fernando Mora Ramos, Gilberto Gonçalves, José Lopes, João Coutinho, Luis Lima Barreto, Luis Miguel Cintra, Mária Breia, Rogério Vieira e Teresa Madruga.

**TODOS OS DIAS DE TERÇA A SÁBADO ÀS 21 H / DOMINGOS ÀS 16 H**  
 Bilhetes: 500\$00  
 Descontos a Jovens

**•••••** «Absolutamente indispensável / uma aventura de que se sai não apenas mais rico mas mais feliz»  
 — Carlos Porto / *Diário de Lisboa*  
**•••••** «um espectáculo agradável: três horas bem passadas»  
 — Jorge Lima Alves / *Expresso*  
**•••••** «um espectáculo impressionável» — Valentim Lemos / *Diário de Notícias*

«O ré Bamba foi o promero ré qu'houve. Tinha sido nomeado qu' o promero ré se havia de chamar Bamba. E botaram-se dois homas por o mundo a andar intê acharem um homa que se chamava Bamba.  
 Chegaram a Idanha-a-Velha, inda mai intriga qu'ó nosso cabeço (trata-se evidentemente, de Monsanto). E o homa indava a labrar da ponte p'ra lá. A mulher chegou as murelhas e disse:  
 — O Bamba vem a jantar!  
 — Trague-o tu pr'áqui! Fecamos aqui ò pé das vaquinhas.  
 Os homas dixeram atao um pr'ó outro:  
 — Aquele é que éi o Bamba. Temos qu'ó seguir.  
 Guardaram a mulher e foram a de rabo dela, intê que chegaram a Bamba. Cando lá chegaram, a mulher pôs o jantar. Era dia d'Intrudo e a mulher levava um gato pr'ó jantar.  
 — Queres jantar aquí, Bamba?  
 Dixeram os outros:  
 — Stamos c'ó nosso rei! Vossemecê agora fica sendo o rei de Portugal e a sua mulher fica sendo a rainha de Portugal.  
 O homem foi, spetou a vara no chão e disse:  
 — Cando esta vara tomar rania, fecaê sendo o rei Bamba.  
 E cando este gato cantar, serêi eu a rainha de Portugal.  
 A vara tomou ramo e o gato cantou. Inda hoije lá stá o treixo, conforme lá estáo as murelhas. E ninguem de lá corta lenha.»

E esta lenda que ainda se conta em Idanha-a-Velha que deu origem à *Vida e Morte de Bamba* onde se ri e se chora com a história de um camponês que um dia se tornou rei.



Folha de sala do espectáculo **Vida e Morte de Bamba**, 1989, design de **Cristina Reis**.  
 Fundo Teatro da Cornucópia, Biblioteca da Faculdade de Letras.

25

Impõe a atitude de troca, de partilha das experiências, da globalidade do estudo e dos estudos, da produção de uma teoria própria específica, e de aproveitamentos de métodos próprios próprios, de confronto unânime entre os de diferentes, de simplificação dos modelos formais, de linhas de montagem cuja energia ativa tem que ser fornecida pelas escritas pessoais, e pelas escritas dos outros.

Éis a qui pertencem a virtudes das ideias que se juntam de perto e de longe, entre. Um Teatro que exprime a vicissitude do povo, um Teatro Nacional, Popular por isso mesmo, pelo seu ligação e continuidade da tradição do povo, um Teatro realista que desvende a complexidade complexa das situações sociais, do contínuo e dos percursos individuais, um Teatro moderno pelo dimensões política da cena e da palavra e um Teatro que, existe muito por toda isto, unido à condição de memória de Humanidade, à condição do Teatro do Mundo.



**Quadro 1 – Identificação do Fundo/Colecção**

<p><b>ENTIDADE DETENTORA</b> <i>(Nome da instituição que tutela o fundo/colecção)</i></p>	<p>Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa</p>
<p><b>Designação/título do fundo ou colecção</b></p>	<p>Fundo Mário Barradas</p>
<p><b>Nota biográfica</b> <i>(do produtor da documentação)</i></p>	<p>Mário Barradas nasceu em Ponta Delgada em 1931. Licenciado em Direito, dedicou-se, desde cedo, ao teatro como actor e encenador. Fez o serviço militar em Timor e viveu em Moçambique, onde fundou o Teatro de Amadores de Lourenço Marques (TALM). Diplomou-se na Escola Superior de Arte Dramática do Teatro Nacional de Estrasburgo e, de regresso a Portugal, dirigiu o Conservatório Nacional. Em Janeiro de 1975, fundou o Centro Cultural de Évora, antecessor do CENDREV, um projecto pioneiro de descentralização teatral em Portugal. Morreu em Lisboa a 19 de Novembro de 2009.</p>
<p><b>Dimensão e suportes</b> <i>(dimensão física - caixas, pastas, metros lineares, etc. / Tipos de suporte - papel, provas fotográficas, negativos, fitas áudio, ficheiros nado-digitais, etc.)</i></p>	<p>36 caixas arquivadoras e 1 pasta/ papel e CD-R</p>

**Quadro 2 – Aquisição e história custodial e arquivística**

<b>Tipo(s) de aquisição da documentação</b> <i>(doação, compra, legado, depósito, outra)</i>	Doação
<b>Data(s) da aquisição</b>	2011
<b>Entidade(s) a quem foi adquirido o fundo / coleção</b>	Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
<b>História custodial e arquivística / percurso da documentação</b> <i>(transferências de propriedade ou responsabilidade; circunstâncias que tenham contribuído para a sua estrutura e organização actuais)</i>	Informação desconhecida.

**Quadro 3 – Conteúdo e organização da documentação**

<b>Âmbito cronológico</b> <i>(datas extremas de início e fim da documentação. Se aproximadas indicar esse facto. Exemplos: 1914-1945; c. década 1950 - década 1990).</i>	1962-2009
<b>Conteúdo do fundo ou coleção</b> <i>(sumário de conteúdos, tais como assuntos, tipos de documentos, atividades do produtor refletidas pela documentação, contextos de produção, etc.)</i>	Cx. 01: Correspondência, Ruzante, Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett, Gabinete de Apoio aos Grupos Amadores
	Cx. 02: Correspondência
	Cx. 03: Centro Cultural de Évora (relatório de actividades), TALM (recortes de imprensa)
	Cx. 04: Correspondência, CENDREV (recortes de imprensa), documentação institucional

	Cx. 05: Correspondência CENDREV, recortes de imprensa, recitais de poesia
	Cx. 06: Correspondência, recortes de imprensa
	Cx. 07: Recortes de imprensa, impressos
	Cx. 08: Recortes de imprensa, dossier Troilus e Créssida (TNDMII), CV
	Cx. 09: Troilus e Créssida (Shakespeare), Woyzeck (Georg Büchner)
	Cx. 10: As Manias da Vilegiatura (Goldoni)
	Cx. 11: Almeida Garrett (Centro Cultural de Évora), Colóquio Brecht, Marivaux, Molière, CV
	Cx. 12: PCP, CV, documentos biográficos, A Noite dos Visitantes, Peter Weiss, Racine
	Cx. 13: Dossiers F. Dürrenmatt, T. Dorst
	Cx. 14: Dossier teatro épico, Barbeiro de Sevilha, Os Interesses Criados, Jacinto Benavente, Bonecreiros, Quanto Custa o Ferro, Brecht
	Cx. 15: Grass, Goldoni, Gorki, Grotowski, Horváth
	Cx. 16: Impressos (revistas, folhetos)
	Cx. 17: Shakespeare, Sábio Wu, Soldado Raso, Luiz Valdez, André Steiger
	Cx. 18: Impressos (programas vários)
	Cx. 19: TALM, Teatro Nacional, Théâtre National de Strasbourg, Le Théâtre des Habitants

*ARTHE - Arquivar o Teatro. Um projeto para resgatar os arquivos das companhias de teatro portuguesas*

	Cx. 20: Centro Cultural de Évora, I Encontro da Descentralização Teatral (1979), II Encontro da Descentralização Teatral (1980) e III Encontro da Descentralização Teatral (1982), ATAD – Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral
	Cx. 21: Dossiers Adamov, Alberti, Alemanha (guerra), Alterações, Angra, Angola, Arden
	Cx. 22: Dossier política cultural, política teatral
	Cx. 23: Dossier Brecht
	Cx. 24: Dossier Camões, Cabo Verde
	Cx. 25: Dossier Irlanda
	Cx. 26: Mérimée, Miguel Rovisco, Molière, MFA (Movimento das Forças Armadas, Musset
	Cx. 27: Câmara Municipal de Évora, Camilo Castelo Branco, CENA (Companhia de Teatro de Braga), Clandestinidade, Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett, Camões (dia de)
	Cx. 28: CENDREV, Cervantes, Coimbra, Comuna de Paris
	Cx. 29: Política teatral, Jean Vilar, Wenzel
	Cx. 30: Évora (política cultural), ensino artístico, entrevistas
	Cx. 31: Política cultural
	Cx. 32: Secretaria de Estado da Cultura, subsídios, política teatral, descentralização
	Cx. 33: Dossier Conservatório, Cabeza de Vaca, Corneille, commedia dell'arte
	Cx. 34: Descentralização, política cultural (impressos e recortes de imprensa)
	Cx. 35: Lyubimov, política cultural, lei do teatro

	Cx. 36: Filoctetes, política teatral
	Cx. 37: Dossier Gil Vicente, Giraudoux e Gogol, história do teatro
<b>Sistema de organização da documentação e/ou quadro de classificação</b> <i>(indicar forma de ordenação ou estruturação dos documentos e/ou quadro criado para organizar a informação como, por exemplo, orgânico-funcional, temático, cronológico, tipos documentais, etc.)</i>	Inexistente.

**Quadro 4 – Acesso, descrição e difusão**

<b>Instrumentos de descrição e acesso à informação</b> <i>(existência de catálogos, inventários, bases de dados, portais na Internet).</i>	Inexistente.
<b>Estado de tratamento da descrição e organização da documentação</b> <i>(indicar se o fundo: 1) está integralmente organizado e descrito; 2) está em tratamento; 3) não se encontra ainda organizado; 4) outras situações).</i>	3) não se encontra ainda organizado.
<b>Condições de acesso pelo público</b> <i>(normas ou restrições para consulta e reprodução)</i>	Acesso reservado a investigadores mediante pedido de consulta ao Chefe de Divisão da Biblioteca.
<b>Difusão ao público</b> <i>(exposições realizadas, publicação de livros, outras formas de divulgação do fundo ou coleção)</i>	

**Quadro 5 – Observações**

Observações	CENDREV (coord.), Mário Barradas: Um Homem no Teatro. Évora: Adágio, 2006. Enciclopédia Açoriana <a href="http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/Default.aspx">http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/Default.aspx</a>
-------------	---

### 3. OBJETIVOS, METODOLOGIA DE PESQUISA, FERRAMENTAS E RESULTADOS

Não é novidade que o arquivo, reconceptualizado como um conjunto de práticas com vários usos críticos, tornou-se uma questão «quente» transversal aos debates filosóficos, políticos, sociológicos, literários e artísticos<sup>1</sup>. Este projeto insere-se nesse debate contínuo, mas surge de uma longa experiência de trabalho com companhias de teatro num contexto sociopolítico e económico específico, porque atingido por precariedade, irregularidade de políticas públicas e subfinanciamento crónicos. Assim, foram identificados quatro objetivos principais:

- 1) contribuir para a transformação da situação dos arquivos teatrais em Portugal;
- 2) provar que os arquivos das companhias e dos artistas são uma base vital para a história cultural do teatro «independente» e do programa de descentralização do teatro após a revolução de 25 de abril;
- 3) compreender o impacto e as consequências que as políticas culturais desde os anos 70 tiveram, as mudanças nas formas como as companhias de teatro estão organizadas e as suas estratégias como criadores culturais e artísticos;
- 4) afirmar o facto de que o arquivo não é apenas um repositório de memórias, mas também matéria viva, um espaço de encontros críticos a partir do qual a criação, a investigação e as histórias culturais podem ressurgir.

---

1 Entre outros, os seguintes autores e títulos: Michel Foucault, *Arqueologia do saber*, Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Heike Roms e Richard Gough, *On Archives and Archiving*, André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Enzo Traverso, *O passado, modos de usar: história, memória e política*, Adrian Heathfield e Amelia Jones, *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Terry Cook, *Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms*.

Nesse sentido, este projeto amplia o estudo da relação entre arquivo e memória na construção da história do teatro, investigando os últimos 50 anos do teatro em Portugal. Alarga a perspetiva sobre a vida das companhias e dos artistas, desde a performance até ao arquivo: da habitual gravitação em torno da crítica teatral ou dos modelos estéticos e artísticos predominantes ao impacto que os seus desafios sociopolíticos, culturais, organizacionais e administrativos, dramaturgicos e estéticos podem ter nas diferentes formas de constituir arquivos e de responder às mudanças sociopolíticas.

O plano e os métodos de investigação abordaram duas questões principais: como podemos traçar a história do teatro em Portugal a partir da década de 1970, se não for através da recuperação de arquivos dispersos de artistas e companhias de teatro em risco de desaparecer? E como podemos mobilizá-los para manter e utilizar os seus arquivos? Os desafios que enfrentamos residem, em parte, na dificuldade de identificar e mapear muitos desses arquivos.

#### ESTRATÉGIA E METODOLOGIAS

Nesse sentido, o projeto definiu a seguinte estratégia e metodologias:

- 1) análise dos arquivos supervisionados pelo CET / FLUL, com um inventário inicial já realizado;
- 2) criação de ferramentas de pesquisa qualitativas e quantitativas para uso com quaisquer arquivos subseqüentes regularmente ativos desde 1974 e distribuídos pelo território (cerca de 20), que viessem a aceitar participar no projeto (por meio de questionários, entrevistas, comunicações em colóquios, acolhimento nas suas instalações);
- 3) observação *in loco* (missões e produção de relatórios), incluindo entrevistas (e respetiva gravação audiovisual) com os responsáveis pela criação e/ou manutenção destes arquivos (processo ainda em curso);

- 4) mapeamento, caracterização, localização física e descrição dos arquivos, utilizando as informações recolhidas a disponibilizar no site do projeto;
- 5) discussão dos resultados parciais com as instituições parceiras e os consultores do projeto (realizada em três jornadas e duas conferências);
- 6) envolvimento das companhias na análise, discussão e produção dos resultados (questionários, entrevistas, materiais relevantes para divulgação numa newsletter, guia de boas práticas, participação nas jornadas e conferências e contribuição através de análises escritas do impacto do projeto no uso dos arquivos).

#### UMA REDE DE PARCEIROS E A EQUIPA

Este projeto reuniu várias instituições para partilhar o seu *know-how*: parceiros institucionais que possuem ou estudam arquivos; companhias cujos arquivos foram analisados e representam a diversidade regional e o arco temporal que pretendíamos cobrir; um grupo de consultores que possuem/possuíam arquivos, ou que os utilizam nas suas criações artísticas e os estudam a nível internacional.

Algumas palavras sobre eles mostrarão a diversidade das contribuições trazidas para o projeto. A Biblioteca da FLUL guarda o arquivo do Teatro da Cornucópia e o acervo de Mário Barradas, ponto de partida do projeto, e é responsável pela sua conservação. O Teatro Nacional D. Maria II mantém uma importante biblioteca | arquivo e tem competência técnica para participar na construção de ferramentas de investigação e na formação de cuidadores dos acervos das companhias. O Teatro Nacional São João tem um centro de documentação e um profundo conhecimento das companhias de teatro do norte do país, participando no seu mapeamento. Como o Museu Nacional do Teatro e da Dança mantém coleções pessoais e oficiais, é um colaborador fundamental no estudo do teatro independente

e da descentralização. O Instituto de História Contemporânea-Universidade Nova de Lisboa, como unidade de investigação de excelência, participou na definição metodológica do projeto, bem como na discussão dos resultados e na sua divulgação. O Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do ISCTE-IUL, enquanto unidade de investigação com vasta experiência em investigação sociológica e trabalho de campo, participou na criação do questionário dirigido às companhias de teatro e começou a construir uma base de dados com informação classificada a partir da avaliação dos dados recolhidos.

Um segundo pilar do projeto foi a equipa e as suas competências e experiência coletivas: da sociologia cultural à história contemporânea e história oral, da iconografia aos estudos de performance, das humanidades digitais à ciência arquivística. A introdução dos estudantes de mestrado e doutoramento na investigação é outro aspeto fundamental, uma vez que a formação em investigação constitui uma prática permanente do Centro de Estudos de Teatro desde a sua fundação.

## RESULTADOS

Os resultados esperados do projeto foram desde o início um website, um guia de práticas arquivísticas em artes performativas a disponibilizar a companhias de teatro e artistas, duas teses de doutoramento, duas dissertações de mestrado, uma série de oito livretos, um e-book, três Jornadas, duas conferências internacionais e várias publicações dos membros da equipa em revistas nacionais e internacionais. Estas foram conquistas importantes na produção de material crítico, mas o projeto tem um âmbito mais vasto e visa continuar a aprofundar os seus principais objetivos através da publicação continuada de vários ensaios que estudam a informação arquivística, da apresentação de comunicações em conferências e da divulgação do trabalho desenvolvido com as companhias de teatro.

O projeto criou as condições e os caminhos para uma colaboração permanente com as companhias de teatro e os artistas que continuam a resistir contra a situação precária dos seus arquivos e as dificuldades em realizar ações de conservação, bem como em expandir as suas utilizações para futuras apresentações, memórias guardadas e interação comunitária.

O que ainda deve ser feito do ponto de vista académico e através de uma abordagem etnográfica é desenvolver trabalho de campo com um número selecionado de companhias (10 das 20), promovendo *workshops* contínuos para manter, tornar acessíveis, mas também para dar visibilidade aos seus arquivos. A produção de pequenas monografias apresentando as transformações dos arquivos após a participação no projeto pode reforçar o seu papel na organização e atividade das companhias.

Algumas das questões a considerar são: questionamentos sobre como as decisões arquivísticas foram tomadas, dificuldades enfrentadas no processo, definição de prioridades de cuidados de acordo com os projetos artísticos, recrutamento de pessoas envolvidas e familiarizadas com os arquivos, interações com o processo de criação/produção artística, contribuições que tiveram consequências na organização e identidade das companhias.

Esses tópicos destacam a evidência do carácter vivo dos arquivos, seus múltiplos usos e reconfigurações permanentes que afetam os ecossistemas de criação.

Podemos dizer que o projeto até agora foi responsável pela transformação entre nós dos estudos sobre arquivo e arquivamento nas artes performativas, tanto por parte de académicos como de artistas. Por outro lado, muitas reorganizações ou intervenções profundas foram produzidas pelas companhias de teatro e tornadas visíveis através da recuperação de documentos dispersos, do envolvimento dos membros das companhias na criação de programas específicos para ativar os arquivos, da produção de espetáculos especificamente resultantes da pesquisa nos arquivos como forma de mostrar a documentação

e os objetos que recolheram, da (re)construção de sites como repositórios de documentação, da procura de colaboração com arquivistas ou estudantes de ciências da informação e de muitos outros indicadores que o projeto identificou.

Mas, acima de tudo, o reconhecimento do artista como investigador que produz conhecimento através da sua própria investigação no âmbito de um projeto foi a maior inovação alguma vez feita num centro de investigação em Portugal, onde os artistas são objeto de estudo, mas raramente os seus promotores.

#### 4. DOIS INSTRUMENTOS PARA DESCRIÇÃO, DIAGNÓSTICO E CUIDADO

Como antes referi, quero destacar duas das ferramentas que mencionei anteriormente: um **Questionário** e um **Guia**.

A sua relevância para os resultados do projeto Arquivar o Teatro foi significativa porque concretizaram a abordagem prática considerada a forma mais eficaz de preservar arquivos e coleções pessoais e evitar o desaparecimento da documentação produzida pela atividade artística e administrativa das companhias, uma ameaça óbvia à investigação sobre o período central — os anos setenta e oitenta — das práticas transformadoras no teatro produzido em Portugal após a revolução.

Através do website do projeto é possível conhecer o Questionário que, insisto, foi elaborado para ser preenchido pelas companhias de teatro parceiras do projecto, constituindo uma incursão obrigatória nos seus arquivos e o reconhecimento dos seus materiais e situação, e o Guia de Práticas Arquivísticas em Artes Performativas, que foi discutido com esses mesmos parceiros, mas também com arquivistas e investigadores na terceira Jornada, realizada no Teatro Garcia de Resende, sede do CENDREV, e que agora está disponível para as companhias e artistas interessados.

## QUESTIONÁRIO

Foi elaborado para identificar, descrever, analisar e transmitir informação relacionada com a composição material dos arquivos das vinte estruturas que se tornaram parceiras do projeto. Este questionário, que teve duas versões, considerou modelos nacionais e internacionais existentes<sup>2</sup>, o contributo de toda a equipa no trabalho coletivo de definição dos campos e das questões a abordar e, sobretudo, na densificação dos níveis de informação a recolher. Está estruturado em quatro partes: Informação sobre a companhia; Informação sobre o acervo/arquivo da companhia; Descrição do acervo/arquivo; Perspectivas para o futuro do arquivo.

A primeira secção identifica a companhia ou grupo pelo seu nome (que pode ter mudado, como sabemos), o ano da sua criação, (que pode referir-se à sua constituição legal ou à primeira apresentação pública), e o seu estatuto jurídico – informação importante para cruzar dados sobre a evolução da legislação e as formas de reconhecimento legal das estruturas de criação artística, bem como para identificar opções e alterações nas operações da instituição. Inclui também um campo de contacto para determinar os interlocutores e os responsáveis dentro da companhia pelo envolvimento no projeto, preenchendo e revendo o questionário e recebendo retorno durante as visitas ao arquivo, possibilitando assim a comunicação regular e a divulgação do conhecimento em reuniões científicas ou na Newsletter do projecto.

Na segunda secção, as questões visam captar a trajetória histórica das ações e das pessoas envolvidas na gestão do arquivo. Quem o mantém e organiza no momento em que o

---

<sup>2</sup> Destaco a elaboração do Catastro dos Archivos de Artes Cénicas (Archivo Nacional de Chile) por uma equipa de investigadoras chilenas dirigida por Pia Gutierrez e o projecto ARDE que o aprofunda segundo uma dimensão pós-custodial tomando o arquivo como espaço discursivo onde se cruzam o político, o estético e o afectivo ([www.proyectoarde.org](http://www.proyectoarde.org)).

questionário é preenchido e quem o fez no passado, para identificar regularidades, variabilidades e intermitências, bem como as competências necessárias para o desempenho desta função. A probabilidade de não existir um arquivista numa companhia de teatro em Portugal (ou em qualquer outro lugar) é elevada, mas a inquirição levanta a questão de um futuro possível, desejável, embora não obrigatório.

Outra questão importante, como se depreende do destino de muitas companhias de teatro, é a existência e/ou necessidade de um espaço estável para albergar os seus arquivos. A especulação imobiliária tem obrigado grupos e companhias a desocupar os espaços que outrora ocupavam, dos quais dependia o financiamento estatal, dificultando as suas atividades e ameaçando os seus acervos. Seguir o percurso físico dos acervos é fundamental.

Na terceira secção, o questionário examina o ficheiro para compreender o que efetivamente contém (ou não contém), a que período se referem os materiais, que espaço ocupam no ambiente físico ou digital e que tipo de suportes de armazenamento físico e eletrónico existem para a diversidade de materiais. É muito importante nesta fase compreender os critérios para guardar ou descartar documentos ou materiais e quem os produziu ou produz, dado que as circunstâncias da atividade da companhia, nomeadamente a (in)disponibilidade de espaço ou a falta de designação de alguém para tratar da documentação e dos materiais resultantes dos espectáculos, podem levar a exclusões, perdas ou dispersão, como já foi referido.

Por fim, o questionário tem uma quarta secção que aborda a forma como o futuro do arquivo é encarado. Para além da intervenção considerada necessária para reforçar o cuidado imediato com o tratamento e a preservação, menciona-se a recolha de materiais dispersos que se sabe estarem em falta, ou a mudança de suporte, ou ainda a não recomendação de intervenção, uma vez que o arquivo cumpre o seu propósito e se encontra em boas condições. Prefigura-se o acesso aberto? Colocam-se aqui questões relativas ao estatuto privado e

protegido por direitos de autor da documentação, com as recentes restrições à partilha de dados pessoais, mas também com o interesse em definir o grau de confidencialidade e a seleção do que é considerado partilhável.

O que gostaria de salientar é que o Questionário é uma ferramenta para avaliar o estado dos arquivos das companhias, envolvendo os seus membros, e visando uma incursão dirigida e uma relação sensível com os materiais e a sua organização. Para estes membros, designados como representantes da estrutura no projeto e por essa via tornados investigadores, mergulhar nos arquivos significou reconectar-se ou iniciar um contacto com a documentação, objetos, imagens e sons de uma maneira diferente do seu uso mais imediato associado à gestão, produção e, sobretudo, criação. Implicou responder a questões colocadas de fora para dentro, exigindo o cruzamento de conhecimentos, a reativação de memórias, a procura de informadores por vezes distantes da companhia e a compreensão da natureza orgânica do acervo.

Essencialmente, tratava-se de começar, ali mesmo, a tecer narrativas e a reelaborar a história da companhia. Algo semelhante ao gesto mais comum de lançar a publicação de um livro comemorativo ou a produção de uma exposição, mas com uma dimensão quantitativa, descritiva e exaustiva.

Desde o início que foram agendadas missões às companhias para explorar os seus acervos e acompanhar o preenchimento do questionário. Daqui resultou a observação e o surgimento de narrativas provisórias e abertas que a incursão orientada pelo questionário conseguiu gerar. Os relatórios disponíveis no site do projeto revelam o que aconteceu e como as companhias diferiram no seu interesse e abordagem ao projeto. Em alguns casos, a receptividade e o nível de envolvimento foram intensos e duradouros, culminando na redação de textos para o e-book final do projeto; noutros casos, a relação foi considerada ocasional e distante. Para o projeto, as missões representaram o início da construção de uma rede que pode ser expandida no sentido de, como acima referido, consolidar

e tornar visíveis singularidades orgânicas de todos os tipos e, eventualmente, fomentar a camaradagem e a cumplicidade no cuidado com aquilo que se torna, assim, um bem comum.

#### GUIA DE PRÁTICAS ARQUIVÍSTICAS EM ARTES PERFORMATIVAS

Um segundo aspecto a destacar é a possibilidade de fornecer às companhias e entidades oficiais (Câmaras Municipais, Arquivos regionais, Ministério da Cultura) um instrumento cientificamente válido (de fácil utilização e adaptável por qualquer acervo): um manual que procura fomentar boas práticas. Além de permitir o tratamento, a manutenção e a actualização dos arquivos pelas próprias companhias, o seu uso pode estimular a investigação sobre diferentes aspectos da actividade das companhias (desde estratégias de promoção até à recepção crítica, da tipologia de documentos associados ao processo criativo até questões financeiras, das relações institucionais à ligação com o público, etc.).

Como foi dito, o *Guia de Práticas Arquivísticas em Artes Performativas* é uma ferramenta concebida para capacitar as companhias para a gestão dos seus próprios arquivos. Outros guias existentes, na mesma área ou em áreas afins destas artes, contribuíram para o rastreamento das operações necessárias a desenvolver no contexto português de arquivos em risco (ver Apêndice A), antecipando a sua apropriação pelas companhias como um gesto político de intervenção nos campos da prática teatral e do meio académico. Sem marginalizar a ciência da informação e as técnicas arquivísticas, o objetivo foi abordar a limitada disponibilidade de recursos humanos e financeiros que afecta as instituições estatais responsáveis pela custódia dos arquivos, a braços com o assumir de mais uma tarefa e a crescente solicitação das companhias e dos artistas, propondo uma alternativa que envolvesse estes, sabendo que os acervos continuariam tanto quanto possível a pertencer-lhes e beneficiariam da experiência e do conhecimento dos agentes artísticos que os produziram.

Através do índice, podemos identificar a estrutura das práticas que assegurarão a operacionalidade da coleção de documentos e outros materiais.

#### Índice

1. Acerca deste Guia
  - 1.1 Em que consiste
  - 1.2 Quem o elaborou
  - 1.3 Como foi feito
  - 1.4 Para que serve
  - 1.5 A quem se destina
  - 1.6 Como pode ser usado
2. O que é um arquivo e para quê arquivar
3. Primeiros passos no arquivo
  - 3.1 Avaliação do fundo documental do arquivo
  - 3.2 Sequência de operações e instrumentos
  - 3.3. Classificação
4. Tratamento, conservação, digitalização
  - 4.1 Limpeza, restauro, digitalização
  - 4.2 Descrição
5. Quadro-resumo das operações mais importantes na intervenção planeada no arquivo
6. Acessibilidade e preparação do futuro do arquivo
7. Considerações finais

#### Bibliografia

#### Recursos digitais

- ANEXO A
- ANEXO B
- ANEXO C
- ANEXO D
- ANEXO E
- ANEXO F

Os anexos integram modelos de guias de arquivos para consulta e inspiração, plano de classificação, questionário, fichas de inventário e de recolha, para proceder à descrição e registo da informação, glossário de termos.

Após justificar-se a produção e publicação deste Guia, explica-se o seu conteúdo e como foi criado. Ele procurou contributos noutros guias e manuais produzidos por bibliotecas e arquivos, a nível nacional e internacional, responsáveis por acervos de artes performativas, que foram consultados e discutidos no âmbito das artes performativas portuguesas contemporâneas. Algumas das conclusões a que se chegou incluíram: a importância das leituras teóricas sobre as práticas arquivísticas, a definição de uma metodologia com sequências de ações baseadas na experiência e utilizações dos seus arquivos pelas companhias, e um acompanhamento regular dessas ações.

O Guia tem, pois, como objectivo facilitar práticas que respondam às necessidades dos acervos existentes ou a criar, disponibilizando ferramentas de trabalho que demonstrem a importância de descrever, organizar, preservar, utilizar eficazmente e tornar acessível uma colecção de materiais altamente diversos com características específicas.

A utilização do GPAAP deve acompanhar as intervenções faseadas na recolha ou arquivamento. Propõe etapas desde o processo de diagnóstico, descrição, classificação e tratamento, até ao armazenamento dos materiais em bom estado. Inclui modelos de ficheiros a adotar, adaptar ou criar para o cuidado e acesso aos materiais e sugere o desenvolvimento de outros que possibilitem a sua preservação e transmissão.

Este guia pode ser facilmente implementado por pessoas sem formação arquivística, que irão gerir arquivos gerados pelas atividades de produção e criação de companhias de teatro e artes performativas, artistas e entidades produtoras. Para além de apresentar conceitos, definir etapas e processos e apresentar ferramentas para avaliar o estado dos ficheiros documentais para a sua descrição e conservação, este guia procura destacar algumas especificidades e necessidades identificadas que importa considerar:

- a) A necessidade de recursos para satisfazer o desejo de conservar, preservar e tornar acessíveis os arquivos que servem

a história da cultura contemporânea e revelam as condições políticas, sociais, económicas e artísticas vividas por gerações de profissionais que fizeram e continuam a fazer do teatro um veículo privilegiado para narrativas históricas alternativas;

b) Algumas especificidades dos arquivos associados à produção e criação de espectáculos, que podem ser caracterizadas, não exaustivamente, da seguinte forma:

- A exposição às condições de existência das companhias num contexto social, económico e político raramente propício à preservação de registos das suas práticas (mudança de espaços teatrais, escassez de financiamento, desafios estéticos e artísticos recorrentes, circulação de pessoas e bens, difícil transmissão de métodos de trabalho);
- As mudanças tecnológicas e a obsolescência dos meios de comunicação tornam a perda de documentação culturalmente irreparável;
- A natureza altamente variada dos materiais envolvidos na atividade (som, música, iluminação, máquinas, têxteis, imagens em movimento, materialidades diversas, etc.);
- Os aspetos multidisciplinares, performativos e em grande medida imateriais e transitórios desta prática artística (voz, movimento, visualidade);
- A informação documental sobre o processo de criação artística incompleta, mas deixando rasto e inscrição (transitividade) no corpo tornado arquivo e reportório, como referido por Diana Taylor em *The archive and the repertoire - performing cultural memory in the Americas* (2003).

Por fim, há que assinalar que o GPAAP visa também incentivar a criação de uma plataforma relacional de âmbito nacional para as artes performativas, potenciando eventualmente

a já existente plataforma RAIZ<sup>3</sup>, que estimule cruzamentos de informação entre estruturas de criação, profissionais e amadores, entidades públicas e privadas nas áreas do arquivo, dos museus e da produção em artes performativas. Uma plataforma relacional cuja pesquisa permita aceder ao mesmo tempo a um catálogo de catálogos das companhias e a informação com a qual produzir histórias do teatro parcelares (por temas, figuras, locais, assuntos, géneros, teorias, eventos, espetáculos, instituições, etc.) em atualização à medida que mais acervos, arquivos e registos nela são incluídos.

Nem a mítica efemeridade do teatro e das artes performativas consegue contrariar a evidência dos “resíduos” deixados pela prática artística.

Segundo GLEN MCGILLIVRAY na introdução da obra *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia* (2011), a efemeridade das artes performativas é geralmente defendida contra a evidência de restos, detritos deixados no processo de sua criação e cujo apagamento ou má interpretação concorrem para a impossibilidade de arquivar essas manifestações artísticas.

Performances are ephemeral but for an ephemeral art, live performance can leave a lot of «stuff» around; it is for this reason I treat with caution Peggy Phelan’s claim that ‘performance’s *only* life is in the present’ and that ‘performance’s being (...) becomes itself through disappearance’ (1993: 146 (emphasis added)). This «stuff» as I discuss in Chapter 9, is not the performance itself, yet it is produced by the performance and can stand for it; it is, to use Matthew Reason’s metaphor, ‘detritus’ (2003). It is through this concern for detritus that the collection suggests that the failure to archive, or to archive too obscurely, some performances ensures that they disappear a second time.

---

3 <http://raiz.museusemonumentos.pt/Apresentacao>

Talvez valha, por isso, a pena regressar no final deste texto ao tópico da efemeridade das artes performativas, as que envolvem corpos e acções no tempo e no espaço e que revelam a sua perenidade através das caixas, pastas, expositores, ficheiros digitais em armários e computadores, repletos de documentos, imagens, sons, trajes em chariots, desenhos e maquetes etc. Essa massa de resíduos que reunidos não são o espectáculo mas permitem recuperar o espectáculo e as suas circunstâncias.

O termo «efémero» tornou-se lugar de contestação. Reduzido ao espectáculo, através do qual se procurou valorizar o encontro entre quem faz e quem assiste, ocultou as várias maneiras que o teatro e a performance têm de existir ou persistir. Algumas são a memória das vivências, dos afectos, das emoções que nascem da presença e co-presença, memória que se materializa justamente na *memorabilia* de que fala o autor citado. Mas também nas cadeias de encontro de quem viveciou, no trabalho de repetição e diferença da criação artística (os restos que são o rasto da criação e voltam ao processo de criação). Isto tornou-se bem patente no recente interesse pelo acompanhamento dos processos criativos (o olhar externo imersivo ou participante de inspiração etnográfica) e na sua transmissão pela escrita (dos investigadores, mas também dos próprios criadores) e pelo testemunho de história oral que procura resgatar as memórias individuais impregnadas de memória colectiva.

Então o efémero é apenas aquilo que, do espectáculo, procura diferentes formas de materialização. E que nós reconhecemos no rasto deixado nos acervos e arquivos pessoais, de companhias ou instituições, por exemplo. Representar através de diferentes meios essa efemeridade pede interpretação e muito desse detrito acabará por desaparecer. Como uma comunidade desaparece e vêm os etnógrafos respigar o que dela ficou.

Osório Mateus, professor e encenador, fundador do Centro de Estudos de Teatro, chamou a esse trabalho o restauro

imaginário do evento teatral (performance) que se faz de *memorabilia* (palavras escritas, imagens, sons) e da reactivação dos corpos tonados arquivos através de um roteiro de acções. Foi o que ele praticou com as palavras de Gil Vicente em *Actions*, uma performance realizada em Veneza (e nem precisamos de voltar a falar de Marina Abramovic e dos reenactments).

Estes meus apontamentos soltos talvez expliquem por que razão em Portugal começou a ser assunto e preocupação a situação dos arquivos de teatro e a impossibilidade de conseguir narrar histórias do teatro contemporâneo sem aceder a esses arquivos. Por outro lado, o desaparecimento dos que detinham a memória, a transportavam nos seus corpos de actores e de espectadores tornou-se assustador e permanece uma ameaça. Dar visibilidade a esses lugares de memória (espaços, pessoas, acções, discursos oficiais, colectivos ou individuais) tornou-se urgente. Assim nasceram os primeiros passos de uma pesquisa.

Do projecto ARTHE – Arquivar o Teatro podemos dizer, para finalizar, que nos seus três anos de duração ambicionou ser uma porta para entrar numa *Twilight zone*, feita de realidade e fantasia, estranheza e assombro, conhecida de todos e subestimada por muitos, que corresponde ao estado das colecções, acervos, arquivos produzidos pelas tão diversas práticas artísticas performativas nos últimos cinquenta anos da experiência artística em Portugal. Zona justificada sem remorsos pelo culto da efemeridade. Aceitar a necrose da nossa memória do teatro e a impotência do fazer da história cultural das artes performativas contemporâneas pelo abandono, desleixo e desinteresse é talvez acreditar que o que se perde ou não se cuida não existiu e não fez de nós os espectadores, artistas e investigadores que somos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, Vera. 2007. *O Mundo do Teatro em Portugal*. Lisboa: ICS
- McGillivray, Glen. 2011. *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance*, Peter Lang
- Porto, Carlos. 1973. *Em busca do Teatro Perdido*, vols I e II, Lisboa: Plátano
- Rebello, Luiz Francisco. 1971. *O jogo dos Homens: Ensaio, crónicas e críticas de Teatro*, Lisboa: Ática
- Seródio, Helena. 1997. «Teatro português actual», in *ADE Teatro, revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.ºs 62-63, pp. 55-143
- Seródio, Maria Helena. 2013. *Financiar o Teatro em Portugal. A actualização da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999)*, Lisboa: BOND/CET
- Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire - performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press
- Vasques, Eugénia (org.). 1991. Dossier «D'autres imaginaires : Théâtre et danse au Portugal», in *Alternatives Théâtrales*, n.º 39, Bruxelles : Europalia pp. 2-75
- Vasques, Eugénia e Porto, Carlos. 1994, *Fragmentos da Memória: Teatro Independente em Portugal 1974-1994*, Lisboa: ACARTE/FCG.
- Carlson, Marvin (org.). 2006. *WESTERN EUROPEAN STAGES*. Special issue *Theatre in Portugal*, vol. 18 Number 1, pp. 4-44

SITIOGRAFIA

<https://redcsur.net/>  
<https://in-common.org/>  
[www.proyetoarde.org](http://www.proyetoarde.org)

**CARTAZ**



**Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel:**

***La mirada del otro.***

***La historia de Portugal y de los portugueses en la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del Orto, 2021, 752 pp. ISBN: 978-84-7923-595-6**

Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Extremadura, es el autor de la monografía sugerentemente titulada *La mirada del otro. La historia de Portugal y de los portugueses en la literatura castellana del Siglo de Oro*. Esta obra, publicada por Ediciones del Orto / Ediciones Clásicas en el año 2021, con el apoyo de la Universidad de Extremadura y del Instituto Universitario «La Corte en Europa», se integra en la colección *Varia escénica*, la serie *maior* de publicaciones del Instituto del Teatro de Madrid.

La monografía se abre con un prólogo «a manera de Curriculum vitae portugués», donde el profesor Teijeiro expone cómo sus circunstancias vitales, en tanto que extremeño criado en las proximidades de la frontera, condicionaron su interés y su perspectiva en la elaboración del texto. Cierra esta introducción una necesaria advertencia a propósito de la castellanización de los nombres propios, que se presenta «no como una muestra de arrogancia, sino como una prueba de respeto» (p. 16) por el país luso. Esta decisión, que en ocasiones puede provocar cierta extrañeza —sobre todo, a propósito de algunos topónimos—, es, pues, meditada y consigue su objetivo de subrayar el hecho de que estamos ante un libro escrito desde la mirada «del otro» o, más concretamente, del «peninsular del este».

Una vez sentadas estas bases, el volumen se estructura en tres partes. La primera de ellas, bajo el rótulo «La rivalidad», examina los principales rasgos adjudicados a Portugal y a sus habitantes en la literatura española de los siglos XVI y XVII. Para empezar, se observa la presencia de la geografía lusa en las letras castellanas; en particular, Lisboa fue merecedora de elogios tan entusiastas como numerosos. En algunos casos,

estas *laudes urbi* poseen un carácter más o menos genérico, pero en otros revelan un conocimiento genuino de la ciudad, fuese de primera mano o de origen libresco. De esta manera, escritores de la talla de Miguel de Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Mateo Alemán en *San Antonio de Padua*, Baltasar Gracián en *El Criticón* o Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla* –cuya autoría, cabe añadir, se encuentra actualmente disputada por Andrés de Claramonte– cantan la grandeza de la capital portuguesa. Menos frecuentes son las caracterizaciones negativas, como la que puede hallarse en un soneto satírico que Luis de Góngora dedica a los supuestos defectos de Lisboa. De acuerdo con el repaso del profesor Teijeiro, otra de las poblaciones más citadas es Coímbra, que aparece sobre todo asociada al ambiente universitario –por ejemplo, en *El amor médico* de Tirso de Molina–, pero también como escenario de la trágica historia de Inés de Castro.

Por su parte, la población portuguesa adquiere ciertos atributos recurrentes en las letras castellanas. Los hombres suelen caracterizarse físicamente por su barba poblada, así como por una manera específica de vestir (ropas de bayeta, botas altas...). Como no podría ser de otro modo, el conjunto del pueblo luso se distingue también por su lengua, que a veces se emplea como recurso cómico. Sin embargo, esto no impide que sea descrito como un idioma «melodioso y suave» (p. 71), especialmente apto para la música –por la que estos personajes muestran especial inclinación–, así como para la expresión del sentimiento amoroso. Esto último encaja con otro rasgo frecuentemente atribuido a los portugueses en la literatura española del Siglo de Oro: su carácter enamoradizo, sumado a fuertes tendencias celosas, que pueden ocasionar escenas de gran violencia y tragedia, como sucede en una de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas. Semejante disposición se relaciona, según los textos examinados en esta monografía, con un mayor encierro impuesto a las mujeres lusas, quienes a su vez exhiben un recato excepcional. Por otra parte, en la literatura áurea española el pueblo portugués se

caracteriza también por su rivalidad con el castellano, aunque durante los años de la Unión Ibérica se aprecia en estos textos un deseo de apaciguar las tensiones entre ambos, así como una tendencia a la asimilación de las hazañas lusitanas, presentándolas como una manifestación más del coraje hispano. Los portugueses suelen aparecer asimismo como expertos comerciantes, rasgo que se relaciona tanto con sus exploraciones marítimas como con la actividad de la población judeoconversa. De igual manera, es frecuente que los personajes lusos se enorgullecen de su religiosidad: por ejemplo, llegan a argumentar que Cristo habría nacido en Belém (Lisboa) en lugar de en lo que es hoy Palestina.

La segunda parte del libro, titulada «El reencuentro», explora la presencia lusa específicamente en el teatro castellano del Siglo de Oro. Para empezar, se establece la figura del portugués como uno de los personajes secundarios de carácter cómico más frecuentes del teatro renacentista del siglo XVI, donde fue introducida, entre otros, por Bartolomé de Torres Naharro. Seguidamente, se propone un recorrido por el reflejo de la historia de Portugal –organizada en torno a sus monarcas– en el teatro barroco en lengua castellana.

De esta manera, se comienza por dedicar un capítulo a Alfonso Enríquez (1109-1185), primer rey de Portugal. Lope de Vega, en *La lealtad en el agravio*, evoca las gestas de este personaje histórico desde la batalla de San Mamede contra su madre, Teresa de León, hasta su victoria sobre los almorávides en Ourique. Sin embargo, combina estos hechos con una trama recurrente en el teatro áureo, esto es, el encaprichamiento del monarca por una mujer comprometida con uno de sus vasallos; en este caso, Inés de Vargas, esposa ficticia de su preceptor, Egas Moniz o, en el texto lopesco, Egas Núñez. Como es habitual, el conflicto se salda con la renuncia del rey a su deseo, pues este triunfa sobre sus propias pasiones para conducirse como un gobernante ejemplar. Por su parte, Tirso de Molina, en *Las quinas de Portugal*, se centra en el supuesto origen divino del escudo heráldico portugués, que se relaciona con la batalla

de Ourique. Significativamente, en esta pieza los portugueses salen al campo invocando a Santiago, patrón de España.

El triunfo del poderoso sobre sí mismo es también el núcleo de *El guante de doña Blanca*, de Lope de Vega, esta vez a propósito de Dionisio I (1261-1325). Si bien la misma trama podría desarrollarse con otros protagonistas y en otro lugar, no faltan en la obra referencias a la faceta artística de este soberano, quien sobresalió como autor de la lírica galaico-portuguesa. El mismo monarca figura en *Santa Isabel, reina de Portugal*, de Francisco Rojas Zorrilla, una comedia palatino-hagiográfica protagonizada por la reina consorte, Isabel de Aragón.

Los dos capítulos siguientes se dedican, respectivamente, a Alfonso IV (1291-1357) y Pedro I (1320-1367). La presencia de ambos en el teatro hispánico se encuentra fuertemente ligada a la leyenda de Inés de Castro. Jerónimo Bermúdez, en el siglo XVI, dedicó a este tema sus tragedias *Nise lastimosa* y *Nise laureada*. La primera se sirve de la figura de Alfonso IV, quien consiente en hacer matar a doña Inés por razón de estado, para explorar las complejas controversias en torno al maquiavelismo –frente al modelo del «príncipe cristiano»– en la Europa moderna. Por su parte, el infante don Pedro, que personifica en esta pieza la pasión desenfrenada, ejercerá ya como rey su venganza por el asesinato de su amada en *Nise laureada*. Llegado el siglo XVII, la coronación póstuma de Inés de Castro es el asunto de, entre otras comedias, *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara. Pedro I aparece también, por ejemplo, en el drama de honor *Siempre ayuda la verdad*, de polémica autoría; o en su refundición *Ver y creer. Segunda parte de Reinar después de morir*, de Juan de Matos Frago, que emplea como reclamo el título de la exitosa pieza de Vélez.

Por su parte, Fernando I (1345-1383) es el protagonista de *También la afrenta es veneno*, escrita a tres manos por Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Fernando Rojas Zorrilla. Se trata de una comedia palatina que presenta al monarca como un gobernante caprichoso y despiadado, que rompe el

matrimonio de su vasallo Juan Lorenzo de Acuña –quien muere de dolor por la afrenta– para casarse con su mujer, Leonor Téllez de Meneses. Esta última, retratada por los cronistas como una reina tan fuerte como intrigante, es aquí una esposa fiel y enamorada, que no ambiciona la corona, pero tampoco logra resistirse a la tiranía del rey.

Juan I (1358-1433), conocido como «el de la Buena Memoria», tiene escasa presencia en el teatro barroco castellano. Resulta apenas mencionado de manera tangencial en *El burlador de Sevilla*, a pesar de –o quizás precisamente por ello– ser uno de los monarcas mejor valorados por la historiografía portuguesa, tanto por su buen gobierno como por su victoria en Aljubarrota. En cuanto a su sucesor, Eduardo I (1391-1438), protagonizó un breve reinado que, sobre las tablas, es recordado sobre todo a propósito de la muerte de su hermano, el infante don Fernando «el Santo». El cautiverio de este último durante la infructuosa campaña de Tánger, seguido por su supuesta negativa a entregar la ciudad de Ceuta a cambio de su propia libertad, es el motivo de la *Comedia famosa de la fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal*, atribuida a Lope de Vega, así como de *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca. Cabe llamar la atención sobre el hecho de que en esta última pieza, profundamente filosófica, don Fernando se presenta a sí mismo como «español» y «portugués» a un tiempo. Por su parte, Alfonso V (1432-1481) figura como personaje secundario o casi anecdótico en piezas como *El espejo del mundo*, de Vélez de Guevara; *El más galán portugués*, *Duque de Berganza*, de Lope de Vega; *Averígüelo Vargas* y *Antona García*, de Tirso de Molina; o *La heroica Antona García*, de José de Cañizares, quien ya en el siglo XVIII refunde la comedia tirsiana.

El teatro áureo dedicó mayor atención a la figura de Juan II (1455-1495), «el Príncipe Perfecto». La conjura de una parte de la nobleza contra este monarca condujo a la ejecución del poderoso duque de Braganza; por su parte, el duque de Viso, quien protagonizó una segunda tentativa de derrocamiento

tras haber sido perdonado por su participación en la primera, fue –según cuenta la tradición– asesinado a puñaladas por el propio rey. Estos hechos, de evidente potencialidad dramática, fueron recreados sobre las tablas áureas desde diferentes perspectivas. Lope de Vega, en *El duque de Viseo*, presenta a los conspiradores como víctimas inocentes de la paranoia de Juan II y de las malas artes de un privado. Sin embargo, este rey recibe una caracterización muy positiva en *El príncipe perfecto*, del mismo autor. Más adelante, Álvaro Cubillo de Aragón, en *La tragedia del duque de Verganza*, retrata a Juan II como un soberano ejemplar y al duque epónimo como un traidor. Con ello, esta pieza adquiere una funcionalidad política en el contexto de la guerra de la Restauración, pues permite tachar de ilegítimas las aspiraciones al trono de la casa de Braganza.

Manuel I (1469-1521) y Juan III (1502-1557) no sobresalen en la escena castellana. El primero aparece en algunas comedias como *La mayor virtud de un rey*, de Lope de Vega, mientras que el segundo solo figura de manera testimonial en *La hija de Carlos Quinto* de Mira de Amescua. Por el contrario, son muchas las piezas que recuerdan a Sebastián I (1554-1578), siempre unido al desastre de Alcazarquivir. La primera fue *La tragedia del rey don Sebastián y Bautismo del Príncipe de Marruecos*, de Lope de Vega, que exalta la figura del rey portugués, pero también se asegura de salvaguardar la de su tío, Felipe II, promoviendo la unidad político-territorial de la Península Ibérica. Sebastián I aparece también, con mayor o menor protagonismo, en la *Comedia famosa del rey D. Sebastián*, de Luis Vélez de Guevara; *La gran comedia del rey D. Sebastián*, de Francisco de Villegas; *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón; o *El bastardo de Ceuta*, de Juan Grajales. Por último, se alude a la presencia del sebastianismo en el teatro castellano, ejemplificada ya en el siglo XVIII por *El pastelero de Madrigal*, comedia atribuida indistintamente a Jerónimo de Cuéllar y José de Cañizares.

El siguiente capítulo gira en torno a la guerra de la Restauración, por la que el duque de Braganza subió al trono como

Juan IV (1604-1656). El teatro fue una de las herramientas de propaganda utilizada por ambos bandos para su legitimación política. En Portugal, el modelo de la comedia nueva –en portugués o en castellano– siguió empleándose para ensalzar no solo el levantamiento de 1640, sino también otras empresas bélicas victoriosas en piezas como *La mayor hazaña de Portugal* de Manuel Araújo de Castro, *La feliz Restauración de Portugal* de Manuel de Almeida Pinto o *A maior glória de Portugal e afrenta maior de Castela* de Pedro Salgado. Por lo que se refiere a las letras castellanas, se llama la atención sobre la *Loa a las fiestas de la boda de Nuestra Señora en la Ciudad de Coria*, atribuida a José Álvarez de Jaque y Manzanedo, que remite en varias ocasiones a la victoria cauriense sobre las tropas portuguesas en un enfrentamiento fronterizo; y *El sitio de Olivenza*, una de las pocas piezas castellanas que representa de manera directa la guerra de la Restauración.

El capítulo final de esta segunda parte se dedica al teatro cómico breve. Los tópicos previamente expuestos –carácter enamorado, arrogancia, afición por la música y el baile, etc.– reaparecen en diferentes entremeses, bailes, loas o mojjangas. Con frecuencia, estos textos se refieren a una modalidad de danza conocida como «folia», como sucede, por ejemplo, en el entremés *El folián*, atribuido a diferentes autores.

Por último, la tercera parte de la obra, mucho más breve que la anterior, se titula «El desagravio». Se recorre en ella un conjunto de textos castellanos de los Siglos de Oro que reflejan una significativa admiración y simpatía por Portugal. Entre ellos se encuentran diferentes fragmentos del *Criticón* de Baltasar Gracián, el *Persiles* de Miguel de Cervantes, *El amor médico* de Tirso de Molina –entre otras comedias del autor– y el relato *El donado hablador* de Jerónimo de Alcalá Yáñez.

De esta manera, llega a su fin una obra que ofrece un minucioso recorrido por la historia de Portugal a través de la literatura castellana de los siglos XVI y XVII, muy especialmente el teatro. Sus más de setecientas páginas –que incluyen asimismo una útil lista de referencias bibliográficas– examinan

un pasado de tensiones, prejuicios e intentos de asimilación forzada, pero también de admiración y simpatía en un contexto fronterizo. El conjunto es, sin duda, ambicioso; quizás por ello, en ocasiones corre el riesgo de caer en cierto enciclopedismo, pues son tantos los personajes y momentos presentados que no siempre resulta posible expresar al máximo el análisis de los textos dramáticos. En contrapartida, quien lo precise encontrará en este libro una guía a lo largo de varios siglos de historia literaria, cuya lectura no deja de suscitar nuevas y estimulantes preguntas. Por ejemplo, ¿cómo reaccionó el público portugués a la puesta en escena de estas obras en territorio luso, si se produjo? ¿Qué posturas adoptaron los ingenios portugueses que escribían en lengua castellana? ¿Qué imagen del pueblo español devolvió a su vez la literatura portuguesa? Con certeza, futuras investigaciones seguirán informando sobre estas u otras cuestiones, en un cruce de miradas tan interesante como necesario.

*Antía Tacón*

## ***Gil Vicente, Don Duardos, con testo originale a fronte.***

Traduzione dallo spagnolo e cura de Valeria Lehmann.  
Vittoria Iguazu Editora, Livorno, 2024. Col. Vie del Palco.  
252 pp.

Após a tradução do *Teatro Completo de Gil Vicente* para italiano, levada a cabo por Enzo di Poppa Vólture, em 1953-54 (Firenze: Sansoni), é esta a primeira vez que o *Dom Duardos* – peça que Gil Vicente compôs originalmente em castelhano – volta a ser vertida para aquela língua, desta feita em edição monográfica. É um livro fácil de manusear, com uma mancha gráfica confortável para o leitor, que apresenta sinopticamente o texto original nas páginas pares e a tradução nas ímpares. A capa, apelativa e adequada, é composta a partir de um recorte do quarto superior direito de um quadro de Arcimboldo, de 1591: *Vertumnus*, deus dos pomares e jardins, que presidia à mudança das estações.

A coleção Vie del Palco edita unicamente teatro pelo que se esperava uma edição atenta a este género específico; no entanto a leitura é dificultada pelo facto de a indicação das figuras surgir num discreto itálico, intercalada nos versos e com eles alinhada, formando uma mancha única e uniforme.

Nas páginas iniciais, a autora oferece-nos um breve estudo sobre Gil Vicente e a sua obra, faz uma sinopse e a análise da tragicomédia, e descreve as edições antigas: as duas impressões quinhentistas da *Copilaçam* (1562 e 1586) e três folhetos dos séculos XVII (1647 e 1659) e XVIII (1720). Apresenta os critérios de edição, e os que presidiram à escolha do texto base para as suas «edizione critica interpretativa» e tradução. O texto eleito foi o da versão dada à estampa na *Copilaçam* de 1562 que, em caso de erro manifesto, corrige, quando possível, com as variantes de 1586, de que acrescenta o Prólogo, omissos na primeira edição. O mesmo procedimento foi adoptado para a inclusão de mais três conjuntos de versos: os vv. 31-36 na entrada em cena de Dom Durados, a cena em que intervêm

Grimanesa, nos vv. 1410-1454, e os seis versos iniciais de Flérida no Romance final (vv. 2056-2061). Dir-se-ia esta uma opção maximalista visando um texto o mais extenso possível, que reunisse o maior número de versos da pena do poeta. Critério diferente foi, porém, o aplicado às didascálias, a autora opta desta vez pelas de 1586, argumentando, na p. 43, com a sua convicção de que, originalmente, falas em castelhano seriam enquadradas por didascálias na mesma língua, como acontece na *Copilaçam* de 1586. No entanto, *Don Duardos* é a única peça em que tal ocorre em todo este livro, e as didascálias são aqui em menor número e muito mais rarefeitas do que as de 1562, o que leva a autora a integrar a indicação cénica em português quando a mesma é omissa na lição de 1586. Certamente alguma falta de atenção faz com que três didascálias de 1562 omissas em 1586 não tenham sido integradas: «Trazem a Flérida água pola copa encantada, e primeiro diz Amândria quando a vê» (entre os vv. 1011-1012), «Depois de beber, Flérida diz» (entre os vv. 1029-1030), e «Solilóquio segundo de Dom Duardos» (entre os vv. 1085-1086), e será esta a mesma razão que leva a autora a dizer a pp. 13-14 que «Certamente in una messa in scena dell'auto l'aspetto spaventoso di Maimonda risulterebbe immediato; al lettore non resta invece che dedurlo dalle manifestazioni di disprezzo degli altri personaggi», apesar de as didascálias, em ambas as lições, dizerem claramente da fealdade da figura:

«Ido dom Duardos & Primaleam, & Flerida assentada cõa Emperatriz, entra Camilote cavaleyro saluagem com Maymonda sua dama polla mão & sendo ella o cume de toda a fealdade, Camilote a vem louuando desta maneyra» (1562)

«Apartarse hã estas figuras. y entra Camilote y Maimõda la mas fea criatura q̃ nũca se vio, y Camilote loãdola dize» (1586).

Na «Nota alla traduzione» (pp. 55-57), a autora conta como a tradução de *Dom Duardos* para italiano começou por ser um

exercício de paráfrase, em prosa, que almejava tão só uma melhor compreensão da peça quando preparava a edição do texto. Talvez isto explique algumas irregularidades na leitura que, por vezes, transparecem na edição e fazem pensar que a primazia foi dada à tradução; mas terá também permitido leituras novas. Note-se, por exemplo, os vv. 301-306:

Los amores generales\ si dan tristeza y enojos\  
como se,\ aun que sean especiales\ primero vieron los  
ojos\ el porque (1562)

Los amores generales\ si dan tristeza y enojos\  
como se.\ Aun que sean especiales\ primero vieron los  
ojos\ el porque (1586)

que Valeria Lehmann traduz:

Gli amori convenzionali, \questi sì, dan pena e cru-  
cio, \com'è noto, \anche se eran straordinari, \in princi-  
pio. Gli occhi fanno \il perché

e edita:

Los amores generales\ sí dan tristeza y enojos,\  
como sé,\ aunque sean especiales\ primero: vieron los  
ojos\ el porqué.

Presumindo que os dois pontos (:) no penúltimo verso sejam uma gralha, e devesse lá figurar um ponto final (.), esta é uma leitura que nenhum editor até hoje avançara.

Tendo ainda em mente os critérios estabelecidos na “Nota alla traduzione” para a “(re)leitura” de *Don Duardos*, assinalam-se algumas das opções menos eficazes rastreadas no âmbito da modernização lexical a que a autora se propôs. Filiam-se nesse preceito de modernização casos como: «a evitare che finisca/tutto in dramma» (vv. 89-90) tradução de «que no queráis ver la fin/d’este daño», generalização hiperbólica que resulta pouco produtiva face ao enunciado com alcance restritivo de «este daño»; «Canzonate pure, brave» (v. 328) vertido de «Bien

podéis escarnecer», nesta ocorrência, o verbo «canzonare» está adstrito sobretudo a uma área regional, e cultural, italiana, a da Toscana, pelo que a bem da legibilidade teria sido aconselhável preferir “burlare”, por ex. Embora a autora afirme que a opção por um «lessico moderno» (p. 55) convive com a «solennità a tratti pomposa delle suppliche all’imperatore o delle lodi alla donna amata» (*ibidem*), corre o risco, certamente bem calculado e assumido, de gerar na sua tradução de *Don Duardos* eventuais desacertos estilísticos.

Constata-se também a existência de algumas versões que não respeitam o sentido do texto de partida. No verso 51, «come un dio», tradução de «como a Dios», são eliminadas a transcendência cristã e a ordem da crença para serem reduzidas a uma espécie de metáfora. Qualquer hipótese de uma possível gralha enfrenta o facto de haver ocorrido a mudança de artigo (de definido para indefinido). Como segundo exemplo, note-se o verso 271 em que se lê «Parece a la reina Dido». Na versão italiana, «Sembra che lei sia Didone», é criado um sentido ôntico inexistente no texto da edição castelhana, que se situa no plano da comparação.

Apesar de reconhecer em Gil Vicente um autor «que fonda il proprio teatro più sulla parola che sull’azione» (p.55), Valeria Lehmann revela algum desconhecimento da sua obra e da sua língua materna, o português, que permanentemente contamina a sua escrita, ainda que em castelhano, como se percebe no comentário que faz aos vv. 335-336, em que Camilote designa Maimonda por *estrella* e Flérída por *pardal*. Em português, pardal não tem o significado de *rústico* que o castelhano lhe atribui; Camilote confronta a imensidão da estrela com a pequenez do passarinho.

Parece-nos, pois, este um trabalho empenhado mas pouco rigoroso que desejamos possa, ainda assim, despertar nos leitores italianos a curiosidade e o gosto por Gil Vicente.

Helena Reis Silva  
Maria João Almeida

## **Fernanda de Castro. Náufragos.**

Edição crítica, introdução de Mafalda Ferro, prefácio de Eugénia Vasques, posfácio de Joana Leitão de Barros, Lisboa, Fundação António Quadros Edições, 2024, 212 pp.

### *Náufragos em terra instável*

Fernanda de Castro nasceu em 1900, a sua estreia literária remonta a 1919 com o livro de poemas *Ante-manhã*, saído em edição da autora, agregando logo a admiração consensual dos literatos lisboetas. A este, muitos outros se seguiriam, de poesia, teatro, ficção para crianças e adultos, crónicas e, já no Outono da vida, dois volumes biográficos, *Ao fim da memória: Memórias* (1986, vol. I: 1906-1939; 1987, vol. II: 1939-1987). Estes últimos, contudo, excedem a simples enunciação de recordações pessoais e, nas palavras de Manuela Parreira da Silva, «constituem, sem dúvida, uma preciosa fonte para a reconstituição histórica do século XX» (Silva s/d), alcançando ainda, na opinião de Paula Morão, uma «dimensão social» de seguro «interesse para a historiografia e também para os estudos de literatura autobiográfica» (Morão 2012: 106). Consta ser factual: nessa *tranche de vie* individual perpassam as convenções e hábitos sociais, culturais e epocais; a fina propensão introspectiva conduz à indagação identitária; a evocação de momentos e ocorrências específicas revela uma personalidade de presença distinta e ideias marcantes, uma mulher culta, independente, criativa e brilhante. Pelo que se depreende de várias leituras, Fernanda de Castro foi muito mais do que a esposa de António Ferro, o intelectual do regime cuja vista desejava alcançar horizontes que iam além do *Portugal dos Pequenitos* de Bissaya Barreto e Cassiano Branco, a despeito dos seus eventuais méritos, ambicionando antes um Portugal em dia e com lugar entre pares no panorama cultural internacional. Os noivos casaram por procuração em 1922, foram companheiros de vida estando lado a lado, mantendo convívios

regulares e intensos com personalidades de fama mundial, animando tertúlias com a sua visão cosmopolita, adquirida na formação e nas viagens. As netas Rita Ferro e Mafalda Ferro consideram que realizaram uma invulgar «união de duas liberdades absolutamente irreduzíveis uma à outra.» (1999: 6), feita de admiração e estima recíproca. Partilharam a curiosidade intelectual, comprometeram-se com as letras e a sociedade, bem como, por parte de António Ferro, notoriamente, com uma Política do Espírito de largo espectro perseguindo a conciliação da estética modernista com o ideário conservador do Estado Novo, enquanto Fernanda de Castro empreendeu um exigente projecto pedagógico, social e filantrópico criando os Parques Infantis para apoiar crianças desfavorecidas da capital. Os dois estreitaram relações e conviveram com intelectuais e artistas dos mais diversos países e quadrantes ideológicos, que foram seus amigos até ao seu falecimento, tendo partido em 1956, ele, e em 1994, ela.

Em entrevista decorrida em Paris e Lisboa para o programa *Perfil dum Artista*, transmitida a 11 de Novembro de 1958 pela Emissora Nacional<sup>1</sup>, Fernanda de Castro concorda com Igrejas Caeiro que a poesia seja talvez a sua actividade literária mais expressiva, acrescentando que esta é fruto de inspiração, enquanto a prosa necessita de trabalho, aperfeiçoamento, e se tivesse disponibilidade, dedicar-lhe-ia maior atenção. Por outro lado, o teatro interessa-lhe bastante e lamentando ter parado há algum tempo, embora já guarde na gaveta um novo original, na altura com títulos provisórios repudiados (primeiro *Fantasma*, depois *Corpo e alma*) e quatro personagens previstas. Tratava-se da peça que, na versão final, teria 3 actos, seis intérpretes e a denominação *A espada de cristal*; após aprovação do Conselho de Leitura, a 13 de Junho de 1964 dar-se-ia finalmente a estreia pelo Teatro

---

<sup>1</sup> Cf. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-fernanda-de-castro/> (última data de acesso: 19.08.2025).

Nacional D. Maria II, numa encenação de Amélia Rey Colaço com assessoria da própria dramaturga na fase de ensaios (v. Anón. 1964: 12).

Mais de quatro décadas antes daquela data, Fernanda de Castro escreveu a peça inaugural da sua carreira na dramaturgia, a que deveu inclusive a imediata projecção para a fama neste género literário: *Náufragos*, apresentada a concurso do Teatro Nacional de Almeida Garrett, em 1920, ficou em primeiro lugar, e *Homens de boa vontade*, de Teresa Leitão de Barros, que a instigara a participar no certame, em segundo. Razões de vária ordem atrasaram a estreia da peça até 28 de Abril de 1925, com cenografia de José Leitão de Barros, irmão de Teresa, e encenação de Rafael Marques. Logo em Maio surgiu a sua primeira publicação, no n.º 32 da revista *De Teatro*, dirigida por Mário Duarte, responsável por dar espaço às notícias relacionadas com o palco e por divulgar regularmente originais portugueses contemporâneos.

Desde então, entre 1927 e 1933, um copioso número de comédias em 1 acto de autoria de Fernanda de Castro foi acolhido nas páginas do *Diário de Notícias*<sup>2</sup>, enquanto duas peças de maior fôlego sobem à cena no teatro da Trindade: *A nova escola de maridos*, em 1931, e *A pedra no lago*, em 1943. Nesta data, a segunda peça, em 4 actos, foi também impressa, após já ter sido traduzida para romeno com revisão de Mircea Eliade<sup>3</sup> e representada a partir de 29 de Junho de

---

2 Trata-se de: *Ensaio geral* (1927), *Uma lição*, *Final de acto*, *Entre marido e mulher*, *O hábito faz o monge* (1928), *A felicidade*, *Buena dicha*, *O acaso*, *Um casamento à americana*, *As duas vidas* (1929), *1930*, *A mais forte* (1930), *O teatro não é a vida* (1931), *Adolescência* (1932), *Foi assim...* e *A gaiola dourada* (1933)" (Rebello 1984: 60); pelo que se sabe, de todas elas apenas *Buena dicha* foi representada, em Junho de 1929, por alunos do Conservatório, e terão ficado inéditas *Bastidores* e *A outra verdade*.

3 Conceituado e pouco consensual, o estudioso, antropólogo, historiador das religiões e filósofo foi adido cultural da Legação da Roménia em Lisboa (1941-1944); simpatizante declarado dos regimes autoritários

1942 no Teatro Nacional de Bucareste (quase duas décadas mais tarde, a 16 de Janeiro de 1961, foi ao ar uma versão radiofónica dirigida por Jorge Alves no programa Noites de Teatro da Emissora Nacional<sup>4</sup>).

Na segunda metade do século XX, a dramaturga acrescenta novos títulos à sua produção. Em 1957 redigiu em francês a peça *Coulisses* (inédita) e procedeu à adaptação do romance *Maria da Lua* (1945), dela resultando uma peça homónima em 3 actos, vinda a lume juntamente com *A espada de cristal* (1990, Sociedade Portuguesa de Autores). Em 1960 foi a vez de *Mãe Dolorosa*, apresentada pela RTP (foram intérpretes os actores Brunilde Júdice, Maria Olguim e Augusto Figueiredo), e em 1969, a partir de outro romance, *Fontebela* (publicado em 1973), elaborou a peça *Os cães não mordem* (àquela mesma data remonta uma tradução inglesa, *Dogs do not bite*, inédita, ao passo que a versão original sai postumamente, em 2006<sup>5</sup>).

Até ao fim da vida Fernanda de Castro manteve uma intensa vida literária, como autora e, enquanto pôde, dinamizadora cultural, de que foi exemplo a criação do Teatro de Câmara António Ferro (1963), que reunia artistas e gente de teatro tão heterogéneos como Ary dos Santos, Norberto Barroca e Maria Germana Tânger, entre muitos outros, e onde se declamavam versos e excertos de peças de Maurice Maeterlink (*O milagre de Santo António* e *Monna Vanna*) e Bernardo Santareno (*O lugre*), ou ainda a tradução literária (Katherine Mansfield e Rainer Maria Rilke) e teatral (Carmen Laforet, o próprio Maeterlink, Jules Romain, Pirandello e Ionesco). O 25 de Abril dela afastou amigos que abraçaram o anseio revolucionário.

---

corporativos, foi admirador de Salazar e do Estado Novo, tendo-lhes dedicado um dos seus ensaios.

4 V. «<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/peca-de-teatro-a-pedra-no-lago/>» (último acesso: 25.08.2025).

5 Foi incluída no volume *Teatro*, juntamente com *A pedra no lago*, *A espada de cristal* e *Maria da Lua*, na colecção "Obras Completas de Fernanda de Castro", sob a chancela do Círculo de Leitores.

Os ventos da História tinham mudado, mas a sua visão do mundo permaneceu inalterada e, apesar de isso lhe valer o ostracismo oficial, soube preservar intactas a dignidade e coerência que lhe permitiram manter-se de cabeça erguida, a despeito das reviravoltas da vida.

A obrigação de revisitar a figura e o papel de Fernanda de Castro nas letras e na sociedade portuguesa é impulsionada pela reedição de *Náufragos*, a mencionada peça de exórdio, em 3 actos, acabada de sair em edição crítica em Dezembro de 2024, por ocasião dos 30 anos do falecimento da autora. Meses volvidos, em que já acresce mais uma efeméride – o centenário da estreia e da primeira edição da obra –, é imperativo reconhecer a importância deste acometimento e da sua dimensão, inclusive devido à profusão do corpus paratextual que apoia e contextualiza a autora e a sua criação, determinante para o seu entendimento e interpretação.

Logo na abertura introdutória, Mafalda Ferro inteira os leitores acerca da génese da peça, vasculhando nas memórias da avó, das suas ligações com o pai e de vicissitudes relacionadas com o Algarve (onde a autora costumava ir de férias) e a Figueira da Foz (em cujo porto o pai exerceu o cargo de capitão e prestou auxílio a pescadores durante uma tempestade), com destaque para as suas gentes e falares. Trata-se de elementos que terão influenciado a redacção de *Náufragos*, mas o que especialmente retemos dessas páginas é a pergunta que segue:

(S)erá que os náufragos referidos no título da peça são os que quase pereceram no mar ou são também as restantes personagens que, igualmente, se debatem desesperadamente para sobreviver às suas circunstâncias?

No nosso entender, o naufrágio quase ocorrido, na peça, não tem qualquer peso na história, na vida das personagens principais. Penso que foi inserido como forma de prestar homenagem ao pai de quem a autora tanto gostava. (Ferro 2024: 12)

Ninguém melhor do que os familiares poderão partilhar a interpretação formulada por Mafalda Ferro no segundo parágrafo, em contrapartida, no que respeita ao primeiro, concordamos sem reservas em considerar que todas as personagens existem em perene estado de deriva sem terra firme à vista, irremediavelmente presas no chão precário da indigência, afundando-se nas areias movediças da ignorância.

A narração da peça, em síntese, baseia-se em conflitos que se desencadeiam numa sociedade patriarcal, atingindo uma dimensão trágica. Numa aldeia algarvia, Tio Brás, velho pai-patrão, tem três filhos, Rita, Inácio e Ernestino; a moça, tem «(a)lma feia, cara feia, invejosa», os rapazes estão em constante desacordo devido às diferentes personalidades. A hostilidade do progenitor para com o mais velho, taciturno e trabalhador, e a sua preferência pelo caçula, leviano e acomodaticio, propicia o agudizar-se das tensões e rivalidades, inclusive pela presença de Mariana, jovem enjeitada em criança e acolhida por Tio Brás, que a explora nas lides domésticas. Mariana poderia mudar a sua subalternidade casando com Conchinha, que a ama apaixonada e ternamente, sem ser correspondido, mas a lei do coração impede a emancipação com um casamento de conveniência. Uma noite, Ernestino tenta violar Mariana, mas aos gritos dela o rapaz foge da casa, luta contra alguém e regressa ferido, já moribundo. A jovem nunca dirá o que viu até quando, atormentada por Tio Brás, que acusa Conchinha, e pelo Padre José, que insinua a punição divina, revela enfim o nome do autor do crime: Inácio. «Não matarás», adverte um dos comandamentos das Tábuas da Lei judaico-cristã, porém a quebra do interdito vai mais longe, pois configura-se como a repetição ao avesso do destino reservado a Caim e Abel no Livro do Génesis. Os factos não são apenas duais, só pretos ou brancos, mas antes matizados. Com as suas acções, Ernestino armou a mão de Inácio e este não pôde evitar a desgraça. A vítima não foi exemplo de virtude, nem o homicida o depositário do mal. A vila desempenha quase a função do coro, o castigo aparenta vir talvez sob as vestes de uma tempestade,

ameaçando a vida de pescadores saídos pela sua faina no mar. Mariana desespera pela vida de Inácio, Conchinha chefia a operação de socorro e resgate, Inácio fica incólume após ter encontrado abrigo numa enseada. Ao reencontrarem-se, Mariana e Inácio admitem a reciprocidade do seu amor e resolvem fugir da aldeia, unidos e rumo ao futuro.

Fernanda de Castro caracteriza as personagens de acordo com a sua natureza, ora com paráfrases líricas, ora com fria exactidão, modalidades da linguagem, estas, adoptadas por vezes nas didascálias, as primeiras, e nos diálogos, a segunda, recheando as falas com idiolectos locais. A peça, «de costumes rurais» (Rebello 1984: 60) ou «drama de pescadores» (Cruz 2001: 274), à medida que a trama avança, enquadra-se no drama regionalista trágico e de costumes populares, a meio caminho entre realismo (pela observação objectiva da realidade) e naturalismo (pelo olhar de pendor determinista cultural), dispensando as normas aristotélicas, erguendo um «drama de actualidade»<sup>6</sup> (Vasques 2024: 21) baseando quiçá o seu «quadro mental (...) (n)o melodrama romântico, envolvendo um crime passional» (*ibid.*: 26), apesar de ambientado em contexto humilde.

Discordamos da opinião, expressa na consistente análise prefacial assinada por Eugénia Vasques, de estarmos perante «uma peça feminista» (*ibid.*: 29), porque, em nossa perspectiva, a protagonista não encarna a heroína resoluta, defensora dos direitos das mulheres num mundo masculino autoritário em vista da alforria. Ela é, sim, uma jovem oprimida pelo poder patriarcal dominante, pobre e inculto, que ocupa um lugar de marginal entre marginais (a criança exposta agora alvo de desejo e disputa, involuntária instigadora da briga e do delito), tal

---

6 Nos seus ensaios, Luiz Francisco Rebello associa a estética romântica em teatro aos géneros que seguem: drama histórico, drama e comédia de actualidade. A distinção basear-se-á de acordo com o tema, a tónica, a finalidade e o tempo representado na obra.

como o desventurado Inácio, apesar do gênero, que sobrevive solitário numa família que o despreza já antes do incidente funesto (dele fazendo o predestinado ideal para uma queda maior). Os dois amam-se, reconhecem-se e exilam-se, juntos fortalecendo-se em busca de uma vida melhor. Cremos que a dramaturga os quis resgatar, oferecendo-lhes um suposto final feliz, longe daquela sociedade inerte, bem portuguesa, que precisa de mudança e no entanto se espelha e prolonga em peças como *Tá mar* (1936), de Alfredo Cortez, ou *O crime de Aldeia Velha* (1959), de Bernardo Santareno. É a índole da jovem autora que a leva a querer salvar o par, finalmente amparado após as tempestades, interiores e exteriores, que lhes subverteram as vidas pesarasas de sempre. Deduzimo-lo, outrossim, da análise de Eduardo Pitta, que, nos 120 anos do seu nascimento, dela fala com acerto, enaltecendo-lhe as qualidades e reputando-a

uma das personalidades mais destacadas da vida literária portuguesa do século XX. (...) Incansável contadora de histórias, testemunha privilegiada do seu tempo, 'sebastianista por nascimento e vocação', espírito superior, porém desprendido, feminista *avant la lettre*, Fernanda de Castro tem lugar cativo no cânone nacional. (Pitta 2020)

A questão do feminismo foi particularmente sensível nos anos 20-50 e é sobre este tema que remete o útil posfácio de Joana Leitão de Barros, onde relembra a firmeza das convicções da tia-avó, evidentes na reverberação das escolhas pessoais e profissionais. Independente intelectual e economicamente, professora e jornalista, Teresa Leitão de Barros foi amiga e admiradora de Fernanda de Castro. Desde cedo, as duas construíram «um passado comum indestrutível» (Barros 2024: 140), conviveram com outras escritoras da época que recusavam um papel decorativo na sociedade, o modelo de fada do lar, mãe e esposa virtuosa – compatível com as expectativas do

salazarismo<sup>7</sup> e em contraste com a censurável mulher fatal em voga na literatura –, encontrando na cultura e nas letras a forma de se expressarem sem sucumbir ao padrão que as queria subordinadas. Bem precisava de refutação o aberrante tratado reaccionário do neurologista alemão Paul Julius Möbius *A inferioridade mental da mulher* (1900), que, com argumentos de alegadas bases científicas, pretendia justificar a legitimidade da alienação feminina da História.

A presente edição de *Náufragos* oferece aos leitores e investigadores ulteriores elementos informativos e iconográficos preciosos sobre a dramaturga e a peça, que visam restaurar os dados concernentes a génese, divulgação e repercussão na imprensa. Evidencia, ao mesmo tempo, o empenhamento de Fernanda de Castro nas causas e coisas teatrais, o rasto que deixou nas opiniões de figuras ilustres da cultura portuguesa conforme surgem na reprodução de excertos críticos a ela dedicados, encerrando com um minucioso inventário da sua dramaturgia e uma cronologia sobre as primeiras edições da sua produção geral.

Trata-se, enfim, de uma homenagem afectuosa, e conseguida, no intuito de traçar um retrato de corpo inteiro, honrando a memória da escritora, situada «entre modernismo e tradicionalismo», de horizontes abertos «às novidades e a uma certa heterodoxia» (Silva s/d), dotada de um sensível espírito de observação e capacidade empática, deste modo devidamente valorizada.

---

7 Sobre o assunto debruça-se de modo sintético Mascarenhas (2001); objecto de exaustiva e rigorosa investigação, profunda e circunstanciada, é de leitura obrigatória o ensaio de Pimentel (2001). Na verdade, e mais em geral, o paradigma tradicional de mulher servidora no âmbito familiar e social, mãe de filhos do regime que pertencem à pátria, é julgado lícito e necessário para a coesão colectiva durante as ditaduras europeias do século XX.

## Nota final

Os dados biobibliográficos sobre Fernanda de Castro reportados neste texto vêm em especial da fotobiografia assinada pelas netas Mafalda Ferro e Rita Ferro (1999: 8-94); mais tarde essa parte textual passou a integrar as páginas em linha da Fundação António Quadros, onde pode ler-se: «Texto revisto, aumentado e actualizado, em 2024, por Mafalda Ferro, publicado no sítio dessa Instituição com o acordo das autoras e do Círculo de Leitores.» (v. «[https://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com\\_content&task=view&id=36&Itemid=60](https://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=60)»).

Sobre o teatro, recorreu-se ainda aos dados, informações e ligações publicados no nosso arquivo DramaOnline.pt («<https://www.dramaonline.pt/pt/autores/castro-fernanda-de>»), baseados em fontes depositadas em Bibliotecas públicas, entre elas as da Biblioteca Nacional, da FLUL e do Museu Nacional do Teatro e da Dança (no caso do manuscrito de *Náufragos*), como também na CETbase de Maria Helena Serôdio e no livro de Luiz Francisco Rebello, *100 anos de teatro português (1880-1980)* (1984). A edição integral em linha (acessível na página de abertura do DramaOnline.pt, separador Bibliografia Passiva) foi autorizada por despacho de 28/06/2017 emitido pela Sra. Diretora Geral do Património Cultural Arqt.<sup>a</sup> Paula Silva; verbetes e sinopses foram também redistribuídos nas secções individuais de autores e peças pertinentes, abrangidos pela periodologia definida no projecto (no informado verbete sobre Fernanda de Castro há indicação dos títulos saídos no *Diário de Notícias*).

Desejamos, enfim, agradecer a Fundação António Quadros pelo destaque concedido através deste livro ao DramaOnline.pt, que por certo beneficiará com a integração dos elementos vindos a lume aí e na presente edição de *Náufragos*.

## Referências Bibliográficas

- Anón. (1964). «*A espada de cristal* sobe esta noite à cena no Teatro D. Maria II». *Diário de Lisboa*. 13 de Junho. 12.
- Barros, Joana Leitão de (2024). «Nós (as dramaturgas pouco felizes no primeiro modernismo)». In Fernanda de Castro. *Náufragos*. Edição crítica. Introd. M. Ferro, pref. E. Vasques, posfácio J. Leitão de Barros, Lisboa: Fundação António Quadros Edições. 125-141.
- Cruz, Duarte Ivo (2001). *História do teatro português*. Lisboa: Verbo.
- Ferro, Rita e Ferro, Mafalda (1999). *Retrato de uma família: Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*. Lisboa: Círculo de Leitores & Fundação António Quadros.
- Ferro, Mafalda (2024). «Introdução». In Fernanda de Castro. *Náufragos*. Edição crítica. Introd. M. Ferro, pref. E. Vasques, posfácio J. Leitão de Barros, Lisboa: Fundação António Quadros Edições. 9-13.
- Mascarenhas, João Mário (coord) (2001). *O Estado Novo e as mulheres*. Textos de Helena Neves e Maria Calado. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Cultura.
- Morão, Paula (2012). «'Ao fim da memória / Memórias' de Fernanda de Castro». *Colóquio/Letras*, n.º 181. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Setembro. 102-116.
- Pimentel, Irene Flunser (2001). *História das organizações femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas & Debates.
- Pitta, Eduardo (2020). «Nos 120 Anos de Fernanda De Castro». *Nova Águia*, n.º 26 (consultado em: <https://www.fundacaoantonioquadros.pt/images/FCBiblioPassiva/eduardopitta.pdf>, último acesso: 27.08.2025).
- Rebello, Luiz Francisco (1984). *100 anos de teatro português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora.
- Silva, Maria Manuela Parreira da (s/d). «Fernanda de Castro». *Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa. In: <https://modernismo.pt/index.php/f/fernanda-de-castro>, último acesso: 27.08.2025).
- Vasques, Eugénia (2024). «Prefácio: Um amor de salvação 'tirado polo natural'». In Fernanda de Castro. *Náufragos*. Edição crítica. Introd. M. Ferro, pref. E. Vasques, posfácio J. Leitão de Barros, Lisboa: Fundação António Quadros Edições. 17-29.

## **Sitiografia**

<https://arquivos.rtp.pt/>

<https://www.dramaonline.pt/>

<https://www.fundacaoantonioquadros.pt/>

<https://modernismo.pt/>

*Sebastiana Fadda\**

---

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

## ***Os presépios teatrais: Um reportório de bonecos, religião e humor no Portugal setecentista***

Projeto financiado por fundos nacionais através da FCT (2024.13709.PEX)

Investigador responsável: Marta Brites Rosa

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

DOI: <https://doi.org/10.54499/2024.13709.PEX>

O projeto *Os presépios teatrais: Um reportório de bonecos, religião e humor no Portugal setecentista* (PT18), iniciado em 1 de fevereiro de 2026 e a concluir em 27 de julho de 2027, tem como objetivo o estudo dos presépios teatrais em Portugal no século XVIII. A investigação é financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do Concurso para Projetos de Investigação de Carácter Exploratório em Todos os Domínios Científicos 2024, e pretende contribuir para o conhecimento de uma tradição performativa ainda pouco estudada, mas persistente no panorama teatral português da Idade Moderna.

A equipa é constituída por Marta Brites Rosa, Catarina Firmo e José Camões, cujas áreas de investigação se centram nos estudos de teatro, com especialização na edição de texto, história do teatro e teatro de marionetas. Para a execução das tarefas previstas participam igualmente dois bolsheiros de investigação: João Oliveira, da área da História e das Humanidades Digitais, integrado no projeto desde o seu início, e um segundo bolsheiro cuja contratação está prevista para setembro de 2026. Conta ainda com a consultoria de Christine Zurbach, investigadora que tem desempenhado um papel determinante na investigação sobre os Bonecos de Santo Aleixo, e de Didier Plassard, responsável pelo projeto internacional *PuppetPlays: Repertoires of puppet and marionette theatre in Western Europe from 1600 to now*, dedicado à recolha e estudo de repertórios de teatro de formas animadas na Europa Ocidental.

Segundo a definição apresentada por Rafael Bluteau no *Vocabulário Portuguez e Latino* (1720), os presépios setecentistas eram «umas representações das circunstâncias do Nascimento de Cristo Senhor Nosso com figuras vivas, em casas particulares, ou nas Igrejas. (...) ou umas representações, que põem aos olhos dos espectadores com as causas, motivos e circunstâncias do dito Nascimento, com várias figuras, aparências, perspectivas, diálogos, harmonias, e alegres entretenimentos». Esta definição evidencia o caráter performativo e espetacular destas representações, nas quais elementos religiosos se combinavam com dispositivos cênicos e formas de entretenimento. Apesar da sua vitalidade no século XVIII, o teatro de bonecos foi durante muito tempo considerado uma forma teatral de estatuto inferior, frequentemente associada a públicos populares ou a contextos de restrições à atividade teatral, quer por motivos morais ou religiosos.

Uma das motivações centrais do projeto PT18 reside no facto de esta prática surgir apenas de forma marginal na historiografia teatral portuguesa. Embora diversos estudos mencionem a existência de presépios teatrais, raramente estes constituem o objeto principal de investigação. É o caso do estudo sobre o requerimento apresentado por Crispim da Grã, em 1781, para a criação de uma companhia especializada em teatro de bonecos<sup>1</sup>, ou do artigo «Um espectáculo preso por um fio»<sup>2</sup>, que identifica dois testemunhos de espetáculos de bonecos: uma descrição de um presépio realizada por William Mickle entre 1779 e 1780 e excertos de um texto apresentado por Henrique da Costa Passos à Real Mesa Censória em 1781.

---

1 Marta Brites Rosa, «Crispim e os engenhos maquinantes: Proposta de leitura de um documento setecentista sobre formas (in)animadas». *Sinais de Cena*, 3 (2), 2023, 38-69.

2 José Camões, «Um espectáculo preso por um fio», in Iskrena Yordanova / Cristina Fernandes (ed.), *“Padron miocolendissimo...”: Letters about music ant the stage in the 18th century*. Hollitzer Verlag, 2021, 239-252.

Estudos dedicados ao teatro português do século XVIII também fazem referência a estes espetáculos, por vezes apresentados em espaços teatrais convencionais, como o Teatro do Bairro Alto, o Teatro da Graça ou o Teatro da Rua dos Condes, mas também em estruturas efémeras instaladas no espaço urbano. Entre os presépios mais conhecidos encontrava-se o da Mouraria, cuja popularidade chegou a rivalizar com a ópera séria de Alessandro Paghetti e que deixou memória em diversos testemunhos da época<sup>3</sup>. A recorrência de referências a presépios sugere que estes espetáculos constituíam uma presença relativamente regular no quotidiano cultural português.

A relevância desta tradição torna-se particularmente evidente quando se consideram algumas das suas continuidades contemporâneas. Entre estas destaca-se o repertório dos Bonecos de Santo Aleixo, no Alentejo, onde se conservam peças como o *Auto da Criação do Mundo* e o *Auto do Nascimento do Menino Jesus*, cujos temas já se encontram presentes em testemunhos setecentistas<sup>4</sup>. Outro exemplo é a representação do *Auto da Criação do Mundo* na aldeia de Urrós, no concelho de Mogadouro<sup>5</sup>, que constitui um caso significativo de persistência de repertórios associados a esta tradição.

O estudo dos presépios teatrais em Portugal deve igualmente ser enquadrado num contexto internacional mais amplo. As representações da Natividade constituem um elemento recorrente em diversas tradições de teatro de bonecos europeias

---

<sup>3</sup> Filinto Elísio, *Obras de Filinto Elísio*, tomo V, Lisboa, Tipografia Rollandiana, 1837 e *Obras completas de Filinto Elísio*, tomo XI, Paris, Of. A. Bobée, 1819; Manuel de Figueiredo, *Teatro de Manuel de Figueiredo* (vol. 15). Impressão Régia, 1815.

<sup>4</sup> Alexandre Passos, *Bonecos de Santo Aleixo: a sua (im)possível história: As marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos títeres alentejanos*. CENDREV, 1999.

<sup>5</sup> Luís Casimiro, *Auto da Criação do Mundo ou Princípio do Mundo: Apresentação e Edição Crítica de um texto da tradição oral transmontana* (tese de mestrado), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

e sul-americanas, como documenta a *World Encyclopedia of Puppet Arts* (WEPA)<sup>6</sup>. A análise comparativa destas tradições permite reconhecer processos de circulação e transformação de repertórios e práticas performativas. Durante a Idade Moderna, companhias de bonecos deslocavam-se frequentemente pela Europa, contribuindo para a difusão de modelos dramáticos e cénicos posteriormente adaptados a contextos culturais específicos. Como observa Didier Plassard, «Reproduction, borrowing, adaptation, and translation are just some of the many channels through which a collective imagination grows and develops before finding its place in works of art.»<sup>7</sup>

Partindo deste enquadramento, o projeto PT18 propõe-se estudar os presépios teatrais enquanto práticas performativas documentadas em Portugal desde pelo menos o século XVI e que se prolongaram, sob diferentes formas, até à atualidade. Estas representações apresentavam sobretudo episódios da Sagrada Escritura, frequentemente reinterpretados através de dispositivos cómicos e de referências ao quotidiano, estabelecendo uma forte proximidade com o público. Os testemunhos disponíveis sugerem a existência de espetáculos dirigidos a audiências amplas e caracterizados por cenografias elaboradas e por um conteúdo textual em que o religioso, o cómico e o popular se combinavam de forma particularmente eficaz. O facto de se tratar de um género popular, itinerante e pouco documentado contribuiu, contudo, para o seu relativo apagamento historiográfico. Grande parte da documentação conservada surge associada a pedidos de licenciamento de representações ou a proibições ou outras formas de repressão exercidas por autoridades eclesiásticas e governamentais, que

---

6 Disponível em <https://wepa.unima.org>.

7 Didier Plassard, «Puppetry to cement European cultural identity». *Open Access Government* (<https://www.openaccessgovernment.org/article/puppetry-to-cement-european-cultural-identity/173610/>). DOI <https://doi.org/10.56367/OAG-042-11283>, 2024

viam neste tipo de espetáculo uma possível ameaça à moral e aos bons costumes.

Do ponto de vista metodológico, o projeto prevê o estudo detalhado de pelo menos dois testemunhos de presépios setecentistas existentes em Portugal, procurando contextualizar os textos e as práticas teatrais a que estavam associados. Paralelamente, será desenvolvida uma abordagem comparativa que permitirá analisar representações semelhantes na Europa e também na América do Sul, em particular no México e no Brasil, com o objetivo de identificar continuidades, variações e possíveis relações entre diferentes tradições de repertórios baseados em episódios bíblicos representados por bonecos em tom jocoso.

Os resultados da investigação serão disponibilizados em acesso aberto através de duas plataformas digitais do Centro de Estudos de Teatro: *Teatro de Autores Portugueses* e *HTPonline*. A primeira disponibilizará os textos das peças acompanhados de aparato crítico, notas de leitura, vocabulário e imagens dos documentos originais. A segunda reunirá documentação relacionada com presépios teatrais, incluindo transcrições diplomáticas e atualizadas, traduções quando necessário, imagens dos documentos e hiperligações para outros materiais relevantes. Paralelamente, será preparada uma edição impressa dos textos estudados, acompanhada de informação contextual sobre as peças e sobre a prática teatral a que pertencem.

*Marta Brites Rosa*



# 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.,</i> <i>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

**Ponto 3.**

(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 (I). <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

## Repertório

<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

# 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.ptrap509@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 bolsista de Doutoramento FCT, encontrando-se a realizar o Doutoramento em Estudos Portugueses e Românicos, também na FLUL, com enfoque nas personagens femininas nos entremezes portugueses dos séculos XVII e XVIII. É membro do Conselho Editorial da *Sinais de Cena* e já colaborou também com o *European Journal of Theatre and Performance*. email: andresa.marques@edu.ulisboa.pt

**Antía Tacón García** (n. 1995) es Doctora en Estudios de la Literatura y de la Cultura (2023, Premio Extraordinario) por la Universidad de Santiago de Compostela, con la tesis titulada «Dramaturgas del siglo XVII: estudio de los personajes de la comedia nueva». Actualmente desarrolla el proyecto posdoctoral «Literatura en castellano en los conventos femeninos portugueses (ss. XVII-XVIII): sociabilidad literaria e intersecciones culturales ibéricas» (Xunta de Galicia, ED481B\_032), que contempla sendas estancias en las Universidades de Lisboa y de Oporto. Los resultados de estas líneas de investigación se han difundido a través de artículos en revistas de prestigio, capítulos de libro y comunicaciones o conferencias en congresos. email: antia.tacon.garcia@usc.es

**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 Machado 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 interacionais 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 prêmio 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

**Filipa de Freitas** (n. 1973) é investigadora no Centro de Estudos de Teatro (UL) e professora de Português. Licenciada em Estudos Portugueses e doutorada em Filosofia (UNL), tem desenvolvido trabalho nas áreas da Literatura Portuguesa, da edição de texto, da filosofia e da história do teatro em Portugal.  
email: filipasf2@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. Dedicar-se à edição de teatro e aos autores de teatro português 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 Camões** (n. 1958) é investigador integrado do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dirige vários projectos científicos sobre História do Teatro em Portugal, e editoriais que recuperam o *corpus* dramático de autores portugueses. email: jose\_camoes@sapo.pt

**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 leccionou 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 espetáculo. Faz tradução de teatro e codirigiu a coleção 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: mavirgiliocambracia@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 Enorme – 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

**Philipp Kampschroer** (n. 1992) é professor na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa e investigador no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. É licenciado pela Ruhr-Universität Bochum, mestre pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e doutorado em Teoria da Literatura também pela FLUL. Tem diversas publicações nas áreas de literatura portuguesa, literatura alemã, tradução e crítica textual, com incidência especial nos séculos XIX e XX, entre as quais o livro *De Lisboa às Serras: a evolução de Eça de Queiroz* (Imprensa Nacional, 2025).

email: philipp.kampschroer@campus.ul.pt

**Santiago Pérez Isasi** (n. 1978) é Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. As suas áreas de investigação incluem os Estudos Ibéricos, a História Literária, e as Humanidades Digitais. É co-autor (com Antonio Sáez Delgado) de *De espaldas abiertas. Relaciones literarias y culturales entre España y Portugal (1870-1930)*, e co-editor, entre outros, dos volumes *Perspetivas críticas sobre os Estudos Ibéricos* (com Cristina Martínez Tejero) e *Looking at Iberia: A Comparative European Perspective* (com Ângela Fernandes). Entre 2018 e 2020 foi IP do projecto *Mapa Digital das relações literárias ibéricas (1870-1930)*, e é co-IP do projecto *IstReS - Iberian Studies Reference Site*, junto com Esther Gimeno Ugalde.

email: santiagoperez@edu.ulisboa.pt

**Sebastiana Fadda** (n. 1961). Doutorada em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa (2007), é Investigadora Principal da FLUL/CET (concurso FCT CEEC 2018: 2020-2026) com o projecto para a criação de um *Dicionário do teatro português*. Acaba de lançar o arquivo digital *DramaOnline*, sobre dramaturgia portuguesa dos séc. XX-XXI (www.dramaonline.pt). Foi docente convidada da FLUL e

da UÉvora. Escreve, traduz e publica sobre teatro, e não só, há mais de trinta anos (cf. *Ciência Vitae* ID 7315-B730-EDEB).

email: [sebastianafadda@edu.ulisboa.pt](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
<b>Ensaio</b>	
O Pátio das Arcas romanceado, <i>José Camões</i> .....	9
Estranha forma de (des)amor: práticas de adultério nos entremezes de cordel do século XVIII, <i>Luís Tarujo</i> .....	23
Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução manuscrita para português (1848) de <i>Wilhelm Tell</i> de Friedrich Schiller, <i>Philipp Kampschroer</i> .....	59
Teatro mitológico de Fernando Pessoa: a Trilogia dos Gigantes, <i>Filipa de Freitas</i> .....	85
Tennessee em Lisboa (2). 1957-1962, <i>Maria Jorge</i> .....	97
A presença de Henriette Morineau entre Rio de Janeiro e Lisboa (1963-1970), <i>Elizabeth Ribeiro Azevedo</i> .....	117
ARTHE – Arquivar o Teatro. Um projeto para resgatar os arquivos das companhias de teatro portuguesas, <i>Maria João Brilhante</i> .....	139

**Cartaz**

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel: <i>La mirada del otro,</i> <i>Antía Tacón</i> .....	173
Gil Vicente, <i>Don Duardos</i> , con testo originale a fronte <i>Helena Reis Silva / Maria João Almeida</i> .....	181
Fernanda de Castro. <i>Náufragos,</i> <i>Sebastiana Fadda</i> .....	185
Os presépios teatrais: Um reportório de bonecos, religião e humor no Portugal setecentista, <i>Marta Brites Rosa</i> .....	197
<b>Repertório</b> .....	203
<b>Elenco</b> .....	211
<b>Índice</b> .....	227





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

