

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
Licínia 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 Ciccia
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

Volume financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/00279/2025; https://doi.org/10.54499/UID/00279/2025: Centro de Estudos de Teatro da FLUL

ponto
História do Teatro em Portugal Revista

5

Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
2026

Já no seu quarto ano de existência, a *Ponto* persiste no escrutínio cronológico da História do Teatro em Portugal, insistindo na viagem a pelo menos dois séculos diferentes em cada um dos seus números e na diversidade de objectos estudados.

Neste volume, lê-se a *Castro* de António Ferreira à luz do horizonte político, jurídico e estético do Humanismo quinhentista. Paradigmático da natureza contínua da investigação em História é o ensaio sobra a temporada portuguesa do comediante Antonio Sacchi e da sua companhia de Comedia dell'Arte interrompida pelo terramoto de 1755. Vinda, igualmente, de Itália, é investigada a passagem fugaz, mas fulgurante, da actriz Maria Visconti pela cena lisboeta da primeira metade da década de oitenta do século XIX. Em ano final da celebração do centenário do nascimento de Luís de Camões analisa-se a figuração do poeta na dramaturgia oitocentista e no teatro dos séculos XX e XXI, bem como a fortuna da sua obra nos palcos nacionais. Prossegue o exame à Censura das peças de Tennesse Williams, agora entre 1959 e 1962, com ênfase na *Gata em telhado zinco quente*, e no respectivo espectáculo apresentado no Teatro Monumental, de Lisboa.

O Cartaz continua a recensão da actividade editorial e de investigação centrada na História do Teatro em Portugal.

JC

ENSAIO

O palco como chancelaria: A consolidação da tragédia humanista e o destino político do mito inesiano

Guilherme Filipe

Introdução

A tragédia *Castro*, de António Ferreira, é amplamente reconhecida como uma obra fundadora do teatro clássico português e um marco na receção renascentista da matéria inesiana, como salientam os estudos de Nair Castro Soares. O presente ensaio nasce da reflexão desenvolvida durante o trabalho preparatório para uma leitura encenada dirigida por Silvina Pereira no Teatro Maizum (2022), na qual interpretei a personagem de D. Afonso IV. Esta experiência dramatúrgica revelou a necessidade de questionar a persistência de uma leitura romântica e melodramática que, ao aproximar Pedro e Inês do paradigma de Tristão e Isolda, tende a obscurecer o horizonte intelectual humanista em que a peça foi escrita.

Propõe-se, assim, uma abordagem que privilegie a articulação entre a forma dramática, o pensamento político e a cultura jurídica do século XVI. Mais do que um drama romântico, a obra constrói uma reflexão sobre os fundamentos da autoridade e da justiça. Ao colocar o Secretário a advertir o Infante de que «cativo é quem de si se vence» (vv. 415-416), Ferreira enuncia um princípio estoico central: a legitimidade do poder político começa pelo autodomínio e pelo governo das paixões. A intencionalidade artística não é entendida como uma realidade plenamente demonstrável, mas como uma hipótese interpretativa que permite relacionar as opções estéticas da obra aos debates intelectuais do Humanismo português. A tragédia funciona, deste modo, como uma intervenção literária que problematiza as relações entre soberania, consciência e justiça.

Historicamente, o episódio de 1355 inseriu-se num quadro de instabilidade peninsular, em que a ligação de D. Pedro à poderosa linhagem dos Castros suscitou legítimas preocupações quanto à autonomia de Portugal face a Castela. Parte significativa da historiografia interpreta a execução de Inês por D. Afonso IV como uma decisão enquadrável na lógica da Razão de Estado, privilegiando a estabilidade da Coroa em detrimento da justiça do caso em particular. A violência do ato, a posterior trasladação solene do corpo para o Mosteiro de Alcobaça e a polémica aclamação de Cantanhede em 1360 que sustentou a existência de um casamento secreto de difícil comprovação documental monumentalizaram o luto privado, abrindo espaço para a construção de um dos mais duradouros mitos literários e politicos da cultura portuguesa.

A matriz historiográfica e literária: a construção do mito e o tríptico de Avis

A transfiguração do episódio de Inês de Castro fixado pela cronística tardo-medieval como um nó de paixão dinástica e de violência feudal no primeiro monumento da tragédia clássica em língua portuguesa constitui um acontecimento eminentemente político. Ao compor a *Castro* no dealbar da segunda metade de Quinhentos, António Ferreira não opera apenas uma importação estética dos moldes da *poética* aristotélica ou do modelo neolatino cultivado por George Buchanan e Diogo de Teive. O dramaturgo promove, fundamentalmente, uma deslocação espacial e ideológica: o idílio de Coimbra é arrancado ao seu registo lírico-elegíaco original e transferido para o interior forense da chancelaria régia joanina.

Esta evolução respondeu, no plano das crónicas oficiais, às prementes necessidades de legitimação das dinastias governantes. A este propósito, o conjunto das crónicas de Fernão Lopes configura o momento decisivo dessa construção memorial. Escrevendo ao serviço da Casa de Avis, o cronista

organiza os acontecimentos segundo uma teleologia narrativa orientada pela consolidação da legitimidade régia. A sua extrema prudência ao tratar do alegado matrimónio entre D. Pedro e Inês, evitando afirmá-lo categoricamente perante a escassez de provas documentais, mostra-se estrategicamente compatível com a necessidade de afastar as pretensões sucessórias dos descendentes de Inês, preservando a estabilidade e a pureza de sangue da nova linha dinástica.

As leituras historiográficas subsequentes refletem as mutações dos contextos políticos que as acolheram. Rui de Pina, escrevendo sob o signo da monarquia absolutista manuelina, mantém a equidistância cética da herança lopesiana: trata o casamento secreto como uma hipótese destituída de sustentação documental e apresenta a decisão cirúrgica de D. Afonso IV num quadro de estrita defesa da autoridade suprema da Coroa. Inversamente, Estêvão Rodrigues de Acenheiro introduz na cronística uma sensibilidade inteiramente distinta. Ao conferir um relevo inédito à dimensão trágica das personagens, Acenheiro instaura a transição do registo factual para o patético, exercendo uma influência profunda no imaginário sentimental português.

Em paralelo a esta tradição historiográfica, a intervenção dos autores pré-clássicos foi instrumental para ampliar e densificar o significado simbólico deste património. No *Cancioneiro Geral* (1516), Garcia de Resende acentua a dimensão elegíaca da narrativa ao atribuir voz à própria protagonista nas suas célebres *Trovas à Morte de Dona Inês de Castro*. Esta operação retórica fixa a imagem da vítima inocente cuja imolação interpela diretamente a consciência moral do leitor, antecipando o vetor jusnaturalista de Ferreira.

No universo teatral, Gil Vicente (nomeadamente na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*) desloca a memória do episódio para o espaço físico e bucólico da cidade de Coimbra, transformando o local do assassínio em um elemento topográfico permanente da memória coletiva e mítica da nação. Finalmente, Anrique da Mota introduz uma dimensão visionária

por meio da intervenção do espectro de Inês. Ao aproximar o episódio da tradição medieval das aparições escatológicas, Mota intensifica a carga dramática e a atmosfera de assombro que rodeia a culpa palaciana.

Deste modo, quando António Ferreira inicia a composição da *Castro*, a matéria inesiana já ultrapassara a sua dimensão estritamente cronística. O episódio encontrava-se amplamente sedimentado e dotado de uma configuração ética, política e literária consolidada, oferecendo ao dramaturgo um património simbólico particularmente apto a ser reinterpretado segundo os princípios do Humanismo renascentista.

O horizonte intelectual de Quinhentos: o Justiceiro entre Séneca e Erasmo

A compreensão da intencionalidade artística e ideológica que move António Ferreira na composição da sua tragédia exige uma análise minuciosa do horizonte intelectual de meados do século XVI. Longe de configurar uma mera reconstituição arqueológica de um drama medieval, a tragédia humanista ferreiriana nasce do diálogo tenso com as correntes de pensamento coesas da sua época, utilizando a memória do passado para interrogar diretamente a cultura de governação e os limites éticos do poder na corte joanina.

Na cultura política de meados da era de Quinhentos, sob o complexo reinado de D. João III e a subsequente regência de D. Catarina de Áustria, a figura histórica de D. Pedro I, o Justiceiro, tornou-se alvo de uma hermenêutica ambivalente por parte da elite letrada e da aristocracia. Esta leitura era profundamente moldada pelo pensamento cruzado de Erasmo e de Séneca. Para esta intelectualidade, o monarca medieval representava simultaneamente o ideal da aplicação rigorosa e cega da lei e uma severa advertência sobre os perigos das paixões individuais no seio da governação. A memória da execução brutal de Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves colocava a conduta

de D. Pedro na linha ténue que separa a justiça inflexível da crueldade tirânica. Esta ambiguidade transformou a moderação e a clemência – as duas virtudes teorizadas por Séneca no seu tratado *De Clementia* – nas exigências éticas mais urgentes para o governante renascentista. A clemência senequiana – autodomínio do rei, repúdio da crueldade e primado da razão – aliava-se ao evangelismo erasmiano – rei como pai comum, equidade forense e rejeição do arbítrio.

Sob este prisma, a obstinação amorosa do príncipe passa a ser interpretada como uma leviandade política que converte o desejo privado numa ameaça real à Razão de Estado e à segurança do reino. Este perigo mostrava-se dramaticamente potenciado pelo acolhimento palaciano dado aos irmãos de Inês – um erro estratégico gravoso aos olhos de uma nobreza permanentemente vigilante face à pressão diplomática e à ingerência de Castela. Esta gradual humanização e melancolização da figura de D. Pedro, amplificadas pela circulação e pela leitura das composições do *Cancioneiro Geral*, preparam metodicamente o terreno para a intervenção de Ferreira. O «Justiceiro» deixa de ser apenas o guerreiro impulsivo e monolítico das crónicas para se assumir como uma figura trágica e moralmente problemática: o príncipe que ama, sofre e age em demasia, fraturando a estabilidade pública em nome do imperativo afetivo, tal como o próprio verbaliza na sua apologia cega:

Eu não sou, nem fui nunca qual me julgas, / ou qual me julgais todos. Outros olhos. Diferentes dos vossos são os meus, / com que me vejo, e vejo que o que faço, / não é tamanho mal, como vós vedes. / Eu não faço erro algum: sigo o que o espírito me diz e me revela, a quem eu creio (vv. 367-373).

A tratadística de Avis e a apropriação ideológica joanina

Esta complexidade em torno da figura régia articula-se diretamente com o programa ideológico da corte de D. João III, que promove uma apropriação deliberada do pensamento

político da Dinastia de Avis para fundamentar e legitimar o Estado moderno centralizado. Textos doutrinários quatrocentistas, como o *Leal Conselheiro*, de D. Duarte, e a *Carta de Bruges* (1426), do Infante D. Pedro, deixam de ser vistos como meros manuais de conselhos de cavalaria para se tornarem autênticos instrumentos de justificação jurídica de uma Coroa em pleno processo de profissionalização burocrática e de centralização administrativa.

O *Leal Conselheiro* passa a funcionar como um espelho moral para um D. João III profundamente pio e introspetivo, justificando a emergência de uma nova classe de letrados e oficiais régios, cuja atuação se pauta pela disciplina, pelo método e pelo controlo absoluto das paixões individuais, em prol da eficácia da máquina do Estado.

Simultaneamente, a *Carta de Bruges* converte-se num verdadeiro programa de ação política contemporânea. Os apelos do Infante D. Pedro à emenda urgente dos Estudos Gerais e à unificação das leis contraditórias servem de validação histórica direta para as grandes reformas joaninas. Entre estas, destacam-se a refundação humanista da Universidade de Coimbra em 1537 e a consolidação jurídica das Ordenações, sob a égide da unificação do Direito e da superação do pluralismo jurídico medieval. Até mesmo a introdução do Tribunal do Santo Ofício em 1536 e a subsequente moralização do clero encontram eco e legitimação nas críticas do Infante D. Pedro à ignorância e aos excessos dos prelados medievais, alinhando a monarquia com o espírito centralizador da Contrarreforma

É precisamente nesta intersecção que se situa a intencionalidade de escrita de António Ferreira. Ao compor a *Castro*, o autor realiza um movimento crítico rigorosamente inverso ao da propaganda palaciana. Enquanto a Coroa utiliza a memória de Avis para validar o absolutismo prático, a opacidade das decisões governamentais e a hipertrofia da burocracia, Ferreira resgata o episódio histórico para expor o desvio tirânico inerente a uma Razão de Estado que opera sem o escrutínio nem a legitimação do Direito Natural.

Nesta perspetiva, a tragédia deve ser lida como uma advertência pedagógica e política direta ao contexto joanino. O texto alerta para o isolamento do monarca, para a extrema permeabilidade do soberano à retórica manipuladora e utilitarista dos conselheiros letrados, e para o perigo iminente de sacrificar a justiça forense e a inocência individual em nome de uma conveniência política abstrata. Ao organizar a memória histórica de D. Pedro I e a herança ética de Avis por meio do rigor estético da tragédia clássica, Ferreira não se limita a encenar um drama do passado. O dramaturgo institui um espelho crítico e urgente para o presente, convertendo o espaço cénico num tribunal de exceção onde se debatem os limites morais do exercício do poder soberano.

A mitogenia humanista: a dupla matriz da *Castro*

A *Castro* de António Ferreira estabelece a definitiva autonomização e maturidade da matéria inesiana, ao transmutar um episódio histórico, marcado pela sua complexidade dinástica e geopolítica, numa especulação dramática e abstrata sobre a equidade, os limites da soberania e a legitimação do poder régio. Composta no fértil e tenso ambiente intelectual da Coimbra renascentista, a tragédia articula duas matrizes consubstanciais – uma de natureza estético-poética e outra de carácter jurídico-político – cujo concurso recíproco institui um monumento cimeiro no panorama do Humanismo europeu de Quinhentos.

A dimensão estética da obra radica na rigorosa assimilação dos preceitos do classicismo e da tragédia humanista. Estruturado na tradicional arquitetura de cinco atos, o drama observa escrupulosamente a unidade de ação, o decoro formal e a presença funcional do Coro das Donzelas de Coimbra. A apropriação da matriz senequiana manifesta-se não apenas no pendor sentencioso das máximas morais (*stichomythia*), mas, sobretudo, na atmosfera de estaticidade trágica inescapável que governa o avanço do enredo.

Neste cenário, o *pathos* abdica da sua dimensão puramente emotiva ou melodramática para assumir uma densa função ética e filosófica. Longe de configurar um mimetismo arqueológico ou uma imitação estéril, o classicismo de Ferreira opera uma translação semântica: a adaptação dos princípios formais da tragédia clássica à matéria histórica portuguesa confere ao sacrifício de Inês um alcance universal, salvaguardando, simultaneamente, a sua especificidade cultural.

Esta opção estética espelha fielmente a formação do autor na Faculdade de Leis da Universidade de Coimbra, onde a pedagogia humanista preconizava a indissociabilidade entre a retórica forense, o direito romano, a filosofia moral e a poética antiga. Daí que a historiografia literária identifique afinidades estruturais decisivas com as obras de Diogo de Teive e de George Buchanan, cujos percursos no ecossistema conimbricense modelaram a mundividência e o vetor performativo da *Castro*.

Quanto a Diogo de Teive, a proximidade verifica-se sobretudo no lirismo e no tom elegíaco. Na sua tragédia neolatina *Ioannes Princeps* (1554), composta para prantear a morte prematura do príncipe D. João, o dramaturgo mobiliza a imagem da flor colhida antes do tempo; um motivo poético que encontra eco direto na posterior caracterização ferreiriana de Inês como «a linda flor, que em força do ano / colhida foi da mão cruel e dura» (vv. 1545-1546). De igual modo, tal como no texto de Teive o rio Tejo participa simbolicamente no luto coletivo pela perda do herdeiro da Coroa, também o rio Mondego e a topografia bucólica de Coimbra assumem, na *Castro*, uma clara função elegíaca. A natureza é elevada à condição de testemunha forense da injustiça, ampliando a escala cósmica do sofrimento da protagonista.

Se Diogo de Teive subministra o vocabulário para a atmosfera elegíaca e lírica da peça, George Buchanan exerce uma influência seminal no plano da fratura política. Durante a sua permanência no Colégio das Artes, Buchanan consolidou uma dramaturgia na qual o espaço cénico operava como um tribunal de debate público sobre a legitimidade da autoridade,

os deveres evangélicos do monarca e os desvios da tirania. Nas suas tragédias bíblicas, *Jephtes* e *Baptistes*, as decisões soberanas são permanentemente confrontadas com as exigências da lei divina e do Direito Natural, expondo a rutura fratricida entre a força institucional e a consciência moral. Embora se prescinda de estabelecer uma filiação mecânica ou uma dependência textual direta entre estes textos e a *Castro*, as afinidades temáticas e doutrinárias comprovam que Ferreira habita o mesmo horizonte intelectual. O dramaturgo português dialoga de forma muito profícua com as mesmas interrogações filosóficas de Buchanan, erguendo o palco como uma arena em que se julgam as patologias da governação. Os conceitos adquiridos na escola de Coimbra – retórica e filologia; direito e filosofia – são aplicados à construção de uma Teoria Forense do Drama – palco como tribunal do poder; confronto entre o Direito Natural e o Arbítrio.

Esta convergência atinge a sua máxima acuidade no Ato III, que se ergue como o verdadeiro núcleo ideológico e a charneira dramática da peça. É nesta secção que se confrontam, de forma irreconciliável, duas visões antagónicas do exercício do poder. Por um lado, irrompe a lógica pragmática da Razão de Estado, defendida afanosamente pela burocracia letrada dos conselheiros; por outro, desenha-se uma conceção de autoridade e soberania estritamente subordinada a princípios éticos e transcendentais. D. Afonso IV surge cindido por estas duas exigências em disputa, enquanto os seus ministros procuram instrumentalizar a execução de Inês por meio de argumentos utilitários e de profilaxia política. Deste modo, a decisão final do monarca afasta-se da justiça forense para capitular perante a conveniência política, mimetizando, por analogia, os dilemas dramáticos e as aporias morais anteriormente explorados por Buchanan.

Neste tabuleiro de forças, o Coro das Donzelas de Coimbra assume uma função dramatúrgica que transcende largamente o mero comentário lírico ou o interlúdio musical da convenção clássica. A sua intervenção institui-se como a voz da consciência

moral e do bom-senso da comunidade, avaliando e julgando criticamente os decretos régios à luz do Direito Natural — uma instância superior ao arbítrio dos governantes. Mais do que desempenhar um papel passivo de espectador, o Coro fratura e estrutura o horizonte ético da peça: condena o arbítrio palaciano, enuncia as repercussões metafísicas e civis do crime e eleva a contenda a um plano simultaneamente moral e político.

A *Castro* configura-se, assim, como uma profunda atualização humanista e renascentista da tradição medieval dos *specula principum* (os espelhos de príncipes). A tragédia estabelece uma ponte conceptual entre a memória histórica de Avis e as tensões mais urgentes da cultura política do reinado de D. João III, tais como a burocratização do Estado moderno, a opacidade das decisões da chancelaria e a responsabilidade espiritual do governante. António Ferreira ultrapassa a mera reconstituição arqueológica de um drama do passado. Ao reinterpretar uma matéria histórica profundamente sedimentada na tradição portuguesa, o autor utiliza as ferramentas da poética clássica e da doutrina humanista para erguer um espelho crítico e urgente para o seu tempo, instituindo a literatura como o espaço supremo de escrutínio dos limites éticos do poder soberano.

Os Atos I e II: O Direito Natural como horizonte moral da tragédia

Os Atos I e II de *Castro* estabelecem o enquadramento emocional, político e ético do drama, desenhando a fratura ideológica que atingirá o seu ponto culminante no Ato IV e cujas repercussões civis se projetarão na catástrofe final. António Ferreira organiza estes momentos iniciais como uma dupla exposição dramatúrgica: por um lado, apresenta a ligação entre Pedro e Inês como um vínculo cuja legitimidade é reiteradamente afirmada pelo Direito Natural; por outro, faz emergir as forças tecnocráticas que procuram capturar essa realidade afetiva, transmutando-a numa questão de governo e de Estado.

Ato I: A autocracia do desejo, a pedagogia estoica e o plano transcendental

Desde os diálogos inaugurais do Ato I, a tensão entre o amor e o poder institui-se como o eixo estruturante da tragédia. A relação entre Pedro e Inês recusa o estatuto de uma paixão desordenada ou de um capricho cego; afirma-se, outrossim, como uma união que reclama premente legitimidade moral. A caracterização de Inês assenta precisamente nessa integridade ética. Quando a construção dramática e elegíaca evoca o sofrimento da jovem – num tom que prefigura a célebre imagem camoniana da «linda flor, que em força do ano / colhida foi da mão cruel e dura» –, a metáfora ultrapassa o mero ornamento estilístico. A representação da inocência violentada por um decreto político serve para antecipar a leitura da sua morte como a violação de uma ordem moral anterior e superior à vontade do soberano. A linguagem poética aproxima, assim, a personagem daquilo que o Humanismo renascentista reconhece como Direito Natural: uma justiça forense fundada na dignidade da pessoa e imune ao arbítrio da lei positiva.

O foco dramatúrgico desloca-se, em seguida, para a figura do Infante D. Pedro, que surge cindida entre a fidelidade ao imperativo afetivo e os deveres dinásticos da sucessão régia. A tensão interior do príncipe não decorre de uma oposição superficial entre paixão e capricho, mas da sua consciência de que as exigências frias do Estado entraram em rota de colisão direta com aquilo que considera intrinsecamente justo: Eu não sou, nem fui nunca qual me julgas, / ou qual me julgais todos. Outros olhos / Diferentes dos vossos são os meus, / com que me vejo, e vejo que o que faço, / não é tamanho mal, como vós vedes. / Eu não faço erro algum: sigo o que o espírito / me diz, e me revela, a quem eu creio. (vv. 367-373)

Esta obstinação amorosa contrasta deliberadamente com a matriz ética estabelecida pelo Secretário. Ao advertir o Infante de que a paixão constitui uma «peçonha doce d'alma, d'honra e vida» (v. 423), o conselheiro mobiliza a metáfora estoica (de

extração senequiana) para denunciar a corrupção interior e a perda de controlo provocadas pelo excesso afetivo. Para o Humanismo cristão-erasmiano que molda a peça, o autodomínio individual do governante é a condição basilar da própria justiça. Ao delimitar as fronteiras da coerção humana – lembrando ao Infante que o poder do príncipe se limita ao «corpo» enquanto a «alma» pertence apenas a Deus –, o Secretário institui o horizonte jusnaturalista que servirá de bitola moral para julgar o pragmatismo político que se avizinha

A oração desempenha, neste primeiro ato, uma função estrutural decisiva. Longe de constituir um elemento puramente devocional ou um mero expediente litúrgico, a prece integra a caracterização ética das personagens e define o plano transcendental da tragédia. Tanto Inês como Pedro recorrem constantemente ao divino não para suspender a responsabilidade humana, mas para afirmar a existência de uma justiça imutável e superior às conveniências mundanas da corte. A oração converte-se num contraponto permanente e irredutível ao discurso pragmático dos ministros, vinculando os protagonistas a uma ordem moral metafísica.

Ato II: A translação forense e as forças da Razão de Estado

No Ato II, opera-se a fratura definitiva do idílio e a consolidação das forças da Razão de Estado nos bastidores da corte. Ao isolar o Infante na sua obstinação afetiva no ato anterior, Ferreira prepara o terreno para que os conselheiros letrados – Diogo Lopes Pacheco e Pêro Coelho – possam sitiar a consciência de D. Afonso IV. A iminência da crise dinástica e a pressão da máquina burocrática joanina forçam a translação do conflito: o idílio lírico-privado é tragicamente capturado e reconfigurado no espaço forense da chancelaria régia.

Neste novo enquadramento político, o Coro das Donzelas de Coimbra assume, a partir das suas intervenções no Ato II,

uma função dramatúrgica que ultrapassa largamente o mero ornamento lírico da tradição clássica. As suas vozes estabelecem os critérios éticos absolutos pelos quais serão julgadas as futuras decisões da chancelaria régia, preparando a condenação moral que domina o desfecho da tragédia.

A voz coral funciona, deste modo, como a instância hermenêutica maior da obra, orientando o leitor a compreender que o conflito em torno de Inês de Castro não se reduz a uma crónica amorosa interrompida pela fatalidade; constitui, sim, uma densa reflexão dramática sobre os limites éticos da soberania e sobre a permanente e insolúvel tensão entre o Direito Natural e a Razão de Estado.

Entre paixão e dever: o espelho do conselheiro

O confronto dialético entre o Infante D. Pedro e o Secretário, no Ato I, constitui o fulcro ideológico e o motor teórico da tragédia. Longe de se reduzir a uma mera convenção expositiva ou a um expediente de retardamento dramático, a cena institui uma fratura indelével entre duas conceções inconciliáveis do exercício da autoridade que ditará a catástrofe subsequente: uma fundada no governo soberano de si próprio e outra irremediavelmente subordinada à tirania das paixões. António Ferreira coloca imediatamente em confronto o imperativo afetivo do príncipe e a prudência política do conselheiro, convertendo o palco num espaço de deliberação moral antes mesmo de a ação transitar para o tribunal institucionalizado do Ato IV.

Desde os diálogos inaugurais, o Secretário assume a figura cimeira do *consiliarius* humanista, cuja autoridade intelectual decorre menos da proximidade física com o poder do que da responsabilidade ética do aconselhamento. A sua lealdade ao príncipe não se traduz em complacência cortesã, mas sim na coragem moral de contrariar a vontade daquele a quem serve. A advertência segundo a qual «cativo é quem de si se vence» (vv. 415-416) constitui uma das máximas programáticas da peça.

A sentença recupera e atualiza a tradição estoica de Séneca – com particular enfoque no tratado *De Clementia* –, segundo a qual a verdadeira liberdade e a legitimidade régia residem no domínio absoluto das paixões (*continentia*). A realeza deixa de ser entendida como mera capacidade coerciva de governar os súbditos e passa a identificar-se com o autodomínio. Nesta perspetiva, Ferreira desloca o fundamento da autoridade do plano estritamente jurídico para o plano ético: só pode governar legitimamente o corpo da nação quem primeiro vence a própria desordem interior.

A densidade filosófica desta passagem amplia-se quando o Secretário delimita as esferas da soberania, asseverando: «A Deus temo. Tu no corpo só podes; Ele n'alma. Eu aconselhar-te posso; forçar não» (vv. 418-420). A distinção entre o poder do príncipe e a soberania divina estabelece um limite objetivo ao exercício da autoridade temporal. O Secretário reconhece que a função do conselheiro consiste em orientar a consciência do governante, não em substituir-se à sua vontade livre. A autoridade política permanece, assim, subordinada a uma ordem moral superior, o que antecipa uma conceção do poder profundamente marcada pelo humanismo cristão-erasmiano.

Ao mesmo tempo, esta personagem reflete um fenómeno histórico característico do reinado de D. João III: a afirmação de uma burocracia letrada formada na Faculdade de Leis da Universidade de Coimbra, cuja legitimidade assenta menos na linhagem nobiliárquica do que na competência jurídica. Contudo, Ferreira distingue cuidadosamente o verdadeiro conselheiro daquele que instrumentaliza o saber como mero artifício de poder. O Secretário representa o ideal do letrado cuja ciência permanece estritamente subordinada à virtude (*sapientia*). Em contraponto, D. Pedro revela, desde o início, uma incapacidade progressiva de submeter a paixão individual ao juízo político.

O confronto atinge particular intensidade na elocução argumentativa rápida que opõe a prudência do conselheiro à obstinação cega do príncipe:

INFANTE Para onde fugirei por que me deixem?
SECRETÁRIO De ti hás de fugir por teu remédio.
INFANTE Não me valerá já ver que não posso?
SECRETÁRIO Tu mesmo te puseste em tal fraqueza.
INFANTE Não quero nem desejo arrepender-me. (vv. 460-464)

A assertividade das réplicas reproduz, de forma dramática, a impossibilidade de conciliação entre as duas posições. Pedro recusa o próprio pressuposto da argumentação forense. A expressão «não quero nem desejo» não traduz apenas intensidade afetiva; representa uma abdicação voluntária da liberdade interior que o Secretário acaba de definir como condição da verdadeira realeza. O príncipe deixa de aparecer como senhor das circunstâncias para surgir como alguém governado pela *hybris* da sua própria paixão.

Esta inversão torna-se ainda mais evidente quando o Secretário caracteriza o amor desordenado como uma «peçonha doce d'alma, d'honra e vida» (v. 423). O oxímoro aproxima prazer e destruição, demonstrando que aquilo que proporciona felicidade privada pode converter-se em causa de ruína pública. A doçura da afeição transforma-se, no plano político, num veneno que corrói simultaneamente a honra do príncipe e a estabilidade do reino, revelando uma profunda assimilação da moral estoica, segundo a qual a paixão deixa de ser simples emoção para se tornar perturbação da razão.

Todo este diálogo do Ato I prepara, por contraste, o embate ideológico que dividirá a corte no Ato II. A oposição entre o Secretário e Diogo Lopes Pacheco não resulta apenas da diferença psicológica entre duas personagens; exprime duas conceções antagónicas da própria função do conselheiro e do espaço da chancelaria. Enquanto o primeiro ancora o seu discurso na formação moral do governante (Ato I), Diogo Lopes desloca

inteiramente o problema para a conservação e utilidade do Estado (Ato II), preparando a violência institucional que será executada no tribunal do Ato IV. Esta mutação retórica mostra-se particularmente evidente quando Pacheco argumenta junto do monarca:

> Médico, senhor, és desta república.
> O poder que tem o médico num corpo
> tens tu sobre nós todos, usa dele.
> Se te parece em parte isto crueza
> não é crueza aquela, mas justiça,
> quando de cruel ânimo não nasce (vv. 719-724).

A metáfora médica estabelece uma relação intencional com a «peçonha doce» mencionada anteriormente pelo Secretário. Onde este via um veneno interior que ameaçava a integridade moral do príncipe, Diogo Lopes deteta agora na violência um remédio político. A morte de Inês deixa de constituir uma injustiça para ser apresentada como uma terapêutica necessária à cura da comunidade. António Ferreira constrói, assim, uma simetria retórica de extraordinária eficácia: o mesmo universo metafórico da doença e da clínica serve, primeiro, para condenar a paixão no foro privado e, depois, para denunciar a perversão da linguagem política que procura legitimar o homicídio em nome da utilidade pública.

Esta oposição culmina em uma radical divergência quanto aos limites do poder régio. O Secretário insiste que a autoridade humana permanece subordinada a uma ordem moral superior; Diogo Lopes, pelo contrário, reduz o soberano à função de mero executor da conveniência e da pragmática política. O resultado é a dissolução progressiva da justiça no interior da Razão de Estado. A capitulação subsequente de D. Afonso IV perante os argumentos do conselho bicéfalo não representa apenas a condenação física de Inês, mas também a perda da legitimidade moral da própria Coroa. Nesta perspetiva, António Ferreira ultrapassa largamente a mera reconstituição de um episódio medieval. A trajetória que conduz do aviso

estoico do Secretário à retórica utilitária e cirúrgica de Diogo Lopes Pacheco configura um percurso de degradação ética da autoridade régia, transformando a *Castro* numa reflexão sobre os riscos de um poder que rompe os vínculos sagrados com o Direito Natural. O palco converte-se, assim, numa verdadeira instância de julgamento da soberania, em que o destino de Inês de Castro deixa de representar uma tragédia individual para adquirir a dimensão de paradigma político da relação entre justiça, consciência e poder.

O Ato III: Suspensão lírica-elegíaca e a condenação moral antecipada

Se o Ato II se fixa como o espaço da especulação teórica em torno da Razão de Estado e o Ato IV assume a crueza de sua execução forense, o Ato III desenha-se como o momento da condenação moral antecipada. A sua função na arquitetura político-jurídica da tragédia transcende o mero retardamento dramático: trata-se de um espaço de suspensão lírica, concebido por António Ferreira, para cimentar a absoluta imunidade ética da vítima à luz do Direito Natural. Desnuda-se, assim, a violência política que se avizinha antes mesmo de se revestir da retórica burocrática do tribunal palaciano.

A secção abre com o sonho premonitório de Inês, no qual se vê cercada por «lobos carniceiros irados» (v. 931). A escolha da metáfora zoológica possui um alcance político cortante: ao transfigurar os conselheiros régios em predadores, Ferreira destitui antecipadamente qualquer aura de legitimidade ou de «medicina pública» que estes tentarão invocar no tribunal. A Razão de Estado é despida dos seus artifícios jurídicos e exposta à sua essência original: uma força violenta e irracional que se abate sobre a fragilidade dos súbditos.

A densidade ética amplia-se através da insistência de Inês na pureza do seu afeto. Diante dos pressentimentos da Ama, a protagonista recusa o vocabulário da culpa e do crime,

purificando a sua ligação ao Infante: «Que culpa cometemos? Ou que crime? / Amar-nos bem, e com sincera fé» (vv. 993-994). Ao situar a sua apologia no plano da «sincera fé», Inês evoca o fundamento jusnaturalista da peça: para que a sua execução no ato seguinte seja lida como um homicídio institucional e não como um ato de justiça, torna-se esteticamente obrigatório demonstrar que a pena não decorre de uma infração jurídica, mas sim de um arbítrio de governação.

Esta solidão da personagem é contrabalançada pela intervenção do Coro das Donzelas de Coimbra, que encerra o ato assumindo o papel de instância hermenêutica e de opinião pública ampliada. O lamento coral projeta o sofrimento individual de Inês na ordem cósmica e social, advertindo para a precariedade da virtude num mundo governado pela força dos poderosos: «Andam as vidas na mão da ventura: / não há cousa segura, / nem há firme poder contra a mundana / força, ou fraqueza humana» (1175-1178). O Coro valida o estatuto de Inês como vítima sacrificial e sinaliza que a rutura moral operada pelo palácio fratura a harmonia de toda a comunidade, consumando a derrota ética do regime antes da primeira espada ser desembainhada.

O Ato IV: O palco como chancelaria joanina e a violência burocrática

O Ato IV constitui o verdadeiro centro político e jurídico da *Castro*. É neste momento que as tensões éticas assumem plena configuração dramática, convertendo o palco num espaço de deliberação sobre os fundamentos da autoridade régia. Embora a ação permaneça historicamente situada no reinado de D. Afonso IV, Ferreira modela o tribunal de modo a espelhar as transformações institucionais do Portugal quinhentista: a crescente centralização administrativa, a afirmação da burocracia letrada e o papel determinante dos conselhos régios na formação da vontade do soberano.

Esta leitura forense torna-se evidente na composição do conselho. Diogo Lopes Pacheco e Pêro Coelho já não operam como representantes da aristocracia guerreira medieval, mas como oficiais letrados formados na racionalidade jurídica e na argumentação política. O seu discurso privilegia sistematicamente a conservação da república em detrimento da equidade do caso concreto, mimetizando a chancelaria régia de D. João III.

A figura de D. Afonso IV participa nesta reconfiguração: o monarca não surge como um tirano cego, mas como um soberano sitiado e progressivamente isolado pelos seus ministros. A hesitação que manifesta perante a condenação evidencia que a decisão não nasce de uma convicção madura, mas sim da coação retórica do conselho. O conflito interior do monarca irrompe quando, confrontado com a ausência de base jurídica para a execução, assume: «Não vejo culpa que mereça pena» (v. 1458). O rei permanece ancorado a uma conceção clássica da justiça, segundo a qual a pena pressupõe culpa, temendo o estigma da posteridade: «Hei medo de deixar nome de injusto» (v. 703).

É contra esta barreira jusnaturalista que se erguem os ministros. A intervenção de Diogo Lopes Pacheco configura a mais radical formulação da Razão de Estado ao propor uma analogia orgânica: Por dar saúde ao corpo qualquer membro / que apodrece se corta, e pelo são / por que o são não corrompa. Este teu corpo / de que tu és cabeça está em perigo / por esta mulher só, corta-lh'a vida» (vv. 713-718).

A máxima é secundada pela lapidar formulação de Pêro Coelho: «A aspereza dest'obra é medicina» (v. 726). A apropriação do léxico cirúrgico opera uma transmutação semântica: a violência de Estado é reconfigurada como profilaxia social, destituindo o ato de sua dimensão moral e julgando-o estritamente pela eficácia utilitarista. Ferreira desmascara, assim, a sofística palaciana que dissimula o arbítrio e o homicídio sob a capa da pragmática burocrática.

A resposta de Inês rompe com esta lógica utilitária, devolvendo o debate ao terreno da legitimidade moral. Quando suplica ao rei, colocando os filhos diante do monarca, a sua argumentação não apela apenas à compaixão privada, mas também aos deveres dinásticos e institucionais da realeza: «Filhos tristes / vedes aqui o pai de vosso pai. (...) esta é a mãe de teus netos. Estes são / filhos daquele filho que tanto amas» (vv. 1226-1234). Ao confrontar o soberano com a sua própria descendência legítima, Inês recorda-lhe que a dignidade régia se define pela salvaguarda da comunidade e não pelo capricho autocrático. O problema deixa de ser o destino de uma mulher para se tornar uma crise de legitimidade no exercício da autoridade.

O Ato V: O silêncio coral e a implosão da *Polis*

O ato final dramatiza os efeitos irreversíveis da Razão de Estado, demonstrando a insuficiência deste princípio como fundamento da autoridade política. Ao capitular e delegar a execução por meio de um silêncio permissivo – «Eu não mando nem vedo. Deus o julgue» (v. 1498) –, D. Afonso IV abdica de sua função originária de fonte da justiça. O encerramento do Ato IV, coroado pelo pranto fúnebre sobre o cadáver da «moça inocente por amor só morta» (v. 1595), fixa a condenação do modelo político que identifica a conservação do Estado com a suspensão do Direito Natural.

É, todavia, no Ato V que esta reflexão atinge o seu auge dramatúrgico através de uma radical opção de montagem por parte de António Ferreira. Contrariando a ortodoxia clássica, o dramaturgo omite deliberadamente o Coro no último ato, retirando de cena a voz da comunidade e a instância de mediação da opinião pública. O espaço final da tragédia é abandonado a um isolamento opressivo, partilhado estritamente entre o Infante D. Pedro e o Mensageiro (vv. 1603-1775). Esta exclusão coral encerra um profundo significado político: consumado o

homicídio de Estado, quebra-se a coesão da *pólis* e suspende-se o espaço do diálogo ético.

O ato abre com um monólogo do Infante marcado por uma absoluta cegueira irónica; vindo de Coimbra, a sua alma habita ainda uma atmosfera idílica em que nada prenuncia a catástrofe: «Tudo vejo em paz, tudo alegre, e ledo. / Minha alma só, que a tanto bem aspira» (vv. 1604-1605). Esta acalmia lírica funciona como o ponto culminante de um fulgor emocional que torna a queda subsequente ainda mais devastadora.

No momento em que o Mensageiro destrói o idílio, relatando a execução de Inês, opera-se uma reviravolta drástica que transforma a doçura do amante na ferocidade do guerreiro. O papel de amante enlutado dá lugar à condição de força política hostil e destrutiva. A dor privada politiza-se e converte-se numa declaração de guerra civil contra o próprio pai e contra a estrutura do Estado: «Eu te perseguirei, rei meu imigo. / Lavrará muito cedo bravo fogo / nos teus, na tua terra...» (vv. 1757-1759).

Ao fechar o drama com este arco que vai da ilusão de paz à promessa de incêndio e ruína, António Ferreira demonstra o fracasso prático da Razão de Estado: a violência secreta que o tribunal executou para estabilizar o reino converte-se no rastilho que condena a comunidade à iminência da aniquilação militar pela mão do seu futuro soberano. A Razão de Estado totalitária não gera estabilidade, mas sim o colapso das instituições. O silêncio forçado da comunidade e a emergência da violência retaliatória do herdeiro do trono revelam que o crime do tribunal clandestino de Afonso IV não salvou o reino; pelo contrário, condenou-o à autodestruição.

Conclusão: A tragédia como espelho de príncipes

A *Castro* confirma-se como uma obra de extraordinária originalidade no seio do Humanismo português, não apenas por introduzir o modelo estrutural da tragédia clássica, mas também por transfigurar um episódio da crónica medieval numa

reflexão de alcance universal sobre os limites éticos do poder. Ao longo da peça, Ferreira faz convergir a herança clássica, o providencialismo cristão e a cultura jurídica renascentista para demonstrar que a autoridade política apenas conserva a sua validade moral quando permanece subordinada à justiça. Longe do cariz puramente amoroso, o sacrifício de Inês converte-se no momento em que a consciência moral da comunidade confronta-se com os limites do poder soberano.

Ao retirar o Coro de cena no último ato e ao confiar o encerramento da peça ao clamor desamparado do Mensageiro – que sela a obra, advertindo para o ciclo de destruição, com os versos: «Triste reino, triste terra, / que tais filhos crias, / que tais pais tens» (vv. 1761-1763) –, António Ferreira recusa qualquer conciliação moralista ou apaziguadora. O desfecho da tragédia funciona, assim, como um solene *speculum principum* dirigido ao leitor de Quinhentos: os poderes humanos que renegam o Direito Natural não geram estabilidade dinástica, mas sim o colapso da comunidade, deixando a memória da injustiça como o último e implacável tribunal da História.

Referências bibliográficas

Buchanan, G. (1906). *The sacred dramas of George Buchanan* (A. Brown, Trad.). James Thin; Simpkin, Marshall.

Duarte, Dom. (1999). *O Leal Conselheiro*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Erasmo de Roterdão. (2014). *A Educação de um Príncipe Cristão*. Porto Alegre: L&PM Pocket.

Ferreira, A. (1598/2018). *Castro* (J. Camões, Ed.; H. R. Silva, adaptação TEI, Projeto EMOTHE0557). Universitat de València. https://uv.es

Homem, A. L. de C., & Pita, I. B. (2007). Rey y «totalidad nacional» en la obra de Don Duarte: En torno a los conceptos de prudencia y consejo. *Hispania*, 67(227), 929-944.

Lopes, F. (2007). *Crónica de D. Pedro*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Lopes, F. (2017). *Crónica de Dom João I* (T. Amado, Coord. e anot.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Mateus, O. (1999). *Obras de Anrique da Mota* (J. Camões & H. R. Silva, Orgs.). Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses.

Muniz, M. R. C. (2005). O Leal Conselheiro y la tradición del espejo del príncipe: Consideraciones sobre el género. En C. Parrilla (Org.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Vol. 2, pp. 89-103). Toxosoutos.

Pedro, Infante Dom. (2018). «Carta de Bruges». In L. M. de Abreu (Coord.), *Obras pioneiras da cultura portuguesa: Vol. 4. Primeiros relatos de viagens e descobrimento* (J. E. Franco & C. Fiolhais, Dirs., pp. 27-44). Círculo de Leitores.

Pina, R. de. (1977). *Compilação Geral*. Porto: Lello & Irmão.

Resende, G. de. (1990). *Cancioneiro Geral* (A. F. Dias, fixação do texto e estudo). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Séneca, L. A. (2023). *Da clemência*. Edições 70.

Soares, N. N. C. (1996a). Introdução à leitura da Castro de António Ferreira: Estudo, texto integral e notas. Almedina.

Soares, N. N. C. (1996b). Teatro clássico no século XVI: A Castro de António Ferreira. Fontes e originalidade. Almedina.

Soares, N. N. C. (1996c). Martírio e sacrifício voluntário na tragédia humanista e no mito inesiano: Em António Ferreira e Eugénio de Castro. *Humanitas*, 48, 205-222.

Soares, N. N. C. (2006). A Tragédia do Príncipe João (1554), de Diogo de Teive: Primeiro dramaturgo neolatino português. In S. T. de Pinho (Org.), *Teatro neolatino em Portugal no contexto da Europa: 450 anos de Diogo de Teive* (pp. 183-214). Universidade de Coimbra.

Sousa, M. L. M. de. (2004). *Inês de Castro: Um tema português na Europa* (2.ª ed.). ACD Editores.

Teive, D. de. (1999). *Tragédia do Príncipe João: Introdução, texto latino, tradução e notas* (2.ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Vicente, G. (2018). *As obras de Gil Vicente* (Vol. 1). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Com Sacchi, 20 anos depois

Maria João Almeida

Preâmbulo

Quando, há pouco mais de vinte anos, concebi a Tese de Doutoramento, reservei dois subcapítulos ao actor italiano Antonio Sacchi e à companhia de que era o *capocomico* no período em que esteve ao serviço do teatro régio português. O segundo subcapítulo foca especificamente a relação profissional entre o comediante, Truffaldino na Arte, e Carlo Goldoni, sendo este dramaturgo o objecto do meu trabalho académico, orientado para a presença da sua produção cómica e libretística nos palcos e no meio editorial nacionais durante a segunda metade do séc. XVIII. Naquela altura optei pelo uso do apelido «Sacchi» e não «Sacco» que, no Setecentos italiano, alternavam (talvez com o predomínio de «Sacco») nos escritos a respeito do actor como, aliás, na documentação portuguesa coeva. Foi Goldoni a ditar-me a opção, e no meu discurso o apelido «Sacchi» perseverou.

Este regresso a Sacchi pretende revisitar dados por mim coligidos e divulgados anteriormente, mas agora no sentido de os aferir face às informações veiculadas por fontes portuguesas e italianas a que tive acesso entretanto, tendo em vista um melhor (re)conhecimento da *truppa* Sacchi e das circunstâncias associadas à sua *tournée* a Portugal.

Chegada a Lisboa

A data em que Sacchi e companhia pisaram pela primeira vez solo português tem oscilado entre tempos aproximados nos autores que dela se ocuparam como Francesco Bartoli, um dos membros da formação de cómicos que aquele dirigia nos anos

Setenta de Setecentos, sendo por isso conhecedor da carreira artística do companheiro de profissão. Nas suas *Notizie istoriche de'comici italiani* informa que a chegada ocorreu «sul cadere dell'anno 1753»[1] e Luigi Rasi segue quase *ipsis verbis* esta formulação no vol. II de *I Comici italiani*[2].

Recentemente, Lorenzo Galetti adopta o ponto de vista oposto, o da partida de Itália e fixa-a em 1753[3] apoiando-se na notícia registada nos *Notatori* de Pietro Gradenigo relativa a 28 de Julho de 1753: «commedianti inservienti al teatro di S. Giovanni Grisostomo passano a Lisbona per la corte del Re di Portogallo, mediante il patto di cinque mille duecento zecchini all'anno»[4]. Lorenzo Colavecchia, na sua biografia do excelente segundo *zanni*, integrada no Archivio Multimediale Attori Italiani (A.M.A.t.I), incide antes na presença da companhia italiana em terras lusas e, mais especificamente, no início da sua

---

1 Na Tese, utilizei a edição fac-símile de 1978: Francesco Bartoli, *Notizie istoriche de'comici italiani che fiorirono intorno all' anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 vols, Padova, Conzatii A. S. Lorenzo, 1781--1782, ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni, 1978. Neste artigo, cito a partir da seguinte edição: Francesco Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani*, precedute dal *Foglio che serve di prospetto all'opera notizie istoriche de' comici più rinomati italiani*, a cura di Giovanna Sparacello, introduzione di Franco Vazzoler, trascrizione di Maurizio Melai, «Les savoirs des acteurs italiens», Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, 2010, p. 407 (acessível online: http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf./Bartoli_notizie,pdf)

2 Luigi Rasi, *I Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. II, Firenze Francesco Lumachi, 1905, p. 461.

3 Lorenzo Galetti, *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*. Firenze: Firenze University Press, 2016, p. 74.

4 Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, *Commemoriali, diario, ed annotazioni curiose occorse in Venetia, nelle città suddite, ed altrove, da ottobre 1751 sino genaro 1754 M.V.* (ms. *Gradenigo Dolfin*, n. 67, vol. II), c. 68*v*., *apud* Lorenzo Galetti, *ibidem*.

actividade que situa «nell'autunno del 1753»[5], portanto entre 22 de Setembro e 21 de Dezembro. As variações temporais acima observadas quanto à chegada ou à presença em Lisboa dos artistas contratados pela Coroa não divergem porém no facto de todas elas se reportarem ao ano de 1753.

Na documentação respeitante às diligências e procedimentos necessários à realização do casamento do filho do actor Antonio Vitalba, chamado Giovanni (de 20 anos), com Angela (de 22 anos), filha do *capocomico*[6], constam depoimentos de vários intervenientes, sendo as testemunhas arroladas, na sua grande maioria, membros da companhia que referem unanimemente 1754 como ano de chegada a Lisboa.

A 27 de Maio de 1754, data em que os depoimentos foram ouvidos e lavrados na Igreja das Chagas de Cristo pelo escrivão da Câmara Eclesiástica de Lisboa perante o Juiz de Casamentos, Angiola Sacco[7] e o noivo fizeram saber que se desobrigaram «a quaresma passada na Igreja do Loreto»[8], acrescentando a primeira que «chegou (a Lisboa) antes da quaresma»[9]. Giuseppe Simonetti (Jozé Simonete), actor, e Giovanni Battista Berti (João Baptista Berti)[10] ao aludirem, nos seus testemunhos, à vinda para Portugal dos contraentes e de seus pais atestaram quase em sintonia que «vierão para esta cidade todos juntos

---

5 Lorenzo Colavecchia, «Sacco, Antonio», voce in Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), Firenze, Firenze University Press, 2004, https://amati.unifi.it/app/#/view/attore/detail/1283

6 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (doravante ANTT), *Sumários Matrimoniais*, João Domingos Vitalba e Maria Magdalena Angela Sacco, 1754, Maço 962, n.º 73.

7 O nome com que a filha de Sacchi assina e diz usar.

8 ANTT, *Sumários Matrimoniais*, *idem*, f. 10r. e f. 10v.

9 *Idem*, f. 10v.

10 «natural da cidade de Florença solteiro morador na freguesia de S. Catharina em companhia de Antonio Sacco com exercicio de reprezentar de idade de trintra e dous anos», *idem*, f. 12v.

antes da quaresma proxima passada»[11] (Simonetti), «todos vierão para esta cidade haverá quatro mezes»[12] (Berti).

Recuando os ditos quatro meses a partir de 27 de Maio, a chegada da companhia terá ocorrido em meados ou finais do mês de Janeiro de 1754[13], ano em que o período litúrgico da Quaresma decorreu de 27 de Fevereiro a 11 de Abril. Esta hipótese, fundamentada nos testemunhos antes convocados, parece contrariar todavia o enunciado que abre o *Sumário Matrimonial*:

> Dis João Domingos Vitalba morador ha trez mezes nesta Corte, na qual ha-de ter de demora o tempo de 18 mezes na forma da escritura incluza, ou maes que S. Mage for servido.[14]

A contradição aparente desfaz-se perante o facto de as palavras proferidas pelo jovem Vitalba terem sido anotadas a 6 de Maio. Escusado será dizer que uma simples conta de aritmética dissipa qualquer dúvida. Ou seja, no caso de Giovanni, que prestou a declaração a 6 de Maio, a sua permanência em Lisboa é de apenas três meses comparativamente aos quatro

---

11 *Idem*, f. 11v.

12 *Idem*, f. 13r.

13 O cardeal Luca Melchiore Tempi, núncio apostólico em Portugal durante cerca de uma década (1744-01/1754) numa carta da sua correspondência oficial para a Secretaria de Estado da Santa Sé, datada de 22 de Janeiro de 1754, informa que «Partirono poi Le Maestà Loro venerdi scorso per Salvaterra, ove sento arrivassero con tutta felicità, avendo incominciato il divertimento della Caccia, e la sera dell'Opera, e commedia (...)»; Archivio Segreto Vaticano, fundo *Segretaria di Stato (S.S) Portogallo,* Archivi delle Rappresentanze Pontificie, libro 109. Como o dia da partida para Salvaterra calhou a 18, os divertimentos teriam tido início entre 18 e 22 de Janeiro. Há a possibibilidade de o espectáculo de comédia já estar a cargo da companhia Sacchi, mas não existe maneira de prová-lo.

14 ANTT, *Sumários Matrimoniais*, *idem*, f. 2r.

meses a que Berti se referiu na sua declaração, vinte e um dias depois, a 27 de Maio.

Sacchi, companhia e outros mais

Na minha Tese[15] já havia identificado, com base em fontes bibliográficas italianas[16], os membros da formação que Antonio Sacchi teria trazido a Lisboa: a mulher Antonia; as filhas do casal, Angela e Giovanna; a irmã, Adriana; Agostino Fiorilli; Bartolomeo Tomasi; Atanasio Zanoni; Giuseppe Simonetti; Gaetano Casali; Antonio Vitalba, a mulher e o filho Giovanni. Adoptando agora como diligência heurística a consulta dos Livros de Desobriga ou Róis de Confessados[17] de diversas paróquias depositados no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa[18] e do Arquivo Nossa Senhora do Loreto[19], o ponto de partida consistiu no levantamento de informações constantes desses documentos manuscritos. Os Róis de Confessados sob a jurisdição do Patriarcado estão organizados por ruas e fogos nas freguesias. Cronologicamente dispostos em livros que reúnem vários anos, os Róis do ANSL obrigam a uma pesquisa em primeiro lugar por anos e, depois, por nomes próprios que se encontram listados por ordem alfabética, seguidos dos respec-

---

15 Publicada em 2007: Maria João Almeida, *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, IN-CM, 2007, pp. 177-178.

16 Nomeadamente, Francesco Bartoli, *idem*.

17 Os Livros de Desobriga, também conhecidos por Róis de confessados, constituem listas dos indivíduos em idade de cumprirem a obrigação anual de confissão e comunhão do período da Quaresma. Além dos nomes dos confessados e de outros dados pessoais, neles constam também a identificação das respectivas freguesias e ruas de residência.

18 Doravante AHPL.

19 Doravante ANSL. Os dois Arquivos foram-me dados a conhecer por José Camões, a quem agradeço as generosas indicações.

tivos apelidos. Finda a investigação nos dois Arquivos, procedi à inserção dos dados aí compilados nos Quadros I e II.

Observando o primeiro quadro, constata-se que a Rua das Convertidas, pertencente à Freguesia de Santa Catarina, acolheu em 1754 os «Italianos comediantes» como os identificou quem tomava assento do nome dos Confessados. Da secção do rol do AHPL reservada aos artistas transalpinos, a começar pela família do *capocomico*, faziam parte mais cinco núcleos cujos elementos, na sua maioria, estavam unidos por laços de parentesco, e ainda um grupo heterógeneo. Em 1755, alguns núcleos mudaram-se para a Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação distribuídos por diferentes arruamentos (ver Quadro II), e outros, como os Sacchi, permaneceram em Santa Catarina (ver Quadros I e II).

Eram muitos os laços familiares que uniam Antonio Sacchi a membros da sua companhia. A mulher Antonia, as filhas Angela e Giovanna (não mencionada no rol[20]); as irmãs Adriana e Anna Caterina; os cunhados, Atanasio Zanoni e Giuseppe Simonetti; os sobrinhos e, por fim, aquele que se tornou seu genro em Lisboa no dia 1 de Junho de 1754[21], Giovanni Vitalba.

Quanto aos sobrinhos, filhos das duas irmãs, colocam-se várias interrogações e algumas delas talvez ainda fiquem sem resposta. No caso dos três Lombardi, Benedetto, Rosa e Carlo, elencados no núcleo familiar chefiado por Atanasio Zanoni como filhos do casal (ver Quadro I), são fruto do primeiro casamento de Adriana com Rodrigo Lombardi, logo enteados do Brighella na Arte, Atanasio Zanoni. O último, Carlo, evidencia-se pela quase ausência na bibliografia italiana mais antiga sobre artistas de palco[22]. Salvo lapso meu, surge apenas mencionado

---

20 Por não ter ainda completado os sete anos de idade por altura da Quaresma de 1754.

21 ANTT, Paróquia de Santa Catarina, Registos de Casamento, liv. C13, cx. 37.

22 Como, por ex., as obras de Francesco Bartoli, Luigi Rasi e Antonio Colomberti.

em *Un Almanacco Drammatico. L'Indice de' teatrali spetacoli* no papel de ponto da companhia Sacchi que representava «Tragedie, e Commedie» na temporada de 1776-1777 no Teatro di San Luca de Venezia[23]. Penso que o rol do AHPL declina os nomes por ordem decrescente de idade, pelo que Carlo Lombardi seria o mais jovem.

Luigi Rasi, em *I Comici italiani*, afirma que Adriana e o seu primeiro marido, Rodrigo Lombardi, tiveram muitos filhos e dois deles podiam ser vistos no teatro. São eles Benedetto, primeiro bailarino na companhia do tio, Antonio Sacchi, e Rosa[24]. O irmão deles, Carlo, faria parte dessa larga descedência, assim como talvez outros de mais tenra idade que vieram de Itália com os progenitores, mas estavam isentos da Desobriga e por isso não há deles notícia em Portugal. De Benedetto falarei mais adiante, de imediato toca a vez a Rosa.

Na já citada edição das *Notizie istoriche de' comici italiani* de Francesco Bartoli, a cargo de Giovanna Sparacello, o verbete acerca de Rodrigo Lombardi inclui notas da autoria de Giulietta Bazoli. Na quarta nota escreve:

> Rosa Lombardi Arena, figlia di Rodrigo Lombardi e di Adriana Sacchi, che sposò Francesco Arena, figliastro di Cesare Darbes, e che morì in giovane età, non si deve confondere con l'omonima Rosa Lombardi Arena, figlia di Benedetto Lombardi e sorella di Giovanni e Federico, perciò nipote di Rodrigo, che nata a Venezia nel 1741, cominciò presto a distinguersi nell'arte comica per bellezza e intelligenza. Con i suoi genitori lavorò nella compagnia Sacchi, anche a Lisbona.[25]

---

23 *Un Almanacco Drammatico. L'Indice de' teatrali spetacoli*, a cura di Roberto Verri, vol. primo (1764-1790), Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, p. 222.

24 L. Rasi, *idem*, «Lombardi Rodrigo», vol. II, p. 39.

25 G. Bazoli, «Lombardi Rodrigo», in Francesco Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani*, *idem*, nota 4, p. 295.

De acordo com a exposição de G. Bazoli, a jovem Rosa que esteve em Lisboa seria filha de Benedetto Lombardi. Para apurar a identidade desta Rosa torna-se oportuno considerar a data de casamento de Rodrigo e Adriana que ocorreu em 1739 («Il 27 gennaio 1738 *m.v*»)[26].

Quadro I – Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Róis de Confessados

1754	1755
Freg. de St Catarina, R. das Convertidas	*Freg. de St Catarina, R. das Convertidas*
Antº Saque	**Antº Sachi**
Antª Saque s.m.[27]	Antª Sachi s.m.
Angelina Saque fª.[28]	Domingos Aleixo
Domingo Alexi	cr.
cr.[29]	
Antº Vitalba	
Catª Vitalba s.m.	
Carlos Vitalba f.os[30]	
João Vitalba	
João Berty cr.	

26 E. von Loehner, *Carlo Goldoni e le sue Memorie. Frammenti*, parte I, «Archivio veneto», XII, 45, 1882, tomo XXIII, parte I, pp. 45-65: 55, *apud* Lorenzo Galletti, *idem*, pp. 88-89, n. 131.

27 s.m.: abreviatura de sua mulher.

28 fª: abreviatura de filha.

29 cr.: abreviatura de criado.

30 f.os: abreviatura de filhos.

	Freg. de St. Catarina, R. da Portuguesa frente da terra
Atanazio Zanoni	**Benedicto Geanone**
Andriana Zanoni	Andriana Zanone
Bento Lombardi f.os	Atanazio Zanone
Rosa Lombardi	Rosa Zanone
Carlos Lombardi	Barnabe Guala
cr.	
Zanon Zanoni[31]	
José Simoniti	
Anna Simoniti s.m.	
Caetº Simoniti f.os	
Clara Simoniti	
Teraª Simoniti	
cr.	
	Freg. de St. Catarina, R. do Terreiro da Cruz
Agº Fiorili	**Agº Fiorili**
Antº Fiorili f.º	Antº Fiorili f.º
	Jacome Nelva
José Banti	
Batigoto obit.	
José Regé	
Azianio Pomiga	
Bartolo Tomasia (sic)	
Mª Tomasia s.m.	

31 O pai de Atanasio Zanoni faleceu em 21 de Setembro de 1754; ANTT, Paróquia de Santa Catarina, Registos de Óbito, liv. 010, cx. 56. Foi sepultado na Igreja de N.Sr.ª do Loreto, junto ao altar de S. Carlo Borromeo; Paróquia do Loreto, Registos de Óbito, liv. 01, f. 138v.

Quadro II – Arquivo Nossa Senhora do Loreto, Róis de Confessados

1754	1755
Freg. de St Catarina, às Chagas	*Freg. de St Catarina, às Chagas/ R. das Convertidas*
Antº Sacco, veneziano, casado	**Antonio Sacchi**, veneziano, casado
Antonia Sacchi, veneziana, casada	Antonia Sacchi, veneziana, casada
Angela Sacchi, filha da dtª, casada	Domos Alexi, de Verona, solteiro
Domenico Alexi, de Verona, solteiro	
	Freg. de N. Snrª da Encarnação, R. Larga de S. Roque
Antonio Vitalba, veneziano, casado	**Antonio Vitalba**, veneziano, casado
Catherina Vitalba, casada	Catherina Vitalba, de Bolonha, casada
João Vitalba, veneziano, casado	Carlos Vitalba, filho solteiro
Carlos Vitalba, filho da dtª	
	Freg. de St Catarina, às Chagas/ R. das Convertidas
Athanasio Giannoni, de Ferrara, casado	**Athanazio Zanoni**, de Ferrara, casado
Adriana Lombardi, casada	Andriana Zanoni, veneziana, casada
Benedito Lombardi, veneziano, solteiro	Rosa Zanoni, de Brescia, solteira
Zenone Zanoni, de Ferrara, viúvo	
	Freg. de N. Snrª da Encarnação, T. da Água da Flor
Giuseppe Simoniti, de Lucca, casado	**Giuseppe Simonetti**, de Lucca, casado
Anna Simonetti, veneziana, casada	Anna Simonetti, veneziana, casada
	Caetano Simonetti, veneziano, solteiro
	Clara Simonetti, veneziana, solteira

	João Vitalba, casado Angela Sacchi Vitalba, casada *Freg. de St Catarina, R. das Convertidas*
Agostino Fiorili, napolitano, casado	**Agostino Fiorili**, napolitano, casado Antonio Fiorilli, napolitano, solteiro *Freg. de N. Snrª da Encarnação, R. do Trombeta*
Bartolomeo Tomasi, de Ferrara, casado Maria Thomasi, de Pádua, casada	**Bartolomeo Tomasi**, de Ferrara, casado

Admitindo a hipótese de o casal ter tido o filho Benedetto ainda em fins de 1739 ou no ano seguinte, julgo que a possibilidade de este haver sido pai em 1741 não é sustentável. Por altura da chegada a Lisboa, a sua idade rondaria provavelmente os 15-16 anos, sendo o mais velho entre os irmãos identificados no rol do AHPL (ver Quadro I). Por conseguinte, ressalvado equívoco meu, Rosa era filha do casal Rodrigo Lombardi e Adriana Sacchi e estou em crer que participaria nos espectáculos do tio Truffaldino.

Ainda a propósito dos três jovens Lombardi é de notar o facto de em 1755 adoptarem o apelido Zanoni do padrasto e Benedetto ocupar no rol do AHPL a posição de chefe de família detida no ano anterior por Atanasio (ver Quadro I). Caso não se trate de confusão ou até de erro do funcionário com a função de registar os Confessados, teria ocorrido entre ambos uma «troca» de posições relativas que poderia denunciar uma alteração na forma de gestão do agregado familiar.

Na lista dos membros da família Simonetti, o filho de maior idade, Gaetano, possui um nome comum a dois indivíduos

contemporâneos do mundo do espectáculo[32]. Orietta Giardi menciona o nome Gaetano Simonetti quando se ocupa de Bartolomeo Sperandio que, tendo formado em 1778 uma de companhia de *guitti*[33], pretendia ajustar-se com esse homem para estabelecerem uma sociedade, nunca concretizada porque o *capocomico* Sperandio faleceu entretanto[34].

O segundo Gaetano fez carreira como cantor de papéis bufos em óperas cómicas tal como se pode constatar no sítio do *Corago Project. Repertoire and Archive of Italian Opera from 1600 to 1900* da Università di Bologna. Estreou-se em 1761 (Brescia) e terá concluído a sua breve trajectória profissional em 1772 (Milano)[35]. Embora persista a dúvida até novas fontes esclarecerem em definitivo a questão, inclino-me a identificar o filho de Simonetti com o Gaetano aqui evocado em primeiro lugar.

Quanto à identidade de Chiara como filha de Giuseppe e Anna Caterina Simonetti surge confirmada em vários autores. Bartoli, por exemplo, diz a seu respeito: «Brava Attrice, che fu figliuola di Giuseppe Simonetti, e che divenne Sposa l'anno 1769 di Luigi Benedetti».[36] Já de Teresa, talvez a filha mais nova

---

32 Bruno Brunelli pressupõe que fosse «figlio di quel Giuseppe Simonetti, che aveva recitato per lunghi anni con Antonio Sacchi, di cui sposò la sorella»; Bruno Brunelli, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Libreria Angelo Draghi, 1921, p. 256, n. 3.

33 Comediantes medianos que trabalhavam em formações itinerantes, pequenas e de baixa categoria, longe dos grandes centros urbanos. Cf. «guitto» in *Vocabolario Treccani* online, Istituto della Enciclopedia Italiana: https://www.treccani.it/vocabolario/guitto/

34 Orietta Giardi, *I comici dell'Arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 264.

35 Cf. https://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN0653300

36 Francesco Bartoli, «Simonetti Benedetti Chiara», *idem*, p. 431. Veja-se também Luigi Rasi, *idem*, vol. I, pp. 344-345; Antonio Colomberti, que «repete» Bartoli em «Simonetti Benedetti Chiara» no seu *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni Artistici dei comici italiani dal*

do casal Simonetti, não encontrei menção em Bartoli, Rasi e Colomberti. Dela falarei noutra secção do presente texto.

No total pelo menos quinze intérpretes, contando com Truffaldino, compunham a rede de laços familiares e artísticos por ele encabeçada, à qual bem se ajustam as palavras de Lorenzo Galletti quando escreve a propósito do casamento de Adriana com Rodrigo Lombardi, em 1738: «Il comico entrò così a far parte della grande famiglia Sacco, organico numeroso, assortito ed estremamente eclettico, capace quasi di far compagnia a sé»[37].

Sobre o ferrarês Bartolomeo Tomasi, Rasi e Colomberti (no seguimento da sua principal fonte, Bartoli) atestam a presença do Pantalone da companhia Sacchi em Portugal, mas não mencionam a consorte Maria. De apelido Paccanoni, não seria comediante, porém é certo que estava grávida quando desembarcou em Lisboa, como se verá mais adiante.

Do igualmente reduzido grupo familiar constituído pelos napolitanos Agostino e Antonio Fiorilli, pai e filho, parece que a estadia do último em Lisboa não terá chegado ao conhecimento dos autores italianos que escreveram sobre a companhia Sacchi. Giulietta Bazoli, com base numa informação colhida em *Rappresentazione del re cervo*, de Carlo Gozzi, assegura que «fin da giovane Antonio recitò nella compagnia Sacchi»[38]. Segundo Bartoli, Antonio aprendeu com o pai a «giocar anch'esso con qualche abilità lo stesso Personaggio ridicolo del Tartaglia». Foi com esta parte cómica de Tartaglia que Fiorilli pai entrou na companhia em Génova, antes da partida para Lisboa, colmatando a falta do «secondo vecchio» por morte do Dottore Rodrigo Lombardi.

1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880. Testo, int. e note a cura di Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 2009, vol. II, p. 351.

37 Lorenzo Galletti, *idem*, p. 89.

38 G. Bazoli, nota 1, in Francesco Bartoli, «Fiorilli Antonio», *idem*, p. 227.

Em 1755, no Rol do AHPL, os Fiorilli residem no Terreiro da Cruz, ainda na Freguesia de Santa Catarina, mas juntamente com Jacome (Giacomo?) Nelva que, em vão, tentei identificar (ver Quadro I). Em situação idêntica encontra-se Barnabe Guala que, no mesmo ano, habitava com os Zanoni na Rua da Portuguesa frente da terra (ver Quadro I).

O grupo heterogéneo acima mencionado, era composto em 1754 por um tal Batigoto (já falecido), José Regé (Giuseppe Reggi?) e Azianio Pomiga (não identificados), moradores na Rua das Convertidas com o bailarino Giuseppe Banti (ver Quadro I).

No Quadro II, confirma-se a concentração dos italianos na Freguesia de Santa Catarina, em 1754, com a ressalva de faltarem alguns nomes presentes no Rol do AHPL. Creio que a justificação se encontra na circunstância de a Desobriga não ser obrigatória na Igreja do Loreto, ao contrário do que sucedia nas freguesias sob a alçada eclesiástica do Patriarcado. Por outro lado, este segundo quadro dá conta do local de residência de grande número dos membros da companhia em 1755, a mencionada Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação, de que não subsistiram os Livros de Desobriga de 1754 e 1755. Com base nas informações fornecidas pelos Livros de Desobriga de AHPL e ANSL, deduz-se que a distância entre os lugares onde habitavam os elementos da companhia não ultrapassaria os 250 a 300 metros.

Gaetano Casali

«Innamorato» na Arte, Casali constitui um caso particular na *tournée* a Lisboa da companhia Sacchi. Não a integrava quando esta teria chegado à capital portuguesa durante o mês de Janeiro de 1754. Prováveis interesses e compromissos de ordem profissional ter-se-iam sobreposto ao serviço da coroa lusitana no prazo estipulado. Lorenzo Galletti, com base num documento do Archivio di Stato di Milano, atesta precisamente que o actor de Lucca representou em Turim onde levara a sua

própria companhia, no verão de 1754[39]. Casali naquela altura assumia, com efeito, uma função de grande responsabilidade como «capo della compagnia comica del teatro di S. Giovanni Grisostomo in Venezia»[40]. E a 30 de Agosto ainda se encontrava em trânsito entre Turim e Veneza[41]. Galletti estabelece a hipótese de a sua partida para Lisboa ter ocorrido na sequência dessa última etapa veneziana[42]. Reside aqui a explicação para a inesperada ausência do nome de Gaetano Casali nos Livros de Desobrigas da Freguesia de Santa Catarina, conservados no AHPL, e respeitantes aos anos de 1754 e 1755. Aliás, ignora-se onde terá residido em Lisboa porque dele não há vestígio nos Róis de Confessados de ANSL, quer no de 1754, quer no do ano seguinte. No entanto, importa considerar, como antes mencionado, o facto de se terem perdido os róis de 1754 e 1755 da Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação e a não obrigatoriedade de os italianos se confessarem e comungarem na Igreja de Nossa Senhora do Loreto no período da Quaresma.

Também não há registo da data de chegada do actor. Pode servir como prova da sua presença em Lisboa, já em 1755, uma carta enviada a Antonio Vitalba por Giacomo Revedin, cônsul veneziano em Génova e provável curador dos interesses do proprietário do Teatro de San Luca, o nobre Vendramin, a quem o destinatário da missiva devia uma razoável soma de dinheiro. Nessa carta, datada de 20 de Outubro de 1755, Revedin faz notar a Vitalba, de modo veemente, que alimentou em vão a expectativa de receber uma ordem de pagamento da dívida a partir do momento em que Gaetano Casali chegou a Lisboa: «Speravo che all'arrivo costì del Sig^{n} Gaetano Casali si fosse

---

39 L. Galletti, *idem*, p. 74.

40 Galletti defende que «Sicuramente Casali era alla guida della formazione che dal 1751 risiedeva al teatro San Giovanni Grisostomo, da quell'anno nuova sede della commedia dopo l'inversione di ruoli col San Samuele»; *ibidem*.

41 *Ibidem.*

42 *Ibidem*.

persuaso per li riscontri che averà ricevuto dal medesimo di tenere apposta di me tutte le cauzioni da lei desiderate di ordinare che mi fosse pagato quanto lei deve a S. E. Vendramin»[43]. No seu discurso, o emissor usa o que é considerado um regionalismo toscano, o advérbio de lugar *costì*[44] que assinala um ponto próximo de quem escuta e longe de quem fala, assumindo a função de deítico espacial, traduzível em língua portuguesa por «aí». A frase «all'arrivo costì del Sig^{n} Gaetano Casali» significa, portanto, «à chegada aí, a Lisboa, de Gaetano Casali», onde se encontrava o destinatário desta carta, Antonio Vitalba.

Anna Scannapieco em termos claros e sintéticos esclarece as circunstâncias da dívida e seus desenvolvimentos:

> [...] una vertenza tra il proprietario del San Luca e il suo ex-attore, che all'atto di lasciare la compagnia, nel febbraio 1753, era rimasto debitore nei confronti di Antonio Vendramin (fratello di Francesco, e all'epoca suo datore di lavoro) di una somma di oltre 400 ducati; il pagamento rimarrà in sospeso a seguito della partenza di Vitalba per il Portogallo, ma la casa Vendramin, nella persona di Francesco (erede di Antonio), non per questo cesserà di 'rincorrere' il debitore, che solo poco prima di morire, nell'aprile 1759, avrà saldato il debito, grazie al collega Antonio Sacco, costituitosi in giudizio a suo fianco

---

43 Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, *Archivio Vendramin*, 42.F.8/1, «Scritture e Lettere dall'anno 1733 sino 1764 attinenti alli accordi con li Sig.^{ri} Comici per dover recitare nel Teatro di San Salvador», c. 6r.

44 A propósito de *costì*, cf. Miriam Di Carlo, «Costì e costà, costassù e costaggiù», in Accademia della Crusca «Consulenza Linguistica,» 2818. Acessível em: https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/cost%C3%AC-e-cost%C3%A0-costass%C3%B9-e-costaggi%C3%B9/1508

(3 gennaio 1759) nella vertenza giudiziaria che contrappose Vendramin e Vitalba[45].

Na posse destas informações melhor se compreenderá uma outra carta, agora de Antonio Vitalba que, estando ele em Milão, endereçou a Francesco Vendramin a 24 de Maio de 1757. Nela declara que ele próprio tinha decidido saldar o débito entregando setenta e três *zecchini* nas mãos de Gaetano Casali (envolvido no assunto desde 1753), quando este chegou a Lisboa. Possivelmente de sua iniciativa, Casali ter-lhe-á sugerido que repartisse o pagamento do montante em dívida por duas ou três vezes. Vitalba, que falhava constantemente o acerto de contas com o seu credor, talvez por uma falta crónica de disponibilidade financeira, aproveitou a «deixa» do colega para prorrogar até 1 de Novembro de 1755 o pagamento da totalidade do seu débito, de acordo com o comunicado a Vendramin.[46]

Quanto a Casali, de quem apenas temos notícia pelo seu papel de «intermediário» na pendência entre Vitalba e Vendramin, não houve meio de apurar, nas fontes portugueses pesquisadas, a data da chegada a Portugal e, logo, do tempo de permanência em Lisboa, mas é possível que o seu serviço no teatro régio, se realmente se concretizou, não atingisse

---

45 Anna Scannapieco, «Noterelle gozziane ('in margine al teatro di Antonio Sacco e di Carlo Gozzi'). Aggiuntavi qualche schermaglia», *Studi goldoniani*, XI, 3 n.s., 2014, nota 3, pp. 103-104

46 Eis o passo da carta de Vitalba a Vendramin: «(...) non creda V. E. (Vendramin) che io abbia perduta la memoria del mio debitto quale ascende alla somma di zechini 73, lira più o meno, quali io avevo stabilito di pagare in mano del Sig. Gaetano Casali allorché venne in Lisbona come lui può testificarlo anziché lui dissemi che avrei potuto farlo in due o tre volte ed io dissi che il primo di novembre fu dal 1755 avverci in mano sua pagatto tutto il denaro e saldatto il mio debitto (...)»; Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, *Archivio Vendramin*, 42.F.8/, «Carte attinenti al debito di Antonio Vitalba morto nel mese di maggio 1759 e lite di Antonio Sacco per pagamento di detto debito», c. 67r.

sequer a duração de um ano. Se, como se viu, no fim de Agosto de 1754 ainda se dirigia a Veneza e sendo natural que aí demorasse algum tempo a regular assuntos de relevo de e com a sua companhia, a chegada a Portugal, supondo que a viagem se realizou por barco via Génova, terá sido tardia, por volta do final desse ano ou, mais provavelmente, no início do ano seguinte.

Bailarinos

No Livro de Desobrigas da Freguesia de Santa Catarina do AHPL e respeitante à Rua das Convertidas no ano de 1754, estão registados seis nomes (nem todos eles presentes nos Róis da Igreja do Loreto em 1754-1755) ligados à companhia de Antonio Sacchi e ao universo da dança.

Com a família do Truffaldino residia Domenico Alessi de quem reuni informação escassa. Estreou-se provavelmente em Verona, sua terra natal, num «dramma per musica» no Teatro dietro all'Arena em espectáculo datado de 1750[47] e, dois anos depois, integrou o corpo de baile de *L'Arcadia in Brenta* na mesma cidade[48]. Em Lisboa, actuou em *La clemenza di Tito* e no ensaio[49] de *Antigono*, respectivamente em Junho e Outubro de 1755. O facto de o seu nome («Domingos Alexi») ter sido

---

47 *La fede tradita e vendicata*, dramma per musica da rappresentarsi per la fiera di Maggio 1750 nel nuovo Teatro dietro alla Rena <sic> di Verona; OPAC SBN. Catalogo collettivo delle biblioteche del Servizio Bibliotecario Nazionale.

48 *L'Arcadia in Brenta*, dramma giocoso in musica da rappresentarsi in Verona; nel nuovo Teatro dietro all'Arena il Carnovale dell'anno 1752; OPAC SBN. Catalogo collettivo delle biblioteche del Servizio Bibliotecario Nazionale.

49 Segundo Aline Gallasch Hall, «Apesar de a historiografia habitual atribuir a data de 16 de Outubro, na realidade, ela (*Antigono*) não foi estreada, apenas ensaiada na Ópera do Tejo»; *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: teatros régios, 1750-1793*. Tese de

acrescentado no Rol do AHPL por mão distinta daquela que tomou nota dos elementos da família Sacchi, em 1754, poderá significar que compareceu em data diferente dos restantes companheiros diante do cura da Igreja de Santa Catarina. Apesar de ter estado ao serviço Casa Real, também me parece plausível que bailasse nos espectáculos da companhia. Depois de Outubro de 1755 não rastreei qualquer notícia a seu respeito.

Embora em 1754 estivesse em Lisboa, a residir com a família, o filho mais velho do casal Vitalba, de nome Carlo, não consta da escritura que formalizava o contrato dos pais e do irmão Giovanni com a Coroa. Era bailarino e entrou, a par de Domenico Alessi, no elenco dos bailados de *La clemenza di Tito* e *Antigono*. A grande semelhança entre os dois casos pode não ser coincidência. Coloco aqui a ideia de terem ingressado no grupo de bailarinos do teatro régio por motivos que podem estar dependentes da necessidade de renovar o corpo de baile ou, menos pragmaticamente, do bom apreço que a exibição de ambos em espectáculos da trupe mereceu da parte do rei José I. Regressado a Itália na sequência do terramoto, continuou a sua carreira de bailarino em dois teatros de Veneza nos anos de 1758, 1759, 1761 e 1762[50] e como coreógrafo em Alessandria, entre Abril e o Outono de 1763, e em Barcelona, depois do Carnaval de 1764 ao Carnaval do ano seguinte[51]. No verão desse mesmo ano, vindo por certo de Barcelona, actuava em Lisboa, no Teatro do Bairro Alto, em *Zenobia*, um drama sério.[52] Em Abril de 1767 voltava ao

---

doutoramento apresentada à Universidade de Évora em 2012, p. 98, n. 252.

50 *Nuovo Archivio Veneto*, tomo IV, Venezia, Fratelli Visentini, 1892, pp. 398, 402, 408, 413.

51 Cf. Corago – Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, Università di Bologna: https://corago.unibo.it/risultatoeventiautore/Vitalba%20Carlo

52 *Zenóbia*, drama para música, para se representar no nobre Teatro do Bairro Alto, no Estio do ano de 1765, para celebrar a

serviço do teatro régio português e aí se manteve até ao final de Dezembro de 1774[53]. Este caso que, além do mais, não é único, permite deduzir que os artistas organizavam a sua vida profissional segundo a lógica do mercado de trabalho.

Sobre Benedetto Lombardi, sobrinho de Sacchi, escreveu Luigi Rasi no verbete dedicado ao pai, Rodrigo:

> Benedetto, primo ballerino nella Compagnia del Sacco[54], rimasto in tal carica sul teatro a Lisbona per undici anni al servizio di quella Corte, poi, tornato in Italia e già maturo, Arlecchino di molto pregio, morto a Torino nel carnovale del 1795.[55]

Falta, no entanto, ao biógrafo informação acerca do modo como e quando se processou a contratação do bailarino pela Coroa. Benedetto terá regressado a Itália como a maioria dos restantes membros da companhia após a hecatombe sísmica e só em 1764 foi «Escriturado em Italia por Nicolau Piaggio

---

concorrência dos gloriosíssimos anos de S. R. A., o senhor Príncipe da Beira, consagrado à glória do mesmo sereníssimo senhor. S.l., s.i.

53 ANTT, Casa Real, n.º 3003, «Vários artistas contratados»: «Escriturado em Salvaterra pelo Porteiro da Camara del Rey Nosso Senhor por tempo de trez annos, que tiveram principio em o primeiro de Abril de 1767, com trezentos (e) quarenta sinco mil, e seis centos reis por anno, pagos aos quarteis adiantados, que fazem vinte e outo mil, e outo centos reis por mez, e 86$400 por quartel. Foi novamente escriturado pelo mesmo ordenado em: Em 20 de Fevereiro 1772 foi S. Mag^e^ servido augmentar treze mil e seis centos reis mais de ordenado cada quartel a este dançarino, com o vencimento do primeiro de Janeiro do prezente anno; e vem a ser cem mil reis cada quartel, e 400$000 por ano. Este dançarino acabou o seu tempo, e foy dispidido e pago até o fim de Dezembro de 1774».

54 Segundo Colomberti: «Era costume nel secolo passato di dare al pubblico, finita la rappresentazione, un piccolo ballo, per cui Benedetto si dedicò in questo al genere grottesco»; A. Colomberti, «Lombardi, Benedetto», *idem*, tomo II, p. 352

55 L. Rasi, *idem*, vol. II, p. 39.

consul de S. M. F. na Republica de Genova, por tempo de seiz annos, que tiverão principio em o primeiro de Outubro»[56]. Do percurso profissional de Lombardi, findo o serviço no teatro régio português em 1774, colhi escassos dados sobre a sua prestação como coreógrafo em Bergamo (1776), Corfu (1776) e Pesaro (1778) e como bailarino em Veneza nos anos de 1780 e 1781. Talvez, por esta altura, tenha dado o tal novo rumo à sua trajectória profissional de que fala Rasi, mantendo-se, contudo, no campo das artes do palco como Arlecchino.

As duas irmãs Simonetti, Chiara e Teresa, primas de Benedetto, pisaram igualmente as tábuas na qualidade de bailarinas. Da primeira escreve Bartoli que «Esercitossi da fanciulla nel Ballo, e nella Truppa d'Antonio Sacco di lei Zio danzò ne' primi anni suoi, e nel medesimo tempo recitava qualche parte di fanciulla»[57], e assim se tornou actriz[58] com actividade comprovada na companhia do tio, junto com o marido, pelo menos durante grande parte dos anos setenta de Setecentos[59]. Teresa optou pela dança e suponho que bailou na corte portuguesa junto com a irmã em espectáculos de Sacchi. O ano mais recuado em que dectetei o exercício da sua actividade foi 1760,

---

56 ANTT, Casa Real, n.º 3003, *idem*. Cito o resto do passo respeitante a Benedetto Lombardi no mesmo documento da Casa Real: «Com quatrocentos e outenta mil reis de ordenado por ano, pago aos quarteis adiantados. E no fim dos ditos seis annos, duzentos e quarenta mil reis de mancha, ou ajuda de custo; tudo na conformidade da sua escritura. Tem mais cada anno para cazas vinte mil reis, pagos de seiz em seiz mezes vencidos. Recebeu a ajuda de custo de duzentos e quarenta mil reis em 25 de Junho de 1771. Tendo sido novamente escriturado em 9 de Setembro de 1769 até o fim de Dezembro de 1774, com o mesmo ordenado, e sem ajuda de custo no fim. Acabou a segunda escriptura e foy despidido e pago; e tambem dos transportes para a sua terra.»

57 F. Bartoli, «Simonetti Benedetti Chiara», *idem*, tomo II, p. 241. Veja-se ainda L. Rasi, *idem*, vol. I, pp. 344-345; A. Colomberti, *idem*, vol. II, p. 351.

58 *Ibidem*.

59 O. Giardi, *idem*, pp. 257-258.

em Veneza, no teatro S. Salvatore[60], e o último, 1805, também na cidade da laguna, desta feita no La Fenice[61].

Por fim, Giuseppe Banti, pertencente a uma família florentina dedicada às artes do palco, em especial bailado[62], e que seria talvez ainda jovem, ponderando a circunstância de ter desenvolvido a sua actividade, pelo menos como coreógrafo, até 1797[63]. Além do percurso de bailarino, e «inventore e direttore de'balli», Armando Fabio Ivaldi especifica que também compôs música[64]. Os palcos dos teatros italianos dominaram a sua vida artístico-profissional salvo o trabalho de coreografia em Madrid (1771) e Barcelona (1772) e as actuações de dança nas mesmas cidades espanholas (Madrid, Carnaval de 1772; Barcelona, Carnaval de 1773). Fazendo parte do numeroso

---

60 *Adriano in Siria*, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Vendramin di S. Salvatore nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1760. In Venezia: appresso Modesto Fenzo, 1760; OPAC SBN. Catalogo collettivo delle biblioteche del Servizio Bibliotecario Nazionale.

61 Entrou em vários bailados, como, por ex., *Amare e non voler essere amante ossia L'abitatore del bosco*, dramma eroicomico in due atti per musica di Giuseppe Foppa da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice la primavera dell'anno 1805 / (la musica è del rinomato sig. Stefano Pavesi). In Venezia: nella stamperia di Vincenzo Rizzi, (1805); OPAC SBN. Catalogo collettivo delle biblioteche del Servizio Bibliotecario Nazionale.

62 «The Banti numbered ten dancers in the course of the century», mas no mesmo período um membro da família era cantora, Brigida Giorgi Banti. Ver Robert Lamar Weaver e Norma Wright Weaver. *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1751-1800. Operas, Prologues, Farces, Intermezzos, Concerts, and Plays with Incidental Music*. Warren: Harmonie Park Press, 1993, p. 16 e p. 847.

63 Segundo o *Corago Project, idem,* Giuseppe foi coreógrafo entre 1767 e 1797. Cf.: https://corago.unibo.it/risultatoeventiautore/Banti%20Giuseppe

64 Armando Fabio Ivaldi, ««... e sappi che al (teatro) S. Agostino vi sarà il famoso ballerino Giovanni Favier di Vienna»: prime notizie sul ballo a genova nel secondo Settecento». In AA.VV., *Eighteenth-Century Theatre Capitals: from Lisbon to St. Petersburg* ed. by I. Yordanova e J. Camões. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2022, p. 269.

grupo designado por «Italianos comediantes» no Rol de Confessados da Freguesia de Santa Catarina (ver Quadro I), Banti entraria, junto com os outros bailarinos antes identificados, nos espectáculos que entretinham a família real e sua corte. Mas não na qualidade de contratado pela Coroa, porque dele não encontrei menção nos libretos das óperas executadas no tempo correspondente à sua permanência em Lisboa, nem na documentação do teatro régio. Talvez tenha desenvolvido ou até aprimorado o seu talento para a dança na companhia de Truffaldino para seguir depois uma carreira independente.

Repertório

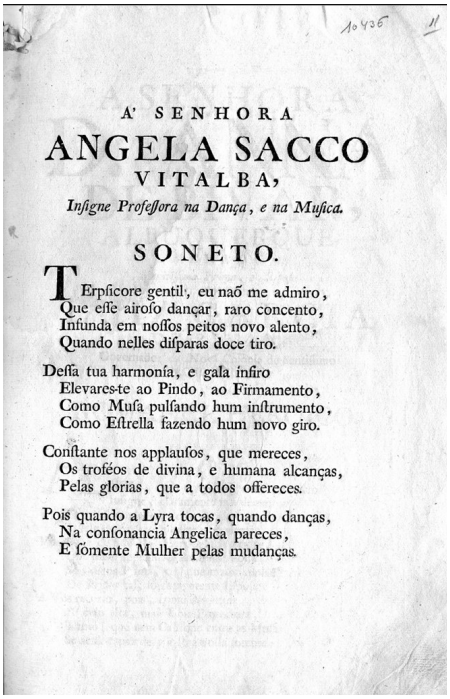
Três comédias de Carlo Goldoni *La vedova scaltra*, *Il cavaliere e la dama* e *La famiglia dell'antiquario* levadas à cena num teatro comercial, o do Bairro Alto, e plausivelmente no teatro régio de Belém, foram representadas pelas crianças e jovens familiares dos actores da companhia, alguns elencados nos Róis de Confessados e outros deles ausentes devido à sua tenra idade estar aquém do limite definido para a Desobriga, como no caso de Giovanna Sacchi. Os espectáculos, concebidos e ensaiados com grande grau de probabilidade por Antonio Sacchi, constituiriam uma estreia no repertório da companhia, pois Galletti afirma que esta novidade foi por ele também implementada mais tarde, em Veneza, depois de reingressar no Teatro de San Samuele tendo assinado «il nuovo contratto da capocomico coi Grimani nel 1758»[65].

Na condução da sua companhia, Sacchi que desempenhava de certo modo um papel de tipo empresarial na gestão da oferta dos espectáculos, associava à rica experiência com espectadores distintos e, portanto, de gostos heterogéneos, a

65 O contrato a que Galletti se refere foi dado a conhecer na íntegra por Anna Scannapieco em «Noterelle gozziane...», *idem*, pp. 106-107.

intuição artística e os conhecimentos sobre a prática teatral para saber lidar com o horizonte de expectativas dos públicos e a consequente exigência de investir na variedade e, sobretudo, na novidade que cativam a procura. Operando em Itália dominantemente no campo teatral veneziano, Truffaldino exerceu a profissão sob os efeitos do «arricchimento del repertorio comico» registado por volta dos anos 20 de Setecentos[66] na Serenissima e que continuaria na mesma senda ao longo da primeira metade do século. Música, intermezzi cómicos, dramas musicais, dança, subgéneros dramáticos como tragédia, tragicomédia e comédia «premeditata», contribuiram todos, cada um deles adaptado às especificidades performativas dos profissionais, para criar repertórios atentos às orientações de gosto dos destinatários. Neste aspecto, a formação de Sacchi, entre as demais, «aveva fatto della varietà del repertorio il proprio segno distintivo»[67]. Comprovam esta asserção de Lorenzo Galetti, além da novidade das comédias goldonianas representadas pelos meninos, e das eventuais exibições de pirotecnia de Giuseppe Simonetti, dois sonetos anónimos, mas escritos com grande probabilidade por espectadores do Teatro do Bairro Alto, um deles dedicado a Angela Sacchi e o outro a Chiara Simonetti.

66 Galletti, *idem*, p. 24.
67 *Idem*, p. 95.



A' SENHORA

ANGELA SACCO

VITALBA,

Insigne Profeſſora na Dança, e na Muſica.

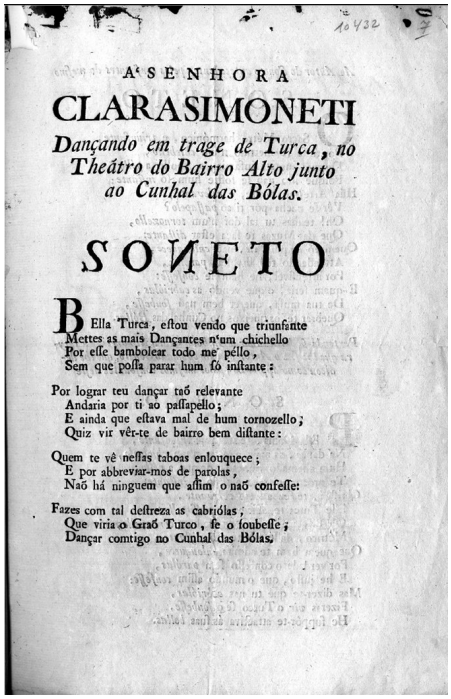
SONETO.

TErpſicore gentil, eu naõ me admiro,
Que eſſe airoſo dançar, raro concento,
Infunda em noſſos peitos novo alento,
Quando nelles diſparas doce tiro.

Deſſa tua harmonía, e gala inſiro
Elevares-te ao Pindo, ao Firmamento,
Como Muſa pulſando hum inſtrumento,
Como Eſtrella fazendo hum novo giro.

Conſtante nos applauſos, que mereces,
Os troféos de divina, e humana alcanças,
Pelas glorias, que a todos offereces.

Pois quando a Lyra tocas, quando danças,
Na conſonancia Angelica pareces,
E ſómente Mulher pelas mudanças.



A' SENHORA

CLARASIMONETI

Dançando em trage de Turca, no Theâtro do Bairro Alto junto ao Cunhal das Bólas.

SONETO

BElla Turca, eſtou vendo que triunfante
Mettes as mais Dançantes n'um chichello
Por eſſe bamboiear todo me péllo,
Sem que poſſa parar hum ſó inſtante:

Por lograr teu dançar taõ relevante
Andaria por ti ao paſſapello;
E ainda que eſtava mal de hum tornozello;
Quiz vir vêr-te de bairro bem diſtante:

Quem te vê neſſas taboas enlouquece;
E por abbreviar-mos de parolas,
Naõ há ninguem que aſſim o naõ confeſſe:

Fazes com tal deſtreza as cabriólas;
Que viria o Graõ Turco, ſe o ſoubeſſe;
Dançar comtigo no Cunhal das Bólas.

No soneto «À Senhora Angela Sacco Vitalba insigne professora na dança e na música»[68], a artista italiana, num panegírico de linguagem pouco apurada, é identificada com Terpsícore, musa da dança também associada à música. E Angela enquanto toca a lira, o instrumento com que a figura mitológica grega tem sido mais frequentemente representada ao longo dos tempos, dança para enlevo dos seus admiradores. É bem possível que este fundo mitológico, reconhecido pelo autor anónimo, tenha sido preparado em termos coreográficos pelo *capocomico* e recebendo, talvez, a ajuda de um dos bailarinos da sua companhia, para enriquecer a prestação cénica da filha com a reminiscência clássica.

68 O soneto, impresso, faz parte da Miscelânea n.º 664 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

O segundo texto poético em forma de soneto intitula-se «À Senhora Clara Simoneti dançando em traje de turca no Teatro do Bairro Alto junto ao Cunhal das Bolas»[69]. Jocoso e de tonalidades eróticas, evoca uma dança de inspiração oriental em que predominam o «bambolear» e as «cabriolas» da jovem Chiara. Creio que as «cabriolas» ou capriolas conotam uma agilidade e rapidez próprias dos artistas da dança, habilidades que também se reconhecem nos *lazzi* de tipo acrobático dos profissionais da Arte.

Estes poemas de admiradores modestamente letrados possuem um valor inegável. Documentam o género de espectáculo concebido por Sacchi para as récitas que tinham como ponto forte as comédias goldonianas interpretadas pelos meninos. Além disso, o primeiro dos sonetos parece atestar a versatilidade artística de Angela no tablado, enquanto o segundo desempenha sobretudo a função de testemunho da presença de Chiara em Portugal.

No tempo que passou em Lisboa, a companhia de Antonio Sacchi revelou-se, como vimos, apta para oferecer um repertório variado que dependia em parte da circunstância de vários dos seus actores serem especializados num papel mas, ao mesmo tempo, se necessário fosse, flexíveis o suficiente para «se reciclarem» no encontro com outras artes, acolherem novas experiências artisticas e teatrais, impulsionados sempre pelo engenho notável do maior Truffaldino que alguma vez existiu.

Um matrimónio, dois nascimentos

A vida pessoal de alguns dos nossos artistas italianos estabelecidos em Lisboa conheceu desenvolvimentos significativos, como o mencionado casamento de Giovanni Vitalba e Angela

69 O soneto, impresso, faz parte da Miscelânea n.º 664 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Sacchi. A propósito deste matrimónio merece relevo um facto curioso e que suponho ser desconhecido. A 15 de Maio de 1754, os pais dos nubentes foram convocados para prestaram uma declaração, abaixo transcrita:

> Noi qui sottoscritti Antonio Vitalba, ed Antonio Sacco attestiamo, e se necessario è, giuriamo d'essere pienamente contenti che gli nostri due figli, Gioan Domenico Vitalba, e Maria Madalena Angela Sacco habbiano da contraere frà di se matrimonio legitimo, in cui essi per loro spontanea volontà convengono, ed altresì affermiamo che gli detti nostri figli sono liberi, e non hanno impedimento alcuno canonico, per il quale non possano effetuar-si le sue nozze, il che nuovamente giuriamo per renderne a'pieno informato il Signor Dottore D. Caetano Spisani Secretario Degnissimo dell'Eminentissimo Signor Cardinale Patriarcha, ed in fede del tutto ci assegniamo[70].

A declaração[71] destinava-se a dissipar as dúvidas, quase suspiciosas, que se colocaram a um funcionário, creio que paroquial, face ao requerimento feito pelos contraentes de dispensa dos banhos nas suas terras natais, indispensável à realização do desejado matrimónio. Num escrito endereçado ao Juiz dos Casamentos com a data de 21 de Maio, o dito funcionário, produz um enunciado de alcance retrospectivo, sobre as suas dúvidas, dizendo:

> Na primeira informação que dei a respeito dos mesmos contrahentes (Giovanni e Angela) quando supplicam dispensa dos mesmos banhos, me pareceu perigoza pela brevidade do tempo da assistencia, e duvida do nome

70 ANTT, *Sumários Matrimoniais, idem*, f. 3r.

71 Agostino Fiorilli e Bartolomeo Tomasi serviram de testemunhas; *idem, ibidem*.

> Angela accrescentado na attestação respectiva ao estado livre da contrahente, e por ter o receyo de que fossem contra vontade dos pays (...).[72]

Plausivelmente, o receio de um enlace sem a aceitação dos progenitores constituiria o maior obstáculo para deferir o requerimento. A declaração conjunta de Vitalba e Sacchi, no exercício das suas funções paternas e zelosas do querer dos filhos, afastou qualquer entrave ao casamento que se realizaria, como já referido, pouco depois, a 1 de Junho de 1754[73].

A 12 de Março de 1755 nascia o filho do casal e neto de Sacchi e Vitalba, baptisado com o nome de Francisco Constanço Antonio, a 19 do mesmo mês, na Igreja de Nossa Senhora do Loreto paroquial da Nação Italiana[74]. A criança teve a avó paterna como madrinha representada na cerimónia de baptismo pelo filho Carlo, seu procurador.

O outro nascimento ocorreu vários meses antes. Quando desembarcou em Lisboa, Maria Paccanoni, esposa de Bartolomeo Tomasi, estava de esperanças. Júlia Joana nasceu a 27 de Junho de 1754 e recebeu o sacramento do baptismo em 4 de Julho, na presença de Antonio Sacchi[75] e sua consorte, no papel de padrinhos[76]. A criança faleceu no mês de Junho do ano seguinte, antes de completar um ano de vida[77].

Estes acontecimentos da vida privada dos artistas italianos fornecem a oportunidade para uma abordagem às diferentes

---

72 ANTT, *Sumários Matrimoniais*, *idem*, f. 9r.

73 Ver nota 21.

74 ANTT, Paróquia de Loreto, Registos de Baptismo, liv. B4, f. 69.

75 Neste registo de baptismo, como no acima referido *Sumário Matrimonial*, o apelido Sacco aparece seguido do termo «tedesco» (alemão em língua italiana). A «alcunha» terá origem no facto de o actor ter nascido em Viena de Áustria, e disso ou da alcunha haveria conhecimento em Portugal.

76 ANTT, Paróquia de Loreto, Registos de Baptismo, liv. B4, f. 60v.

77 ANTT, Paróquia do Loreto, Livro de Óbitos 1, f 143.

fases do processo de vivência de um novo espaço humano por parte destes estrangeiros. Antes de mais, a sua «aclimatação», no sentido de um acomodamento físico, sensorial e psicológico ao meio geográfico lisboeta e a condições ambientais terá sido relativamente fácil em virtude do perfil mediterrânico do clima (parte do Centro e Sul) e à matriz latina de Portugal como país de acolhimento.

O facto de os artistas trabalharem sob contrato que lhes exigia várias obrigações inerentes à sua profissão, mas também lhes proporcionava direitos bem definidos, permite supor a sua fácil «adaptação» às regras funcionais portuguesas de trabalho. Não lhes seria custoso «integrarem-se» nos meios de mobilidade, de subsistência e na ordenação das condições e formas de vida, tanto que muitos deles mudavam de residência e, assim, de freguesia, dando mostras de se movimentavam bem em Lisboa, mas permanecendo compreensivelmente bastante próximos da localização da Igreja de Nossa Senhora do Loreto, em torno da qual se concentravam muitos dos membros da comunidade italiana. Os aspectos antes referidos podem mesmo ser entendidos como um esboço de «integração», tendo aliás em conta a questão das afinidades. Se o teatro italiano era suficientemente familiar nos espaços teatrais da Corte e das salas públicas, também se pode admitir que os actores, como portadores e produtores de cultura, se moviam em Lisboa sem o sentido da estranheza. Além de que no contexto de um intenso processo de italianização portuguesa encontraram na capital setecentista um número muito substancial de outros portadores e produtores de cultura da «nação italiana», artistas e técnicos que operavam nos teatros régios e comerciais.

Julgo que vigora aqui um certo índice de aberutra a outros contextos culturais por parte da companhia e dos seus membros que, por isso, não teriam dificuldade na «relativa integração» na sociedade hospedeira. Conservando embora os atributos de estrangeiros, assumiriam sem entraves as regras dominantes na ordem social vigente, no sistema e nos domínios de empregabilidade estabelecidos, inserindo-se também nos

meios de produção, de consumo, de comunicação, sem reservas instauradoras de diferenças práticas. Assim se compreende terem existido, durante a permanência dos artistas italianos, algumas manifestações de relativa «integração», a começar pelos sonetos laudatórios dedicados a Angela Vitalba e Chiara Simonetti. Será lícito falar a este respeito de interacção humana e cultural entre plateia e tablado, entre público e artistas numa manifestação de simples convivialidade que também sinaliza o referido esboço de integração.

Na secção do presente texto designada de «Bailarinos», a carreira de Carlo Vitalba que, em Lisboa, decorreu entre teatro régio e teatro comercial e, novamente, teatro régio oferece um segundo exemplo. Seguindo a lógica da oferta e da procura do mercado de trabalho, Carlo leva-me a supor que se integrou com alguma agilidade no sistema e nos domínios de empregabilidade estabelecidos no país que o acolheu.

O terceiro e último exemplo remete-nos para o baptisado do filho de Giovanni Vitalba e Angela Sacchi. O padrinho foi um português, Francisco Figueira de Azevedo que, por mercê do rei João V ascendeu a fidalgo escudeiro em 1734[78], e cujo nome próprio foi transmitido ao afilhado (Francisco Constanço Antonio) certamente por decisão familiar, talvez norteada por interesses de promoção e protecção sociais. Dir-se-ía em sociologia de contacto de culturas que estamos perante um factor de «inclusão» envolvendo relações humanas integradoras por convivência social (tópico merecedor de um aprofundado estudo a que talvez regresse).

78 ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. João V, liv. 25, f. 259v.

Regresso a Itália

«(D)ue ore prima del mezzo giorno venne dalla mano di Dio quel orribile flagello», escreveu Antonio Vitalba na já mencionada missiva a Francesco Vendramin de 24 de Maio de 1757. Entre o primeiro de Novembro de 1755 e a chegada da companhia Sacchi a Itália decorreram vários meses um tanto atribulados por causa do devastador Terramoto. Vitalba, na mesma carta, relembra ter estado com a família debaixo de uma pequena barraca durante quatro meses, e as expectativas logradas de todos os membros da *truppa* em relação a um auxílio da Corte, que se fez chegar tarde e escasso, suficiente apenas para a viagem marítima[79]. Anna Scannapieco que, em 2014, expôs a aproximação mais rigorosa ao tempo de chegada a território italiano, colocou a hipótese de ter ocorrido na segunda metade de 1756[80]. Recorrendo novamente ao testemunho de Vitalba sobre as repercussões do caos ocasionado pelo Terramoto na vida dos artistas italianos, ficamos a saber que o cómico e sua família e, plausivelmente, o resto da companhia, foram obrigados a «atravversare tutti i regni della Spagna»[81]. Esta passagem por terras espanholas recebe confirmação de Piermario Vescovo quando escreve na sua biografia de Sacchi «un mercante incontra Sacco in Estremadura nel gennaio del

79 «(...) due ore prima del mezzo giorno venne dalla mano di Dio quel orribile flagello (...) onde ecco il quartale andato all'aria, quattro mesi mi convenne stare con la mia famiglia sotto d'una picciola baracha, attendendo dalla Corte noi altri tutti qualche soccorso, ma il tutto fù in vano perche altro non ci venne di soccorso che il viaggio per mare, e anche in forma indiferente <sic> molto da quello avevimo avutto nella nostra andata»; Carta de Antonio Vitalba a Francesco Vendramin, de 24 de Maio de 1757, *idem*, 67v.

80 Anna Scannapieco, *idem*, p. 103.

81 Carta de Antonio Vitalba a Francesco Vendramin, de 24 de Maio de 1757, *idem*, 68r.

1756»[82], com base numa obra a que tivera acesso, encontrando-se no entanto em curso de edição[83].

O facto de Vitalba aludir a uma travessia faz pensar num itinerário transversal que, com ponto de partida em Lisboa, prosseguiu depois pela Extremadura em direcção à Catalunha, onde possivelmente os italianos embarcariam em Barcelona rumo a Génova. A soma de «2.976$000» paga pela Coroa à «Companhia Comica para se hirem para Italia»[84], terá sido bastante exígua para custear a viagem por barco de Lisboa a Génova, o percurso inverso ao que trouxera Sacchi e companheiros a Portugal.

No dia 19 de Março de 1788, a *Gazzetta Urbana Veneta* noticiava o falecimento de Antonio Sacchi, morte ocorrida num navio que o levaria de Génova rumo a Marselha, tendo o seu corpo sido «sepultado» no mar[85], motivo para muito acertadamente Piermario Vescovo ter observado que este final «rende emblematica l'erranza e l'appartenenza al mondo, con cui il più grande comico italiano del Settecento (...) chiude la tradizione del teatro dell'arte»[86].

---

82 Piermario Vescovo, «SACCO, Antonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 89, 2017.

83 Carlo Gozzi, *Versi per gli* attori. *Introduzioni, prologhi e congedi*, a cura di Giulietta Bazoli e Franco Vazzoler, editado em 2018 pela Marsilio.

84 ANTT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças-Casa Real, cx. 3094 (1755-1756).

85 Cf. P. Vescovo, *idem*.

86 I*bidem*.

Da Milano a Lisbona, le due vite di Maria Visconti

Cristoforo Moretti



O António Maria, 27-10-1881, p. 342.
Disegno di Rafael Bordalo Pinheiro

Venho agora da Trindade,
Êxito assim nunca vi.
Não sei, leitor, como conte
O successo da Visconti,
Outro igual não houve aqui.
Voz afinada, bons olhos,
Bom cabelo, belo braço,
Um tipo chic, elegante,
Com certo ar petulante...
Falaremos mais d'espaço.

Argus

Diário Ilustrado, 27-10-1881, p. 3.

La sera del 26 ottobre 1881 una novità sorprende i critici e il pubblico del Teatro da Trindade di Lisbona: nell'operetta *Piperlin* un'attrice viene improvvisamente sostituita. «Ma il caso riserva compensazioni inaspettate, e dalla stessa porta da cui è uscita Josefa de Oliveira è subito entrata Maria Visconti. Chi è Maria Visconti? Maria Visconti è l'italiana più bionda e la bionda più bella che si sia vista a Lisbona da molto tempo. Una Venere vestita con l'ultima moda parigina, con tutta la severa compostezza della bellezza classica e tutta l'eleganza dello chic moderno.[1]»

1 *O Pimpão*, 23-10-1881, p. 3. Si ringrazia il prof. José Camões per il determinante contributo alla ricerca.

L'esordio dell'attrice italiana Maria Visconti è, in una sola parola, dirompente. Il giorno successivo sul *Diario Illustrado* compare la poesia che Argus[2] le ha dedicato, e Rafael Bordalo Pinheiro nel periodico *O António Maria* la raffigura entrare in scena accompagnata dall'impresario Francisco Palha definendola[3] «bellissimo regalo ricevuto dall'Italia». Ancora il *Diario Illustrado*, pochi giorni dopo, le dedica un lungo pezzo[4] («Centinaia di binocoli si sollevano») esaltando i suoi capelli biondi, i suoi occhi azzurri, la piena fioritura della sua giovinezza, senza preoccuparsi che, da debuttante, «per il momento, assassina un po'» la lingua portoghese. La pronuncia in teatro non sarà mai perfetta, ma la sua bellezza farà superare questo difetto anche negli anni a venire.

Maria nel 1881 non è affatto sconosciuta in città: a metà settembre Iriel, pseudonimo di Jaime de Séguier, sul periodico *A Folha Nova* di Porto aveva anticipato il suo trionfale debutto scrivendo di una bella milanese, moglie di un direttore d'orchestra, che nelle ultime stagioni liriche compariva nel pubblico al teatro S.Carlos di Lisbona; ma il nome di Maria Visconti nel pezzo di Iriel non compare mai e forse per questo i riferimenti alla sua città natale e al marito si perderanno velocemente.

---

2 «Sono appena tornato dalla Trindade; | un tale trionfo non l'avevo mai visto. | Non so, lettore, come raccontare | il grande successo della Visconti: | non si è mai visto nulla di simile qui. | Una voce melodiosa, begli occhi, | capelli incantevoli, un braccio stupendo, | una figura elegante e raffinata, | con un certo piglio vivace... | Ne parleremo più diffusamente.» *Diario Illustrado*, 27-10-1881 – p. 3: Argus è lo pseudonimo di António de Menezes.

3 *O António Maria*, 27-10-1881 – p. 342. Bordalo Pinheiro poco dopo la disegnerà anche a lato della locandina della commedia *Ernesto*, dove compare solo il cognome Visconti: *O António Maria*,10-11-1881 – p. 360.

4 *Diario Illustrado*, 31-10-1881 p. 2. Una settimana dopo lo stesso quotidiano (6-11-1881 – p. 2) rimarcherà «gli incanti della Visconti».

Era ama esbelta rapariga de rosto cheio e branco com esse género de beleza *potelée* e robusta que tanto agrada ao nosso ávido temperamento peninsular. Dizia-se que era esposa dum *maestro* e chamavam-lhe *a italiana*. Via-se bem que o era, uma certa *morbidezza* de linhas ujo segredo a Itália conserva avaramente. O público pouco a pouco habituou se a vê-la aparecer em toda a parte, pondo em toda a parte onde aparecia a iluminação da sua pele duma brancura levemente carminada, dos seus lábios vermelhos, das covinhas das suas faces, dos eus olhos fendidos languidamente em amêndoa. Um amigo meu que nunca a vira, na sua qualidade de recém-chegado a Portugal, exclamou m dia ao vê- la passar no Chiado:

Ali vai uma milanesa!

E não ficou surpreendido de haver acertado. As milanesas têm ao que parece um *cachet* inconfundível, que acusa bruscamente a sua nacionalidade no meio da mais densa e mesclada turba! Vive-se bem em Milão! A nossa milanesa, que de resto é nuito mais conhecida do meu binóculo do que da minha luneta, e com esta frase julgo ter dito verdadeiras enormidades, – aprendeu o português, que fala, segundo dizem, nuito mais corretamente do que a tiple Manzoni, e decidiu-se a explorar esse estudo da língua de... qualquer grande homem celebre de cá – pela declamação e pelo canto, estreando-se numa comédia e numa opereta. Por este simples facto ela passou a pertencer ao domínio da crítica e da publicidade jornalística. Opiniões emanadas do grupo – pouco numeroso mas escolhido – dos que têm a vantagem de a conhecer pessoalmente, dizem que a nova at riz tem as mais felizes disposições teatrais e a minha opinião, – quero dizer, a opinião de quem a conhece como ao príncipe de Gales, pela ver, de longe – é que, para obter os aplausos do público, ela não tem a fazer senão como Phryné – isto é, mostrar-se. Oh! se esta notícia se realiza, se realmente o Teatro da Trindade vai ter uma

> nova atriz, chego a tremer pela vida dos septuagenários que residem no balcão[5].

Pochi giorni dopo la rubrica «Lisbona di notte» del foglio satirico *O Pimpão* così riporta: «I giornali hanno annunciato che al Teatro da Trindade stava per debuttare una bellissima bionda italiana molto conosciuta a Lisbona... – L'italiana della Mo...? – Proprio lei».

---

5 *A Folha Nova*, 14-9-1881 – p.2: «Era una ragazza snella, dal viso pieno e pallido, con quel tipo di bellezza paffuta e robusta che tanto piace al nostro avido temperamento peninsulare. Si diceva che fosse la moglie di un direttore d'orchestra e la chiamavano «l'italiana». Si vedeva chiaramente che lo era: una certa morbidezza delle linee, un segreto che l'Italia custodisce gelosamente. Il pubblico si era poco a poco abituato a vederla apparire ovunque, e ovunque apparisse si diffondeva il bagliore della sua pelle di un bianco leggermente carminato, delle sue labbra rosse, delle fossette sulle guance, dei suoi occhi a mandorla languidamente socchiusi. Un mio amico che non l'aveva mai vista, essendo appena arrivato in Portogallo, un giorno esclamò vedendola passare nel Chiado: *Ecco una milanese!* E non si è sorpreso di aver indovinato. Le milanesi hanno, a quanto pare, un'impronta inconfondibile, che rivela bruscamente la loro nazionalità in mezzo alla folla più fitta e eterogenea! Si vive bene a Milano. La nostra milanese, che del resto è molto più nota al mio binocolo che al mio cannocchiale – e con questa frase credo di aver detto delle vere e proprie enormità –, ha imparato il portoghese, che parla, a quanto si dice, molto più correttamente della stessa Manzoni, e ha deciso di mettere a frutto questo studio della lingua di... qualunque grande uomo celebre di queste parti – attraverso la recitazione e il canto, debuttando in una commedia e in un'operetta. Proprio per questo semplice motivo, l'opera è entrata a far parte dell'ambito della critica e della pubblicità giornalistica. Le opinioni provenienti dal gruppo – poco numeroso ma selezionato – di coloro che hanno il privilegio di conoscerla personalmente, sostengono che la nuova attrice possiede le migliori doti teatrali; la mia opinione – intendo dire, l'opinione di chi la conosce come il Principe di Galles, cioè solo di vista, da lontano – è che, per ottenere gli applausi del pubblico, non deve fare altro che comportarsi come Frinè – cioè, mostrarsi. Oh! Se questa notizia dovesse rivelarsi vera, se davvero il Teatro da Trindade dovesse avere una nuova attrice, temo per la vita dei settantenni che siedono in galleria».

Oltre ad un diluvio di complimenti sull'aspetto di quella donna ancora anonima, l'articolo allude ad un debutto rimandato, ma anche a qualcosa o a qualcuno difficilmente comprensibile oggi; quel nome troncato, «Mo...», forse non lo capiremo mai, ma il tono insinuante dell'articolo lo comprendiamo benissimo.

> Pois essa formosa italiana loura resolveu-se a vir deslumbrar Lisboa no teatro da Trindade. Um frémito de sensualidade correu por todo o público. Efectivamente nunca no nosso palco apareceu formusura mais acentuada mais loura, e mais completa pela elegância escultural dum corpo grego, vestido pelos figurinos mais parisienses.
>
> E a formosa italiana loura, apareceu no palco da Trindade, e experimentou a voz, e ia a pegar num papel.
>
> Nao admira. Era inverno. Mas nisto, larga o papel, e na noite imediata, em vez de ir ao palco da Trindade, vai à estação de Santa Apolónia, em vez de se meter no camarim mete-se no wagon, em vez de vestir o fato de malha da ópera cómica veste o fato de banhos da Foz[6].

La conturbante presenza di Maria nella platea del teatro S. Carlos provoca altre illazioni,

---

6 *O Pimpão*, 18-9-1881, p. 3: «Ebbene, quella bellissima bionda italiana ha deciso di venire a incantare Lisbona al Teatro da Trindade. Un brivido di sensualità ha attraversato tutto il pubblico. In effetti, mai sul nostro palcoscenico è apparsa una bellezza più spiccata, più bionda e più completa, grazie all'eleganza scultorea di un corpo greco, vestito con i costumi più parigini. E la bella bionda italiana è apparsa sul palcoscenico della Trindade, ha provato la voce e stava per interpretare un ruolo. (...) Ma a un certo punto lascia il copione e, la sera stessa, invece di recarsi al teatro della Trindade, va alla stazione di Santa Apolónia; invece di entrare nel camerino, sale sul vagone; invece di indossare il completo di maglia dell'opera comica, indossa il costume da bagno della Foz».

> (...) só lhes posso dizer que essa loura italiana já deu origem a uma grave desinteligência entre uma dama também italiana, mas não loura, e um rapaz também louro mas não italiano, desinteligência que ainda não se sabe como acabará, mas que se afiança desenlaçar tragicamente[7]

ma anche altre poesie.

> (...)
>
> Cabelo fino, opulento,
> sedoso, farto, comprido,
> louro, tirante a castanho...
> da cor do pez derretido.
>
> Cabelo que se o soltasses
> bem podia, por si só,
> servir-te de esconderijo
> se cá voltasse o Junot.
>
> Cabelos que se encapelam,
> que se crispam como as ondas,
> se descuidosa os desprendes
> sobre as espáduas redondas[8].

---

7 *O Pimpão*, 23-10-1881, p. 3: «... posso solo dirvi che quella bionda italiana ha già causato un grave dissidio tra una signora, anch'essa italiana ma non bionda, e un ragazzo, anch'egli biondo ma non italiano; un dissidio di cui non si sa ancora come andrà a finire, ma che sembra destinato a concludersi tragicamente».

8 «... Capelli fini, folti, | setosi, abbondanti, lunghi, | biondi, tendenti al castano... | del colore della pece fusa. | capelli che, se li sciogliessi, | potrebbero benissimo, da soli,| servirti da nascondiglio | se Junot tornasse qui. | capelli che si aggrovigliano, | che si increspano come le onde, | se li lasci cadere distrattamente | sulle spalle arrotondate...» – Tarântula (Alfredo de Morais Pinto) su *O Pimpão*, 6-11-1881, p. 3.

L'attrice Visconti al Teatro da Trindade reciterà fino al 1884 in altre sei operette in ruoli secondari (la locandiera, la *cocotte*, la fata) e con recensioni generalmente positive, ma che faranno sempre prevalere l'avvenenza sulle qualità artistiche[9]. Ci sarà un occasionale ritorno in scena a metà 1885[10], ma già l'anno dopo si scriverà al passato della sua eleganza sul palco, rimpiangendo la «grazia infinita» del suo portoghese dall'accento italiano[11].

Una carriera teatrale quindi breve ma non insignificante, se ancora nel 1943 il *Diário de Lisboa* ricorderà il suo debutto nella rubrica sugli eventi del giorno[12]; e una vita del tutto significante, se nel 2018 uscirà un delizioso, imperdibile libretto dedicato alla sua storia d'amore con l'illustratore, giornalista e ceramista Rafael Bordalo Pinheiro[13], o se ancora oggi in un ristorante italiano al Chiado si può ordinare il cocktail «Maria Visconti».

Il Museu Rafael Bordalo Pinheiro di Lisbona conserva molte tracce di Maria: fotografie, lettere, una ciocca di quei famosi capelli biondi, ceramiche, disegni ed uno struggente busto di terracotta rimasto nascosto per quasi mezzo secolo[14], autentico monumento ad «una piccola storia d'amore» che ha segnato in modo profondo la società lisbonense di fine Ottocento e l'intellettuale Rafael, per amore del quale, forse, dalla scena pubblica l'attrice Visconti dal 1884 lentamente scompare.

---

9 Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, Antiga Casa Bertrand, 1898, p. 387. su archive.org.

10 *Correio da Manhã*, 20-5-1885 – p. 2; *Diario Illustrado*, 29-5--1885 – p. 3.

11 *O Pimpão*, 20-6-1886, p. 3.

12 *Diário de Lisboa*, 26-10-1943 – p. 3

13 Isabel Castanheira, *Una piccola storia d'amore - Rafael Bordalo Pinheiro e Maria Visconti*, Abysmo, 2018.

14 Ana Alexandra Carvalho Ribeiro, *O retrato feminino na escultura portoguesa dos séculos XIX e XX, dissertação*, Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, 2017 – p. 57

Una vita, quella di Maria, che oscilla tra la massima visibilità e la riservatezza, tra il mostrarsi e il nascondersi, tra il palcoscenico e il silenzio. E infatti in Portogallo di questa vita è rimasta nota solo la seconda parte, quella appunto portoghese, che si conclude dolorosamente nell'anno 1899[15].

> Addì 19 di febbraio dell'anno milleottocentonovantanove alle ore una e mezza della sera nella via Rua de S. Roque N.67, secondo piano di questa Parrocchia di Nossa Senhora da Encarnaçao, distretto del 2.° Rione e Diocesi di Lisbona, decedette, non avendo ricevuto i sacramenti, un individuo di sesso femminino pel nome Maria Visconti di anni quarantadue, domestica, dimorante in questa Parrocchia, nativa d'Italia, ignorasi il nome del marito suo, come pure ignorasi la sua figliazione, la quale non fece testamento, e non consta che lasciasse figli, e fu seppellita nel Cimitero occidentale di Lisbona in tumulo della Municipalità.
>
> (Dal registro dei morti del Comune di Milano, 1899, n. 638, serie D, parte II)[16].

Maria Visconti in realtà si chiamava Maria Adele Vaghi, era nata a Milano, dal falegname Antonio Vaghi e da Carolina

---

15 Isabel Castanheira, op. cit., p. 57. Maria muore per un tumore alla gola a soli 46 anni; nel libro sono pubblicati la lettera di addio scritta a Rafael e i ritratti che l'illustratore le fece sul letto di morte.

16 No dia 19 de fevereiro do ano de mil oitocentos e noventa e nove, à uma e meia da tarde, na Rua de S. Roque, n.º 67, segundo andar, nesta Paróquia de Nossa Senhora da Encarnação, distrito do 2.º *Rione* e Diocese de Lisboa, faleceu, sem ter recebido os sacramentos, uma mulher de nome Maria Visconti, com quarenta e dois anos, doméstica, residente nesta paróquia, natural da Itália; desconhece-se o nome do seu marido, bem como a sua filiação; não deixou testamento e não consta que tenha deixado filhos, tendo sido sepultada no Cemitério Ocidental de Lisboa, numa sepultura municipal.(Do registo de óbitos do Município de Milão, 1899, n.º 638, série D, parte II).

Scandrolio, l'8 dicembre 1853 (emigrando si abbasserà vezzosamente l'età di qualche anno)[17].

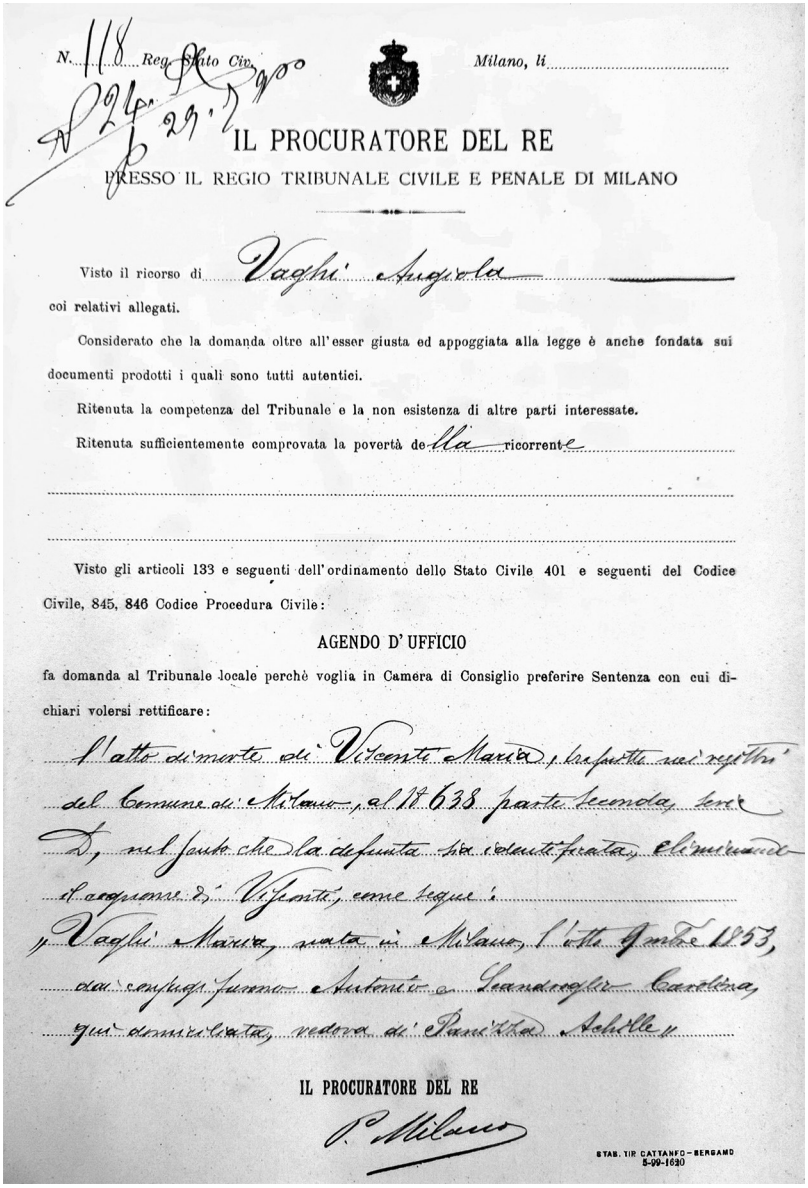
Così come in Portogallo il passato italiano di Maria è sconosciuto, in Italia della vita portoghese di Maria non si sapeva nulla fino al rinvenimento della rettifica del cognome nell'atto di morte, richiesta al Procuratore del Re da Angiola Vaghi, probabilmente la zia paterna e forse l'ultima parente di Maria rimasta a Milano.

> Con sentenza del locale Tribunale Civile e Penale in data 30 gennaio 1900 trascritta in questi registri di detto anno al N.169 serie C parte II l'atto controtrascritto viene rettificato nel senso che la defunta sia indicata anziché Visconti, Vaghi Maria nata in Milano lì 8 novembre (in realtà: dicembre – ndr) 1853 dai furono Antonio e Scandroglio Carolina; vedova di Panizza Achille.
>
> (Dal registro dei morti del Comune di Milano, 1899, n. 638, serie D, parte II – nota a margine)[18].

---

17 Tutti i dati biografici sono stati reperiti grazie all'Archivio Storico Civico di Milano – Biblioteca Trivulziana.

18 Por sentença do Tribunal Civil e Penal local, datada de 30 de janeiro de 1900, transcrita nestes registos do referido ano com o n.º 169, série C, parte II, o ato aqui transcrito é retificado no sentido de que a falecida seja indicada, em vez de Visconti, Vaghi Maria, nascida em Milão a 8 de novembro (na realidade: dezembro – nota do editor) de 1853, filha dos falecidos Antonio e Scandroglio Carolina; viúva de Panizza Achille. (Do registo de óbitos do Município de Milão, 1899, n.º 638, série D, parte II – nota à margem).



N. 118 Reg. Stato Civ. 1900 Milano, li .....

N 224 29/1 1900

IL PROCURATORE DEL RE

PRESSO IL REGIO TRIBUNALE CIVILE E PENALE DI MILANO

Visto il ricorso di Vaghi Angiola

coi relativi allegati.

Considerato che la domanda oltre all'esser giusta ed appoggiata alla legge è anche fondata sui documenti prodotti i quali sono tutti autentici.

Ritenuta la competenza del Tribunale e la non esistenza di altre parti interessate.

Ritenuta sufficientemente comprovata la povertà della ricorrente

Visto gli articoli 133 e seguenti dell'ordinamento dello Stato Civile 401 e seguenti del Codice Civile, 845, 846 Codice Procedura Civile:

AGENDO D'UFFICIO

fa domanda al Tribunale locale perchè voglia in Camera di Consiglio preferire Sentenza con cui dichiari volersi rettificare:

l'atto di morte di Vicente Maria, inscritto nei registri del Comune di Milano, al N. 638 parte seconda, serie D, nel fatto che la defunta fu erroneamente chiamata, e rimanendo il cognome di Vicente, come segue:

Vaghi Maria, nata in Milano, l'otto Gennaio 1853, del coniuge fu Antonio e Leandroglio Carolina, qui domiciliata, vedova di Pandiani Adolfo

IL PROCURATORE DEL RE

STAB. TIP. CATTANEO - BERGAMO
5-99-1630

L'istanza del Procuratore del Re in data 29 gennaio 1900 per la rettifica dell'atto di morte.
Tribunale Civile e Penale di Milano | Civile | Sentenze di stato civile: anno 1900, nn. 1-200
Su concessione del Ministero della Cultura – Archivio di Stato di Milano

Milano: la città del Teatro alla Scala, degli editori musicali Ricordi, del debutto di Giuseppe Verdi e dei più importanti periodici teatrali dell'Ottocento, quando il teatro era la massima fonte di svago, la migliore occasione di incontro, la miccia per la polemica culturale ed il veicolo per quella politica.

Nell'ottobre 1869 una ragazza di nome Maria Vaghi partecipa alle audizioni di Cletto Arrighi, che ricerca attori e attrici che parlino in dialetto per il nascente Teatro Milanese, di cui è il fondatore. Maria è «una bellissima bionda di 16 anni piena di brio»; così la descrive lo stesso Arrighi[19], che la farà ritrarre dal pittore Domenico Induno per un quadro da appendere nel nuovo teatro[20]. Il suo aspetto colpisce anche chi la vede una volta sola[21] e permane anni dopo nelle memorie[22] di un giornalista di fine Ottocento: era «bellissima e biondissima».

La commedia dialettale avrà enorme successo nell'ultimo quarto del XIX secolo a Milano e in Italia. Maria viene scritturata nella primissima compagnia del Teatro Milanese e recita fin da subito, dalla commedia *El barchett de Boffalora*, il primo e più longevo trionfo dell'Arrighi che debutta nel novembre 1870: è Adelina, il personaggio di Maria, ad aprire lo spettacolo e quindi la storia del Teatro Milanese con la battuta «Sent sti mattoni, come vosen; fan allegria!» (Senti questi matti come gridano, fanno allegria!). Seppur tra le prime attrici scritturate, nella compagnia riveste ruoli secondari: un foglio paga del marzo 1871 la riporta al terzultimo posto dell'elenco di diciotto attori[23].

---

19 Cletto Arrighi (vero nome Carlo Righetti), *Il Teatro Milanese (dal giornale della mia vita)* in Strenna-album dell'Associazione stampa periodica in Italia, Forzani e C., 1881 – p. 137, su Google Books.

20 Edoardo Giraud, *Le mie memorie*, Enrico Reggiani, 1911 – p. 69, su Google Books.

21 *The Theatre*, 20-3-1877 – p. 89: «The pretty Signora Vaghi»

22 Francesco Giarelli, *Vent'anni di giornalismo*, A. G. Cairo, 1896 – p. 91, su Google Books.

23 Il foglio paga è tra i documenti appartenuti all'attore Carlo Gandini recentemente conferiti alla Biblioteca dell'Associazione Famiglia Meneghina – Società del Giardino di Milano.

Forse già nel 1870 Maria conosce in teatro il ventottenne Achille Panizza[24], milanese, volontario di Garibaldi, anticonformista e brillante. La famiglia di Achille era impregnata di musica: il padre era Giacomo Panizza[25], di origine piemontese e per trent'anni maestro al cembalo al Teatro alla Scala di Milano, e l'amatissima madre Amalia Cavallini era sorella di due virtuosi in organico all'orchestra scaligera, Eugenio ed Ernesto. Per tutta la vita Achille Panizza – definito[26] il più gran scapigliato d'Italia, a rimarcare il suo carattere bohémien – farà il direttore d'orchestra e, il 31 maggio 1884, dirigerà il debutto di Giacomo Puccini nella prima assoluta di *Le Willis* al teatro Dal Verme di Milano.

Il maestro Panizza partecipa all'attività del Teatro Milanese fin dall'inizio, come Maria. Concerta le musiche per *El Granduca di Gerolstein*, operetta che debutta il 3 gennaio 1871 e in cui Maria è la prima degli artisti che recitano soltanto (cioè che non cantano).

Nello stesso anno Achille licenzia una mazurka dal titolo «L'elegante – Pensieri Vaghi», unica sua musica giunta[27] fino a noi; nel 1869 l'editore Carisch gli aveva pubblicato alcuni pezzi tra cui «Amalia, mazurka elegante». Due mazurke eleganti quindi: quella del 1869 è certamente dedicata alla madre, ma quella del 1871, quella dei Pensieri Vaghi (in italiano *vaghi* significa *incerti*, ma anche *vagabondi*), è forse per Maria Vaghi...?

Maria e Achille a Milano abitano vicini, a poche centinaia di metri di distanza, e devono percorrere la stessa strada per tornare a casa dal Teatro Milanese. Hanno undici anni di differenza, ma l'amore non guarda la carta d'identità. Il 27 ottobre 1872

---

24 Cristoforo Moretti, *Soprattutto Achille Panizza*, 2024, su archive.org.

25 Cristoforo Moretti, *Giacomo Panizza maestro al cembalo al Teatro alla Scala di Milano*, 2022, su archive.org.

26 B. Clerici in *Il ventre di Milano*, Carlo Aliprandi 1888 – p. 152, su Google Books.

27 Pavia, Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali Franco Vittadini – Banda GN.ms-V-2.

nasce una bimba a cui daranno i nomi Amalia (come la mamma di Achille), Ersilia, Carola (come la defunta mamma di Maria). Poche settimane dopo, il 4 dicembre, si sposano civilmente; nell'atto di matrimonio l'occupazione dichiarata di Maria è «artista drammatica».

La piccola Amalia non è fortunata: a nove mesi la bambina improvvisamente muore.

Fino al triste evento Achille lavora quasi sempre a Milano diviso tra il Teatro Milanese ed altri minori (nella sua carriera calcherà quasi tutti i palcoscenici di Milano, ma non sarà mai alla Scala); dalla fine del 1873 le cronache iniziano a raccontarci del suo girovagare come direttore d'orchestra per i teatri di numerose città italiane, mentre Maria – forse seguendo il marito – per qualche anno scompare dalle locandine del Teatro Milanese.

Riappare nelle cronache nel dicembre 1876, quando il nuovo quotidiano *Corriere della Sera* (oggi il più importante giornale italiano) recensisce una commedia in cui Maria interpreta la Maddalena[28]: «ha un aspetto assai simpatico, ma ci sembra un'attrice debolina. Non dà alcun rilievo artistico alla sua parte. Tuttavia fu applaudita, e l'applauso saprà forse incoraggiarla e farle scoprire le belle doti d'attrice che finora ci sembra ella abbia solo latenti». E per la *Gazzetta dei Teatri*, pochi mesi dopo[29], Maria non può aspirare al confronto con la grande attrice Emma Ivon, la star del Milanese; «La Vaghi ha un difetto grave, quello di guardar sempre in platea, con colpi d'occhio anche in mezzo ai dialoghi dove l'occhio deve star fisso in quello dell'interlocutore. Del resto dice bene ed è bella sul palco, non meno che giù.»

Nonostante la bellezza Maria non ha sfondato, le grandi attrici sono altre e il ruolo di generica, forse, non la soddisfa. Le cronache non se ne occupano più.

---

28 *Corriere della Sera*, 27-12-1876 – p. 3.
29 *Gazzetta dei Teatri*, 17-3-1877 – p. 2.

Nel gennaio 1879 Achille Panizza è a Macerata, in Centro Italia, a dirigere la stagione al teatro Comunale. Laggiù, con tutta probabilità, incontra la ventiduenne di origine croata Anna Ladavas e le loro vite cambiano definitivamente: Achille e Anna fuggono dai rispettivi matrimoni e a dicembre generano – a Napoli, dove Achille dirige al Teatro Fondo – la loro prima figlia, Amalia (lo stesso nome della bimba di Achille e Maria morta a nove mesi). Nell'aprile 1881 – a Pavia, nel periodo in cui Achille dirige al Teatro Fraschini – nascerà il secondo figlio di Achille e Anna, Ernesto. Scherzi della vita, *Ernesto* sarà la seconda commedia in cui reciterà Maria al Teatro da Trindade di Lisbona.

Non c'era il divorzio nel Regno d'Italia. Maria Vaghi fino alla morte di Achille rimarrà legalmente sua moglie, ma si rifarà una vita cambiando paese e lingua e sceglierà come nome d'arte Visconti, il più nobile tra i cognomi milanesi[30]: per la figlia di un semplice falegname una dichiarazione d'intenti e contemporaneamente il ricordo di un tempo passato. La sua città lentamente la dimenticherà: nei testi che rievocheranno l'epopea del Teatro Milanese il suo cognome comparirà sporadicamente, anche se i giornalisti italiani ancora nel 1886 la citeranno recitante in portoghese[31] a Lisbona e poi «in diplomazia»[32].

È possibile che in Portogallo Maria sia giunta grazie alla relazione con un diplomatico lusitano – forse individuabile in José da Silva Mendes Leal, drammaturgo, giornalista, politico,

---

30 I Visconti dominarono Milano tra il XIII e il XV secolo.

31 «Minuscolo» in *La Commedia Umana*, vol. 2, 31-10-1886 – p. 14, su Internet Culturale

32 Francesco Giarelli in *La scena illustrata*, 15-2-1887 – p.11, su Internet Culturale; il giornalista fa confusione citando una maestra di ballo di nome Vaghi, «splendida bionda», la cui figlia sarebbe la Maria Vaghi finita nella diplomazia portoghese. Ma Angela Vaghi – ballerina e poi maestra di ballo – non era la madre di Maria e non era neppure la splendida bionda che Giarelli aveva in mente, confondendo una con l'altra. Nove anni dopo nel suo *Vent'anni di giornalismo* (cit.) ricorderà bene la bellissima e biondissima Maria Vaghi e ripeterà il collegamento tra Maria e la diplomazia, restando incerto tra Portogallo e Spagna.

molto più grande di età – che successivamente le propose di seguirlo a Madrid, offrendole una vita agiata[33].

Lei però, incontrato Bordalo Pinheiro, decise di restare a Lisbona dove, dopo anni di vita riservata e non lontana da Rapfael (con il quale *more uxorio* condividerà la faticosa[34] ma esaltante trasferta a Parigi, per l'Esposizione Universale del 1889), in povertà morirà e dove verrà sepolta.

Nell'atto di morte del marito Achille Panizza, maggio 1892, il suo nome è storpiato in «Vago Maria»; nel suo atto di morte a Lisbona «ignorasi il nome del marito suo».

La seconda vita ha cancellato la prima.



Maria Adele Vaghi – Maria Visconti, nella *carte de visite* prodotta dallo studio Fillon di Lisbona e conservata al Museu Rafael Bordalo Pinheiro (MRBP.FOT.0596).

33 Isabel Castanheira, op. cit., p. 87.
34 Isabel Castanheira, op. cit., p. 36.

A presença de Camões no Teatro Oitocentista: Espaços, repertórios, celebrações

Ana Clara Santos* e Ana Isabel Vasconcelos**

Introdução

Ao iniciarmos a investigação sobre o lugar do teatro de Luís de Camões no conjunto da sua produção literária, já tínhamos conhecimento de que as peças camonianas eram obras de circulação reduzida e escassa notoriedade. A receção tradicional privilegiou *Os Lusíadas* e a lírica, relegando o teatro para uma posição marginal, quase sempre tratado como obra menor e, em grande medida, esquecida ou mesmo desconhecida.

No dia 10 de junho de 1880, data em que se comemorou o tricentenário da morte de Camões, o suplemento ao jornal *O Occidente* publicou vários textos assinados por nomes sonantes da época – Pinheiro Chagas, Jaime Victor, Rodrigo d´Almeida, Francisco de Menezes, Oliveira Martins, Brito Rebello, Guilherme d´Azevedo –, um excerto do poema *Camões* de Almeida Garrett e um poema de João de Deus. E é no artigo escrito por Guilherme d´Azevedo que está patente a importância, até política, dessa «obra maior»:

> N´este instante a Europa lembra-se de nós e festeja o nome portuguez symbolisado no nome de Camões, não pelas conquistas feitas pelos reis mas simplesmente pelas estrophes feitas pelo poeta, e coisa estranha! Do nosso dominio universal resta-nos uma sombra; das nossas glorias passadas um livro: sem o livro o mundo moderno

* Universidade do Algarve, CET-FLUL.

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

> tomar-nos-ia por um espectro: com os «Lusiadas» toma-nos por um conviva. Nos conflictos e nas luctas d´interesses da civilisação actual, a epopêa de Camões é a nossa carta d´admissão. E se por ventura um grande genio, nol-a tivesse negado, o nosso logar, hoje, no convivio das nações não seria á mesa do festim: seria simplesmente á porta. (Azevedo, *O Occidente*, suplemento ao n.º 59, 10.6.1880)

Como veremos mais adiante, nos festejos teatrais deste tricentenário não se registou qualquer representação das peças atribuídas a Luís de Camões, apesar de estarem incluídas nas edições oitocentistas das obras completas do poeta.

No entanto, se a produção dramática assinada por Camões é praticamente inexistente no teatro oitocentista, a produção dramática assinada por outros a partir da sua vida e obra projeta o nome do autor dos *Lusíadas* no panorama cultural em Portugal e em certos países da Europa. É sobre esta dimensão pouco estudada que versa também o estudo aqui apresentado.

As edições oitocentistas da obra completa de Camões

As *Obras completas de Luís de Camões*, em três volumes, corrigidas e emendadas pelo cuidado e diligência de J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro, foram editadas em 1834, em Hamburgo, na Officina Typographica de Langhoff, encontrando-se as três comédias no volume 3. Em 1843, essa mesma edição foi impressa em Lisboa, divergindo apenas as páginas de rosto e ante-rosto, bem como o retrato.

Com edição literária de João Franco Barreto, José Vitorino Barreto Feio, José da Fonseca e José Gomes Monteiro, as *Obras de Luiz de Camões* de 1852 eram então consideradas das mais perfeitas e completas. Tiveram a sua primeira edição em Lisboa, pelo Escritório da Bibliotheca Portuguesa, impressas na Typographia de F. I. Pinheiro. As peças de teatro encontram-se no Tomo III.

Entre 1860 e 1869, a Imprensa Nacional publicou seis volumes das obras camonianas, mas nenhum deles inclui as peças. Estas só voltariam a integrar o *corpus* camoniano nas *Obras Completas de Luiz de Camões*, edição crítica de Anselmo de Morais, em três volumes, publicada no Porto pela Imprensa Portugueza, entre 1873 e 1874. Em 1877 teve uma 2.ª edição.

Para se comemorar o tricentenário de Luís de Camões, em 1880, publicaram-se, em Lisboa, pela casa editora de A. L. Leitão, as três comédias da sua autoria – *ElRei Seleuco, Os Amphitriões, Filodemo*.

Camões como tema de peças de teatro em Portugal e no estrangeiro

Tanto quanto sabemos, em Portugal, a primeira representação da figura de Camões no teatro no século XIX dá-se no Teatro de São Carlos no elogio dramático *O Nome*, de Nuno Álvares Pereira Pato Moniz, apresentado no início de 1813, para homenagear o General Wellington, que regressava a Lisboa após a vitória na batalha dos Arapiles contra as tropas francesas. Trata-se de uma alegoria figurada nos Elíseos, em que o poeta nacional contracena com Egas Moniz, o Condestável Nuno Álvares Pereira e uma «turba de heróis portugueses», a par das personagens alegóricas da Glória e da Prosperidade. A exaltação do militar inglês é feita maioritariamente com versos retirados de *Os Lusíadas*, declamados pelas várias personagens, culminado o efeito visual com a aparição do nome WELLINGTON que a Prosperidade mostra a Camões no remate do espaldar do seu assento, coroado pela Fama e pela Vitória.

Em 29 de maio de 1840, o Conservatório Geral da Arte Dramática organizou, no Teatro do Salitre, uma festa em homenagem ao aniversário de Sua Majestade, a Rainha. Fora preparado um longo programa que tinha como finalidade mostrar à Soberana e à Nação a vontade, o zelo e uma eficaz

perseverança de quem dirigia este instituto, fundado por Garrett. O espetáculo abriu com *A Apoteose*, cantata de César Perini de Lucca com música de Francisco Xavier Mignone, na qual Camões surgia como figura central. O *Jornal do Conservatório* (suplemento) de 5 de junho descreve o evento com grande detalhe, assinalando que foi composto por três extensas partes, que se prolongaram até às duas horas da madrugada.

Num outro espetáculo, também no Teatro do Salitre, subiu ao palco em agosto de 1845 a versão traduzida por Alexandre Monteiro da peça francesa *Camões*, de Victor Perrot e Armand Dumesnil, já representada no Théâtre de l'Odéon, em abril desse ano. A peça ensaiada por Émile Doux foi muito elogiada pelo redator de *A Revolução de Setembro* (13.8.1845: 3)[1], mas depreciada pelo crítico de *A Pêga* (24.8.1845: 2)[2], que

---

1 «Domingo houve neste teatro uma concorrência não vulgar, representava-se pela primeira vez o drama Camões. Esta peça é, sem contradição, uma das mais excelentes do repertório do teatro francês, e temos para nós que o senhor Doux prestou bom serviço mandando-a traduzir para português e fazendo-a representar pela companhia do seu teatro. Como dissemos, a sala do espectáculo estava cheia e o público não cessou de aplaudir os interessantes lances do drama e o bem que desempenhavam os seus papéis os senhores Gusmão, Assis e a senhora Maria José dos Santos. A *mise en scene* não pôde ser melhor e a prova de quanto na arte do teatro é capaz o senhor Doux, os trajos são próprios da época que se figura e em extremo belo. O drama *Camões*, que se tornou ídolo do público, volta à cena hoje, quarta-feira».

2 «Apareceu em cena o *Camões*, é suposto hajam neste drama alguns quadros de interesse, parece-nos, todavia, que ele deve ser desterrado do nosso teatro. Será muito bom lá para França, onde, por acaso, se houve falar da vida e talentos deste grande poeta, mas para os teatros de Lisboa! Por Deus! Não queiram dar-nos gato por lebre. Ter o autor do drama a lembrança de casar D.ª Catarina de Ataíde com o duque de Sória, e de a fazer morrer nos braços de Camões. Não nos admira, porque nunca pensaria que o drama subisse à cena na própria terra que deu nascimento e vida ao poeta, mas que o senhor Doux se lembrasse de o fazer traduzir para se representar entre nós, é ou supor-nos muito sofredores, ou muito ignorantes, no primeiro caso engana-se, porque as pateadas lhe têm demonstrado que este povo já não come araras, e no

aponta incongruências históricas, estranhamente admitidas pelo ensaiador devido a uma de duas possibilidades: considera o povo português muito sofredor ou ignorante, ou sabe tanto da vida de Camões como o seu sapateiro (cf. Henriques, 2023, Apêndice II: 606 e 610).

No final deste mesmo ano, foi aprovado para representação no Rio de Janeiro o drama *Luiz de Camões*, em cinco atos, da autoria de Luís António Burgain, cuja ação decorre inteiramente em Portugal[3]. O mesmo já acontecia na primeira versado drama *Glória e infortúnio, ou a morte de Camões*, publicada em 1838.

Em 1848, Alexandre Monteiro publica *Obras poéticas e dramáticas*, e, no volume 1 (pp. 3-83), encontra-se a peça *Camões*, drama em quatro atos (recolhida da edição avulsa desse mesmo ano), que nos conta a espera de D. Catarina de Ataíde pelo regresso de Camões da Índia, o que ocorre na véspera da partida de D. Sebastião para Alcácer Quibir. O Conde de Castanheira, já rejeitado por D. Catarina, conspira para matar o poeta com a ajuda de D. Martim Gonçalves Câmara, mas um erro fatal faz com que seja a própria D. Catarina a ser atingida, no momento em que as naus partem para África.

Em 1849, é publicada em Ponta Delgada, na Tipografia da Rua das Artes, uma longa obra de António Feliciano de Castilho, intitulada *Camões: estudo histórico-poetico liberrimamente*

---

segundo seria injuriar-nos muito, salvo se o senhor Doux sabe tanto da vida de Camões como o meu sapateiro».

3 A obra é precedida do «Parecer» do Conservatório Dramático Brasileiro sobre este drama. Depois da apreciação, encerra com o seguinte texto: «Vista a censura, com a qual me conformo, pôde subir à scena o drama intitulado *Luiz de Camões*. O Conservatório Dramático Brasileiro, dirigindo ao autor desta excellente obra os seus louvores e agradecimentos, julga dever communicar-lhe o juizo do Conservatório, assim para sua satisfação, como para conhecimento do Publico. Rio de Janeiro, 27 de Dezembro de 1845».

fundado sobre um drama francez dos senhores Victor Perrot e Armando Dumesnil, de que nos ocuparemos mais adiante.

Francisco Manuel Raposo d' Almeida faz publicar em santos, no Brasil, em 1851 o seu drama *O Camões*, começado em 1842, em Coimbra, continuado em 1843, nos Açores, de onde era natural, e terminado em1844, na ilha da Madeira, para onde se tinha retirado por motivos de saúde. Dedica-o ao Imperador D. Pedro II, numa espécie de gesto de desalento que sente em relação à pátria, de onde se desterrara. Um dos objetivos da sua peça era o de mostrar que o homem de génio traja sempre nesta vida a túnica da desgraça; e que as palavras sacramentais de génio e fatalidade, encarnam ambas ao mesmo tempo na fronte desse homem a quem o anjo da poesia imprimiu o seu ósculo fatal» (p. VIII). O assunto é a vida desafortunada amorosa do poeta e a desventura da prisão, havendo espaço para um pendor político de vulto, com a representação de dois reis, D. João III e D. Sebastião em diálogo direto com Camões, argumentando razões de Estado, e a compaixão do jau António que o acompanha até à morte.

Em 1856, Casimiro José Marques de Abreu publica *Camões e o Jau*, uma cena dramática editada em Lisboa, na Tipografia do Panorama, com várias reedições (1867, 1871, 1875, 1882). Este autor nasceu no Brasil e em 1853 viaja para Portugal, onde inicia a sua carreira literária. No prólogo à peça, refere-se à grandeza histórica do país que o acolheu, mas sente que não lhe pertence. Apesar de partilhar uma língua semelhante, considera que nada se compara ao Brasil, cuja luz, aromas e paisagens lhe parecem mais vivos e poéticos. Há dois anos longe da sua pátria, vive consumido pela saudade. Em 18 de janeiro de 1856, esta sua primeira peça sobe ao palco do Teatro de D. Fernando e o autor reconhece, nesse mesmo prólogo, as imperfeições do trabalho de um principiante de dezassete anos. Trata-se de uma obra dramática em verso, curta e profundamente romântica. A ação decorre num único momento, pouco antes da partida da armada de D. Sebastião para a campanha em África. Camões surge como um poeta

envelhecido, pobre, mas lúcido, acompanhado apenas por Jau, a quem refere a imprudência dessa expedição.

Os últimos momentos de Camões, poema dramático de Leone Fortis originalmente escrito em versos italianos, foi apresentado pela atriz Adelaide Ristori ao dramaturgo José da Silva Mendes Leal Júnior, que de imediato o verteu em versos portugueses, e mais tarde o publicou em Lisboa, na Typographia Universal (1860). Segundo o tradutor, as três personagens (Camões, Dona Catharina de Athayde e Antonio (Jau)) são puras fantasias e o enredo está pejado de anacronismos: «É um poeta conformado por molde já visto e um pouco banal; uma mulher inspirada de idéas generosas e exaltada da paixão reprimida; um confidente vulgar e sentencioso. Nenhum destes caracteres tem grandes novidades. Falta em cada uma das figuras, bellas, mas de uma belleza comum, a verdade historica – mais, a verdade nacional» (Leal Júnior, 1860: 6). A peça foi representada no Teatro de São Carlos em 1859, sendo o papel feminino desempenhado pela insigne trágica Adelaide Ristori, então de visita a Portugal.

Chegados a 1880, ano do tricentenário da morte de Camões, identificamos três publicações: *Camões em África*, uma cena dramática em verso de Xavier de Paiva, publicada na Imprensa Nacional; *Os grandes festejos ao Tricentenário de Camões*, «Apropósito em 1 acto e 2 quadros, ornados de diversas músicas conhecidas», de Miguel Teotónio dos Santos, publicada pela Imprensa de J. G. de Sousa Neves; e *Camões*, um drama histórico em cinco actos, de Cypriano Jardim, publicado pela Imprensa Portuguesa, com um prefácio de Teófilo Braga. Este drama histórico foi representado pela primeira vez no Teatro de D. Maria II, nas festas do tricentenário da morte do poeta, e foi-lhe atribuído o prémio do concurso de 1879-1880 desse mesmo teatro. Dele «falaremos» um pouco mais adiante.

Também do outro lado Atlântico se cultiva, nessa altura, o amor pelo mito de Camões. Machado de Assis assina em 1880, no entender de Teófilo Braga, «pela primeira vez um Camões verdadeiro (...), a mais bela das composições dramáticas em

que o poeta é protagonista». Trata-se da peça *Tu só, tu, puro amor...*, publicada no Rio de Janeiro pela Biblioteca Nacional, levada a palco no Teatro de Pedro II a 10 de junho 1880.

No estrangeiro não era menor a projeção do nome de Camões e daquilo que ele carregava do ponto de vista simbólico para a cultura portuguesa. José-Augusto França identifica o quadro de Domingos Sequeira «A Morte de Camões» como sendo a primeira obra romântica portuguesa no estrangeiro, exposta no Salão de Paris em 1824, e o poema *Camões* de Almeida Garrett como o arranque do romantismo literário português. Estes e outros artistas oitocentistas forjaram, em Portugal e no estrangeiro, a partir da vida e obra de Camões, um mito romântico de um herói multifacetado marcado pelo génio ao serviço de Portugal, pela sublimação das Descobertas e do povo lusitano, pela sua solidão, miséria e infelicidade no amor. Teófilo Braga foi dos primeiros a enaltecer a dimensão internacional da figura mítica do poeta nacional como o «poeta da Europa moderna, da Europa mercantil e cosmopolita, pacífica e científica, que começa no século XVI» (Braga, 1884: 18) e que se projeta como um autêntico «monumento europeu» (Braga, 1891: 62).

Do início do século XIX até às comemorações do tricentenário da morte do poeta português, correram no estrangeiro, da Dinamarca até à França, passando pela Inglaterra, Alemanha, Itália e Espanha, mais de duas dezenas de peças que colocaram em cena Camões como personagem principal:

A. W. Schack von Staffeldt, *Camoens*, poema dramático (1808);

Antonio Simon Sografi, *Camoens: drama* (1818);

Martin-Deslandes, *Camoens: drame historique en cinq actes* (1829);

Wilhelm Theodor von Chézy, *Camoens: Trauerspiel in fünf Akten* (1832);

Henry St. George Tucker, *Camoens: tragedy* (1835);

Friedrich Halm, *Camoens: dramatisches Gedicht in einem Aufzuge* (1837, 1843);
Vassili Jukovski (ou Zhukovsky), *Camoens* (1839)
Uffo Horn, *Camoens im exil: dramatisches Gedicht in einem Akt* (1839);
Hermann Theodor von Schmid, *Camoens: Trauerspiel in fünf Akten* (1843);
Eugène Scribe / Gaetano Donizetti, *Dom Sébastien, roi de Portugal, opera en cinq acts* (1843);
Henri de Saint-George, *L'esclave de Camoëns* (1843);
Victor Perrot, Armand Dumesnil, *Camoens: drame en cinq actes et en prose* (1845);
Elim Metscherski, *Camoens: drame en 1 acte, imité de l'allemand* (1845);
Leone Fortis, *Camoens o un poeta ed (un) ministro: dramma in cinque atti ed epilogo* (1851);
Juan Federico Muntadas, *La ultima noche de Camoens: drama original en un acto y en verso* (1853);
Leone Fortis, *Le ultime ore di Camoens allo spedale di Lisbona* (1854, 1882);
Luigi Farina, *Camoens drama in tre parti* (1857);
Alejandro Tapia y Rivera, *Camoens: drama original en cuatro actos* (1868, 1878);
Manuel Ossorio y Bernard, Lucio Viñas y Deza, *Camoens: cuadro dramático original, en un acto y en verso* (1871);
Victor Perdoux, *Le Camoens: drame historique en un acte et en vers* (1872);
Domenico Bolognese, *Camoens: drama storico in quattro atti in versi* (1873);
Don Marcos Zapata, *Camoens, drama lírico en un acto* (1879);
Machado de Assis, *Tu, só tu, puro amor: comédia* (1880).

Algumas destas peças foram traduzidas e adaptadas em língua portuguesa no palco oitocentista, tal como foi o caso da peça *Le ultime ore di Camoens*, de Leone Fortis, e de

Camoens, de Victor Perrot e Armand Dumesnil, como já vimos. Vejamos mais de perto o caso da adaptação da peça francesa realizada por António Feliciano de Castilho que, segundo o próprio, nasceu de uma encomenda que lhe fez o ensaiador do teatro particular de S. Sebastião de Ponta Delgada, o Comendador Senna Freitas, em 1847.

Camões, de António Feliciano de Castilho

António Feliciano de Castilho reivindica desde logo o seu labor na adaptação à cena portuguesa da peça francesa numa versão que se quer aumentada em nome da verdade histórica porque, segundo afirma no texto introdutório «A quem quer ler», a peça de Victor Perrot e Armand Dumesnil «De Camões, não tinha mais que o nome; da terra e dos tempos de Camões, coisa nenhuma». Esse labor, em termos quantitativos, traduz-se essencialmente pelo aumento do número de cenas em todos os actos: de 14 para 22 no Acto 1, de 12 para 30 no Acto II, de 11 para 13 no Acto III, de 9 para 21 no Acto IV e de 4 para 8 no Acto V[4]. O autor terá lido a sua peça em casa do irmão Alexandre Magno Castilho, em meados do mês de março de 1849, mas essa leitura junto de um público douto não terá impedido as críticas da imprensa e as controversas que se sucederam após a primeira edição na Typographia da Rua das Artes em Ponta Delgada (1849) e a segunda na Typographia da Sociedade Typographica Franco-Portuguesa (1863):

4 O próprio Castilho (1849) convida o leitor a fazer este exercício de comparação entre as duas versões impressas: «O alheio, e o proprio, tudo ahi vai travado: ha scenas inteiramente copiadas; ha falias, e scenas, e quasi actos, inteiramente novos; mas essa é uma questão mesquinha, que eu não quero confronte-os quem intende da póda, que não ha mais dizer. A malsins, que não sabem 1er, não dou eu satisfações».

> Achando-me em Lisboa em março d'este anno de 1849, foi o meo Camoes lido entre os litteratos ja nomeados no *A quem ler*, e por elles saudado logo alli, e depois na imprensa pelo Senhor Mendes Leal como obra portugueza d'alguma valia (...). Nestes termos qual não seria o meo espanto quando, pouco depois da leitura, me dizem haver-se espalhado que eu apresentara por original um drama traduzido, e para cumulo de semsaboria me accrescentam que são amigos meos os que entre si deploram mais do que sensuram esta minha fragilidade. (Castilho, 1849: 198-199)

A imprensa da época guarda os vestígios dessas controvérsias e, por isso, não admira que António Feliciano de Castilho tenha tido a necessidade de se multiplicar em explicações sobre o seu gesto criador, publicando cartas em certos jornais e revistas do país (*Revista Universal Lisbonense*) e do Brasil (jornal *Iris* do Rio de Janeiro). A carta publicada na *Revista Universal Lisbonense* a 20 de março de 1849 é disso exemplo, incindindo o autor sobre a remodelação necessária da composição dramática:

> Até aqui justiça aos dois francezes; agora justiça também para mim. O meo drama tem o dobro do francez: o segundo acto, se houvesse de imprimir-se, com o francez em correspondencia, apresentaria dezenas de paginas seguidas sem uma só palavra do lado francez; v. g., toda a episodica representação do Auto, e a subsequente coroação das damas, etc. O acto quinto é quasi todo inteiramente novo; a scena intima entre o poeta e o Jau em que o primeiro percorre desanimado, e rasga os seos manuscriptos, e por cartas se despede dos amigos ausentes; o presente dos doces e flores pela mulata Barbara; o episodio do menino mendigo; o adormecimento do poeta ao som da canção do seu captivo; a scena da janella e o tecer das coroas, o crucifixo e o escudo, e

> os accessorios externos da noite de Natal, nada d'isto se acha nem sequer apontado na brochura estrangeira; ate o proprio final da peca é não só differente das duas variantes apresentadas pelas franceses, porem, permitta-se-me dizel-o , muito superior a qualquer d'ellas. (...) Ha mais ainda: o caracter do meo Camões é mais retrato que o estrangeiro, o Jao que eu fiz poeta, não o é lá; a um imaginario Duque de Soria substitui, absolutamente crendo de novo, o Escrivao da Puridade Martim Gonçalves. El-Rei lá é um namorado doido; substitui-o por um D. Sebastiao historico, exaltado, excentrico, poetico, e amador de livros; em summa, o enredo é francez, mas como os francezes não tinham estudado, nem advinhado nem Portugal, nem a epocha da accão, em tudo isto tive eu de crear, e creei.
>
> Nestes termos já se vê, que, se pequei, foi mais em encolhimento do que em vangloria, quando chamei imitação a uma obra em que tanto puz de estudo, de affecto, de phantasia, e, sobretudo, de vernaculidade.
>
> Temos as nossas contas correntes: quando o meo opusculo sair a lume, quem quizer que o confronte com aquell'outro; e já pode ser que, apezar do seo germen estrangeiro, lhe reconhecerão mais algum valor intrinseco do que em muitos originaes. O enredo é francez, a accão nem toda, os principaes caracteres são meos — meos, mil episodios, e accessorios, dos que mais efeito produziram nos bons ingenhos que se dignaram assistir áquella leitura — meo fmalmente quasi todo o estylo — e a linguagem minha, ou antes nossa. (Castilho, 1849: 200).

Nos paratextos que acompanham a edição da peça, coloca o autor a tónica sobre as questões que sempre o preocuparam, a começar pela linguagem e pela cor local:

> Em obra que levava por titulo Camões, não era só direito, senão dever rigoroso, apresentar a linguagem

> pátria eom asseio, galas e joias de mui rica (...) Um drama Camões porem, em terra de Portugal, tinha por primeira de todas as obrigações retratar, até o ponto de reconhecível, quando não fosse com fidelidade extrema, a linguagem do século e da pessoa mesma do protogonista. Um Camões que nos viesse fallando, como qualquer fumante do botequim do Marrari, ou vertedor de novellas francezas, ou mesmo limpamente, mas sem tal qual esmero, seria tudo quanto quizessem, menos Camões. O soldado, o aventureiro, o poeta, o namorado, e o atribulado, não são mais caracteristicas e essenciaes feições do nosso bom Luiz, do que o amante da patria, o classico em seu idioma, dois louvores, que em ultima analyse se reduzem a um só. (Castilho, 1849:187-188).

Não sendo menos importante a questão da ilusão e do género teatral, trata o autor de justificar a sua escolha pelo género «estudo histórico-poético» em detrimento do drama em prol das liberdades que o poeta deve tomar, contrariamente ao historiador, face aos factos históricos, em nome do respeito pela verosimilhança da ação dramática:

> o que eu, bem ou mal, appelidei *Estudo Historico-Poetico*, foi a curiosidade e particular desvelo, com que desejei bosquejar e collorir o bom e mao de que, em minha consciencia intendi, se deve compòr o retrato moral e intellectual de Camões, o de El-Rei D. Sebastião, e o da antiga Lisboa. Não curei de saber se o Poeta ou o Rei diceram ou fizeram realmente as coisas todas de que vão cheias essas scenas, nem se entre elles se deram os encontros e relações a que assistimos; tive por sufficiente que nenhuma de tais exterioridades repugnasse ao conceito que de taes indoles se deve fazer; por outra: suppostas certas casualidades mui accidentaes, para a historia indifferentes, e para a acção dramatica uteis e necessarias, attribui despejadamente aos meos personagens as palavras e actos

> que do seu modo intimo de ser, me pareciam derivar-se por boa logica. (...) O historiador copia; o poeta phantasia. Ambos pintam; mas o segundo mistura nas suas tintas um verniz esplendido, cujos reflexos indecisos dão á vista uma illusão de movimento e vida. (Castilho, 1849: 194-195).

Não admira que Antero de Quental ainda louvasse a peça num dos seus folhetos, em dezembro de 1887, como «um dos mais formosos dramas do teatro português e a única admirável e inatacável obra do Sr. Castilho (...), surpreendente que excede muito o Camões de Garrett». Não admira, portanto, que a peça constituísse mais uma pedra de toque na edificação do mito de Camões no qual o autor dos *Lusíadas* era visto, como o herói lusitano, por grandes figuras do panorama cultural nacional oitocentista, de entre as quais se destacava António Feliciano de Castilho.

Camões, de Cypriano Jardim

Também a peça de Cypriano Jardim nasceu de uma encomenda, ou seja, da necessidade de uma peça de teatro para completar as festas marcadas para o 10 de junho de 1880. Cypriano Jardim ofereceu-se como autor e comprometeu-se a estudar os documentos necessários para «tomar um pleno conhecimento das descobertas históricas dos modernos camonianos» (Braga, in Jardim, 1880: IX). A peça foi bem recebida aquando da sua leitura realizada na Sociedade de Geografia de Lisboa, mas logo levantou desconfianças e rumores sobre a sua autoria, sendo apontado o nome de Teófilo Braga como o «real» escritor.

A obra publicada inicia-se com um Prólogo dedicado à reflexão sobre o género dramático, assinado, este sim, por Teófilo Braga. Nesse texto, sublinha-se, entre outros aspetos, a relevância da articulação entre o conhecimento histórico e a

criação teatral, defendendo que a escrita dramática deve respeitar os factos históricos e integrá-los de forma coerente na construção imaginada da ação.

A lista de personagens desta peça ascende a mais de três dezenas, na sua maioria nomes de personalidades ligadas à Corte. Parte dos nomes dos atores e atrizes são nossos conhecidos e, no desempenho das personagens principais, foram escolhidos profissionais de grande gabarito: a personagem Camões é desempenhada por Carlos Posser; a personagem Pedro d'Andrade Caminha por Augusto Rosa; D. João III por César de Lacerda; Jau pelo ator Valle e Catharina d'Athayde por Rosa Damasceno. Evidenciando uma atenção para com o leitor, Cypriano Jardim apresenta também uma breve biografia das personagens mais presentes ao longo do texto. Apenas a título de exemplo, escolhemos o apontamento biográfico da mãe de Luís de Camões, Anna de Sá de Macedo:

> Nascida de familia nobre de Santarem, casou com Simão Vaz de Camões, do qual teve Luiz de Camões. Acompanhando a Coimbra, com seu marido e filho, então de 3 annos de idade, a côrte de D. João iii, que fugia á peste de 1527, lá viu seu marido gastar toda a sua fortuna, para sustentar o Rei, a ponto de voltarem pobres, para a sua casa da Mouraria. Aos doze annos, foi o filho estudar para o collegio de Santa Cruz de Coimbra, de que seu cunhado D. Bento de Camões, era Prior Geral. Em 1569 morreu seu marido, Simão Vaz; e em 1570, depois da peste grande, vem encontral-a, muito velha e muito pobre, o filho que voltava da Índia, doente, e no mesmo estado de pobreza da mãe. D. Anna de Sá, depois de assistir aos últimos momentos do seu filho, sobreviveu-lhe ainda quatro annos, como prova o alvará de tença de reis 15$000, descoberto pelo sr. Visconde de Juromenha. (Cypriano, 1880: 10)

A peça é composta por cinco atos distribuídos por diferentes momentos históricos: 1549, Camões tem 25 anos, e tudo se passa na Corte de D. João III, no palácio de Sintra; 1555, com 32 anos, parte para a Índia e a ação começa na Sala dos Retratos, no palácio do Governo em Goa; 1558, com 35 anos, encontra-se num cárcere da prisão do Tronco, em Goa, contígua ao palácio do Governo; 1571, com 48 anos, regressa a Lisboa, à sua paupérrima casa na Mouraria, contígua à capela da Senhora da Saúde; 1580, com 57 anos incompletos, encontra-se na sua habitação e no Hospício de Sant´Anna, pegado à capela.

No início do texto, numa breve conversa entre dois amigos, refere-se a representação da peça *El Rei Seleuco* escrita por Camões, cujo conteúdo «lembrava coisa sucedida» naquela corte e que desagradaria ao rei. Tratava-se do gesto do Rei Seleuco, que, apercebendo-se da paixão de seu filho pela jovem mulher do Rei, decide ceder-lhe a rainha. Ora, esta história fazia agora recordar uma situação real, inversa à que sucedera com D. João III, quando, em 1517, preparava-se para se casar com a princesa D. Leonor de Áustria, o que não aconteceu, pois o seu pai D. Manuel I, entretanto viúvo, atravessou-se nessa relação e casou-se com a noiva do filho.

A paixão entre Camões e D. Catharina d'Athayde também desagradara a D. João III. O rei foi informado destes amores por Pêro d'Andrade Caminha, um poeta inimigo de Camões, devido ao facto de este ser reconhecido como «o poeta da Corte». Apercebendo-se da má vontade do Rei perante o namoro escondido de Camões, e sabendo ela que os queriam «apartar» devido à condição social do poeta, Catharina procura o seu amado e impõe-lhe que mude de vida para que seja possível um futuro casamento:

> Catharina —Não!... porque quero que sejas grande, Luiz!... É preciso!... É! tu não pódes aspirar á minha mão, emquanto fôres Luiz de Camões, o cortezão leviano, o poeta dos serões do Paço!... Mas a ti te hão de pedir que me escolhas para mulher, quando fôres Luiz de Camões,

> o afamado guerreiro dos combates da Africa e da Índia, o vencedor de mouros e gentios, o conquistador, o heroe, emfim!... (p. 54)

Acolhendo essa exigência, Luís de Camões parte, e vemo-lo depois em Goa, onde acaba de chegar também o novo Governador, Francisco Barreto. Em sua honra, anuncia-se a representação do *Auto de Filodêmo*. Estranhando alguns o nome da personagem, D. Álvaro esclarece tratar-se de um vocábulo grego formado por duas palavras — *philós* e *dêmos* — significando «querido do povo», numa delicada alusão ao Governador. Ao longo deste segundo ato, Camões mostra-se sofredor, quezilento e muito crítico da exploração que se está a fazer daquelas longínquas terras, onde também já chegara a Inquisição.

> Camões: (...) Uns covardes!... Que no abaixamento, e na corrupção dos seus costumes dissolutos, deixam perder esta terra, essas cidades, essas grandes construções alevantadas e amassadas com o sangue de seus paes!... (...) Porque, desde que um dia os nossos Reis sonharam com as terras do Preste-João, as conquistas só deviam ter tal nome, para que n'elle se escondessem e disfarçassem as vinganças, as ambições, as paixões desordenadas que em todos os animos se crearam, logo que um mouro d'estas regiões apartadas gritou em portuguez a Vasco da Gama: «Boa ventura!... boa ventura!... muitos rubis! muitas esmeraldas!...» E, quando os rubis do Pegú, as esmeraldas de Babilonia, as sedas da Persia, e a pimenta de Malaca começaram a encher os nossos galeões, para logo começou tambem a perder-se todo este imperio, porque os heroes fizeram-se mercadores e as suas espadas só eram desembainhadas para servirem de rasoiras aos alqueires em que se mediam as riquezas!... (pp. 69-70)

Entretanto, Camões conhece Luísa, que se apaixona por ele, mas não é correspondida. Estabelece-se um longo diálogo entre os dois, oferecendo Luísa o seu amor: «O que eu quero é consolar a vossa vida, fazendo d'ella a minha vida!», proposta recusada por Camões, que responde: «Mas... mas isso não é amor, mulher!... Isso é... adoração!... E tu... não és... não pódes ser uma escrava!...» (p. 90).

Devido a uma desavença com dois fidalgos, Camões desafia um deles e exibe o seu comportamento quezilento:

> Camões: Quero eu... só eu!... matal-o!... É justiça livrar a terra d'estas peçonhas!... É!... porque eu estou aqui ha uma hora, e, n'uma hora, apalpei todas as vilezas, todas as infamias dos homens, e das mulheres!... Os fidalgos (*aponta Calisto e João Toscano*) são calumniadores e covardes!... Os padres, hypocritas e vingativos!... as mulheres falsas e torpes!... Ah!... que chegará longe a historia d'estas miserias, se não se fizer historia d'acções grandes, que escureçam tantas lastimas!... Pois, amigos!... Essa historia, vou eu fazel-a!... Acordei em fim!... Vejo!... Não serás despresado, velho Portugal!... Não serás, que eu vou escrever *Os Lusíadas*!... Vamos!... (pp. 93-94)

No ato III, encontramo-lo preso em Goa, acompanhado por Luísa, que se convertera ao cristianismo para poder entrar na prisão e garantir-lhe o sustento diário com o produto das vendas que fazia pelas ruas. É então que chega Lopes Leitão, trazendo-lhe a boa nova da sua libertação, a qual festeja com os amigos.

Havia algum tempo, Camões pedira emprestado a D. Miguel Coutinho a quantia de oitenta xerafins para libertar Jau da condição de escravo, dinheiro que agora lhe é exigido. Os amigos lembram que o montante dessa dívida teve um destino alto e generoso, mas D. Miguel insiste na sua devolução. Entretanto Francisco Barreto, que tinha contribuído para a libertação de Camões, vem anunciar a morte de D. João III.

> Francisco Barreto: Morreu!... E Portugal lá ficou agora á mercê das tramas, e das ambições dos jesuítas!... D. Sebastião tem hoje tres annos, e ficou regente do reino sua avó, a rainha D. Catherina, a creatura, a escrava cega da companhia de Jesus... e do cardeal D. Henrique, que é!... Inquisidor geral! Se todos elles conspiram para a perdição de Portugal... sabeil-o vós!... Pois mister é partir!... Acudir ao reino que se afunda!... Por que... quem sabe!... quem sabe se em breve mudaremos de dynastia!... Lembrae-vos do que hoje vos digo, senhores!... e attentae bem que o ultimo Viço-rei da India, e o primeiro nomeado depois da morte de D. João III, chama-se D. Constantino de Bragança !... (p. 120)

Este ato termina com a chegada de uma carta destinada a Camões que noticia a morte de D. Catharina. A carta fora enviada por Manuel de Portugal, o que Camões estranha e tem o pressentimento de que algo terrível se passa. Tremendo, pede ao amigo que leia a carta, mas interrompe-o...

> Camões (*espantado*): O que?... que diz elle?... (*arranca-lhe a carta*) dá cá!... (*olhando a carta*) pois... póde lá ser!... (*lê*) Coragem! (*olha para os dois estupidamente*) Coragem?... (*lê*) Morreu... a tua... Ah!... (*larga a carta que Leitão apanha*) Não ha Deus!... (*recua*) Não ha! Deus... é mentira! (*cáe no escabello, entre os braços de Luiza e Antonio (Jau), mas salta logo para a frente*) A carta!... Quero-a!... Quero a carta! Se é para mim um prazer infernal o sentir-me morrer de dôr!... Dá cá!...
>
> Leitão (*sem lh'a dar*): Luiz!...
>
> Camões (*meio desvairado*): O que?... que queres?... Morreu Catharina!... Catharina d'Athayde! Bem sei!... Bem vi!... n'essa carta!... Mas quero vêr outra vez!... dez! cem vezes!... Quero vêr bem como se morre, e até onde eu posso morrer!... Quero!... Não! não quero!... já sei o que ahi está!... Já sei!... Morreu com 23 annos!... Mataram-na

> os paes!... os orgulhosos!... mataram-na os odios! as ambições! o fanatismo! mataram-na! (p. 125)

O ato III termina com Camões a recitar o soneto «Alma minha gentil que te partiste...».

> {«Em começando o soneto, principia o panno a descer por forma que esteja na altura das cabecas dos tres, quando Camões acaba de recitar, continuando depois a descer até abaixo. Luiza chora junto da meza.»} (p. 127)

Os dois últimos atos decorrem em Lisboa, numa casa paupérrima onde vivem Camões, sua mãe e também António (Jau), agora acamado devido a uma doença. Sobre a mesa acumulam-se as folhas manuscritas de *Os Lusíadas* e outras da obra *Parnaso*, que Camões guarda cuidadosamente, cada uma em sua pasta. É então que chega Pêro d'Andrade Caminha, fingindo-se amigo do poeta. Perante o estado grave de António (Jau), o falso amigo oferece-se para escrever ao «physico-mór d'El-rei», solicitando a sua rápida presença, dado o estado crítico do doente devido à peste ardente. Camões agradece-lhe o gesto e sai apressadamente com a carta.

Assim que se vê sozinho, Pêro d'Andrade Caminha tenta roubar as duas pastas, mas António (Jau), que saíra do quarto, ainda que enfraquecido, consegue arrancar-lhe uma delas, precisamente a que tem o texto de *Os Lusíadas*.

Por fim, vamos encontrar Camões a viver no Hospício de Sant´Anna, onde, por caridade de umas santas mulheres, foi recolhido, no extremo da pobreza e da doença. Pela conversa com sua mãe, sabemos que a obra *Os Lusíadas* fora publicada em 1572 e nesse mesmo ano foi impressa mais duas vezes. Muito debilitado, tem longas conversas com a mãe, sempre focado na miséria em que vivem os pobres e lamentando a situação política a que chegara o país. D. Sebastião já não regressara da guerra e o Cardeal «ficou-se para ahi, a chorar... e a rezar... até que se morreu, deixando a patria á mercê do

primeiro que a quisesse!» (p. 172). Em seguida ouvem-se vozes na rua: «Viva o rei D. Henrique / No inferno muitos annos, / Que deixou, em testamento,/ Portugal aos Castelhanos!» (p. 173).

Na segunda cena, entra D. Francisca d'Aragão na casa, ajudando D. Ana a tratar do filho, que já está sem forças. Luís de Camões já não reconhece D. Francisca, mas quando ouve o seu nome recorda que se trata de uma amiga próxima de D. Catharina, e pergunta-lhe se a viu morrer, ao que lhe responde: «Nos meus braços!...» O poeta de imediato imaginou aquele momento:

> Camões: «A minha dôce Catharina !... Como suave devia de ser a sua morte?... Um dia... á tarde... conversando... disse-vos adeus... e expirou !...»
>
> D. Francisca: Não! A morrer levou oito annos... contados desde o instante em que vos partistes da côrte... Todos os dias fallava das suas esperanças... e, todos os dias, precisava de novas forças, para d'ellas fallar ainda... (p. 175)

Camões pede-lhe mais detalhes da vida da sua amada:

> D. Francisca— Um dia... correu na côrte... a noticia de que havieis morrido...
>
> Camões — Ah! Com intenção... foi espalhada... talvez...
>
> D. Francisca — Talvez... Levara-a o pae d'el-la... e... (*Calla-se.*)
>
> Camões (*sorrindo triste*) — Hesitaes?... Bem sei!... e Catharina?...
>
> D. Francisca — Quando ouviu a nova, metteu se na capella, e lá ficou a noite inteira... Ao outro dia cahiu na cama...
>
> Camões — E de lá se partiu a esperar-me em melhor mundo!... Não esperarás muito, descança!... Que já nada

> me prende cá em baixo! Nada!... (*estremecendo*) Ah!... a minha pobre mãe!...
>
> D. Francisca — Vossa mãe... e a patria!... (p. 176) (Neste momento, Camões exalta-se)
>
> Camões: A patria?... A patria é mentira! Que por eu andar toda a vida atraz d'essa mentira... é que me encontro hoje n'este estado!... É! porque não tive a coragem de cumprir o juramento que, ao deixál-a, proferi!... *Ingrata patria, não terás os meus ossos!* Fui um covarde, que, no meio dos móres perigos e desventuras, andava com o nome d'ella nos labios, e por ella luctei, e por ella soffri, e por ella, ao cabo, morro, para aqui, abandonado... como um cão!... A patria?... Maldita seja ella... (p. 176)

Na última cena entra de chofre D. Manoel, avisando que Filipe de Espanha já está em Badajoz preparado para entrar em Portugal, e que o Duque d'Alva vai entrar no Alentejo com dois mil cavalos e vinte mil infantes, tornando-se impossível qualquer defesa. Informa também que D. Diogo de Menezes vai recolher-se na fortaleza de Cascais, com os poucos homens que encontrou, e o Prior do Crato nada pode fazer, pois muitos outros soldados tinham morrido em Alcácer Quibir. O conde de Vimioso sente-se incapaz perante aquela situação, D. Francisco d'Almeida tenta juntar gente, mas não chega a tempo, e parte dos fidalgos saíram de Lisboa quando outros aguardam Filipe II d'Espanha, para lhe chamarem Filipe I de Portugal!...

Ouve-se então muito barulho vindo do exterior e uma voz grita: «Real, real! por D. Filippe, rei de Portugal!...» Camões, *num último ímpeto*, — Não!... infames!... Não, canalha!... não!... Real, real... por Dom!... por Dom!... Ah!... que também já não há rei!... Ah! Agora sim! agora, pátria!... agora é que tu estás bem morta!... Agora... pátria!... Morro contigo!...»

A peça termina com uma fala de D. Manoel: «Morre para a vida, que agora mesmo nasceste para a eternidade, no coração do povo!»

O drama histórico de Cypriano Jardim, que corresponde à exigência do género, pretende traçar o percurso de vida de Luís de Camões, apresentando-o, inicialmente, como poeta apaixonado, mas revelando já um temperamento impetuoso. À medida que o enredo se desenvolve, torna-se progressivamente mais evidente a sua disposição combativa perante qualquer forma de afronta ou desafio. Essa tendência para o confronto, reiterada ao longo da ação, acaba por conduzi-lo à prisão. Paralelamente, as suas réplicas revelam de modo constante um elevado grau de crítica relativamente à degradação do ideal que presidiu aos descobrimentos, crítica essa que se afirma como um dos eixos temáticos centrais da obra.

As comemorações do tricentenário da morte de Camões, 1880

Tradicionalmente as festas públicas em Portugal concentravam-se sobretudo em ocasiões ligadas à família real ou a momentos políticos decisivos, como, por exemplo, o juramento da Carta Constitucional, assinalada pelo feriado de 31 de julho de 1826. No que se refere ao tricentenário de Camões, entende-se que a ligação constante a França e aos seus meios intelectuais terá favorecido a ideia das comemorações. Pouco tempo antes, no Théâtre de la Gaîté, em Paris, realizara-se uma sessão solene em que Victor Hugo e outras figuras discursaram diante do busto de Voltaire. Esse evento é geralmente apontado como o impulso decisivo para as celebrações de junho de 1880, glorificado nas palavras de homenagem do poeta e dramaturgo francês:

> Camoens est le poète du Portugal. Camoens est la plus haute expression de ce peuple extraordinaire qui, à peine compté sur le globe, a su se faire compter dans l'histoire, qui a su saisir la terre comme l'Espagne, et la mer comme l'Angleterre, qui n'a reculé devant aucune

> aventure ni fléchi devant aucun obstacle et qui, parti de peu, a su faire la conquête de tout.
>
> Nous saluons Camoëns[5]. (Hugo, 1880: 2)

Joaquim de Vasconcelos apresentou pela primeira vez, em maio de 1879 numa reunião na Sociedade de Geografia, a proposta de se organizar uma homenagem a Camões, mas nada de concreto ficou decidido. Teófilo Braga defendeu essa sugestão numa série de artigos publicados na revista *O Positivismo*, mas foi Luciano Cordeiro, então jornalista do *Commercio de Portugal*, quem tomou a iniciativa de reunir a imprensa da capital para definir uma posição comum sobre as comemorações do tricentenário da morte de Camões. A Câmara dos Deputados aprovou o decreto que fixava o dia 10 de junho de 1880 como feriado e festa nacional. Determinou ainda que, dentro das possibilidades do erário público, o governo prestasse apoio às iniciativas particulares destinadas a assinalar a efeméride (cf. João, 1999: 59, 61).

No que se refere à cidade de Lisboa, de entre inúmeros acontecimentos publicitados, poucos são os eventos teatrais:

> 19.º – No dia 9, pela uma hora da tarde, haverá no theatro de D. Maria uma sessão dramatica em que tomarão parte os artistas de todas as companhias de Lisboa, terminando o espectaculo pela coroação solemne do busto de Camões pelas primeiras actrizes e pelos primeiros actores.
>
> 21.º – Na noite do dia 9 haverá no salão do theatro da Trindade um sarau litterario e musical pelos estudantes associados de todas as escolas de Lisboa.

---

5 O gosto de Victor Hugo pela cultura camoniana datava de muito cedo. Basta relembrar que uma das suas primeiras composições dramáticas se intitulava *Inez de Castro*, proibida, aliás, mais tarde pela censura. Segundo Adrien Roig (1983), a peça terá circulado em Portugal, pelo menos nas traduções de Silva Vieira (1863) e de Gomes Monteiro (1943).

> 22.º – Nas noites de 8, 9 e 10 de junho o busto de Camões será solemnemente coroado em todos os teatros.
>
> 30.º – Na noite de 8 haverá espectaculo de gala no teatro de D. Maria, sendo ahi representado o drama em 5 actos, original do sr. Cypriano Jardim, expressamente escripto para este fim e intitulado *Luiz de Camões*.
>
> 31.º – No teatro de D. Maria, assim como em todos os teatros de Lisboa será solemnente coroado o busto de Camões nas noites de 8, 9 e 10. (Programma, 1880, s/p)

Neste longo Programa, que inclui os festejos na capital, não há qualquer referência à inauguração do «Theatro Luiz de Camões», provavelmente porque administrativamente fazia parte do Concelho de Belém, então presidido por Pedro Augusto Franco, a quem o rei D. Luís atribuiu o título nobiliárquico de Conde do Restelo.

O facto de a edilidade ser então liderada por uma personalidade empenhada na dinamização da vida local terá contribuído para que João da Cunha Açúcar, proprietário de uma drogaria na Rua da Junqueira, se interessasse pela construção de um pequeno teatro elegante, de modelo italiano, como era então habitual, com o propósito explícito de se associar ao evento comemorativo de Camões. Acresce que Belém já era, nessa época, um dos locais prediletos dos lisboetas, oferecendo vários atrativos, aos quais se juntaria agora o novo teatro, favorecendo assim uma maior afluência aos domingos e feriados.

A 10 de junho, dois dias depois da festa de inauguração deste «teatro de bairro», teve lugar a primeira récita pública, composta por várias peças de géneros diferentes, como era habitual nos espetáculos oitocentistas. O pano de cena pintado por Columbano abriu-se e deu-se início à representação da cena dramática de Casimiro d'Abreu, *Camões e o Jau*, seguida da peça *A condessa de Marsey*, baseada num romance de Balzac, terminando a noite com a comédia *Sogra e contra sogra*. Para esta estreia, em que a vereação e as famílias mais distintas daquele concelho ocupavam os camarotes, distribuindo-se a

população de Belém pela plateia, Manuel Soares escolheu um modelo que replicava o formato dos espetáculos de «Grande Gala», abrindo com um «elogio dramático», destinado a obsequiar a personalidade evocada.

Muitos anos mais tarde, o teatro da Calçada da Ajuda passou para a tutela da Câmara Municipal de Lisboa. Já no século XXI, o edifício foi recuperado pelos arquitetos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira e, desde 2019, a sua programação tem sido dedicada ao público infanto-juvenil.



Exterior do Teatro



Sala de espetáculos

No que se refere à cidade de Coimbra, as cerimónias do 10 de junho foram de carácter académico, não tendo sido incluída a representação de qualquer peça de teatro. Nesse dia, inaugurou-se a «Sala Camões» na Biblioteca da Universidade de Coimbra, organizou-se uma «Sessão solene» na Sala dos Capelos e uma «Cerimónia pública» com o lançamento da primeira pedra do monumento a Camões, financiado por subscrição estudantil e inaugurado no ano seguinte. As comemorações do tricentenário no Porto contaram igualmente com uma expressiva participação política e cívica, mas não surgem referências a qualquer programa teatral especificamente concebido para assinalar a efeméride. Registouse, contudo, a publicação extraordinária do *Jornal de Viagens*, intitulada «Portugal a Camões», que reuniu um elevado número de textos assinados por intelectuais de destaque, dedicados à vida e à obra do poeta.

Referências bibliográficas

Abreu, Casimiro de (1856). *Camões e o Jáo*, scena dramatica. Lisboa: Typ. do Panorama.

Almeida, Francisco Manoel Raposo d' (1851). *O Camões*, Santos, Typographia Imparcial de F. M. R. d'Almeida.

Assis, Machado de (1880). Revista Brasileira , Rio de Janeiro.

Azevedo, Guilherme de (1880). «O Tricentenário de Camões». In *O Occidente*, Suplemento ao n.º 59, p. 90.

Barreto Feio, J. V. ; Monteiro, J. G. (revisores da matriz) (1834). *Obras completas de Luís de Camões*. Hamburgo: Officina Typographica de Langhoff.

Barreto, João Franco; Barreto Feio, José Vitorino; Fonseca, José da; Monteiro, José Gomes (edição literária) (1852). *Obras completas de Luís de Camões*. Lisboa: Escriptorio da Bibliotheca Portuguesa, Typographia de F.I. Pinheiro.

Braga, Teófilo (1884). *Os Centenarios como Synthese Affectiva nas Sociedades Modernas*, Porto, Typ. de A. J. da Silva Teixeira.

— (1891). *Camões e o sentimento nacional*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.

Burgain, Luís António (s.d.). *Luiz de Camões*. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert.

— (1838). *Glória e inortúnio ou A morte de Camões*, Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J.

Camões, Luiz de (1880). *Comedias de Luiz de Camões*. Lisboa: A. L. Leitão.

Castilho, Antonio Feliciano de (1849). *Camões: estudo histórico-poetico liberrimamente fundado sobre um drama francez dos senhores Victor Perrot e Armando Dumesnil*. Ponta Delgada: Typ. da Rua das Artes (1863. 2.ª ed. Lisboa: Typ. da Soc. Typ. Franco Portuguesa).

França, José-Augusto (1977). *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

Henriques, Bruno Miguel da Cunha (2023). *O sítio do Salitre em Lisboa Um século de diversões: teatro, touros e outros jogos.* Tese de Doutoramento em Estudos de Teatro. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.

Hugo, Victor (1880). [Carta a M. J. Carrilho Vieira, datada de 2.6.1880]. In *Le Temps*, 17 juin 1880, coluna «Nouvelles du jour», s/p [2].

Jardim, Cypriano (1880). *Camões*, drama histórico em 5 actos. Pref. de Theófilo Braga. Porto: Imprensa Portuguesa.

João, Maria Isabel (1999). *Memória e império: comemorações em Portugal: 1880-1960*. Tese de doutoramento em História Contemporânea. Lisboa: Universidade Aberta.

Jornal do Conservatório (5.6.1840). Lisboa: Tipografia de J. F. de Sampaio.

Leal Júnior, José da Silva Mendes (1860). *Os Últimos momentos de Camões*, poema dramático traduzido da obra italiana de Leone Fortis. Lisboa: Typographia Universal.

Monteiro, Alexandre [José Gomes] (1848). «Camões», drama em quatro actos, in *Obras poéticas e dramáticas*. Vol. 1. Porto: Typographia da Revista.

Morais, Anselmo (ed. crítica) (1873-1874). *Obras completas de Luiz de Camões*. Porto: Imprensa Portugeza.

Occidente (O), revista ilustrada de Portugal e Estrangeiro (10.6.1880), suplemento ao n.º 59.

Paiva, Xavier de (1880). *Camões em África*, cena dramática em verso. Lisboa: Imprensa Nacional.

Programma do 3.º Centenário de L. de Camões (1880). Commemoração promovida pela corporação da Imprensa Jornalística, auxiliada pela Camara Municipal, pelo Governo e pelos Habitantes da cidade. Lisboa: Typographia Universal.

Rebello, Luís Francisco (1980). *Variações sobre o Teatro de Camões*. Lisboa: Caminho.

Revista Universal Lisbonense, 20 de março de 1849.

Roig, Adrien (1983). «Échanges littéraires entre le Portugal et la France sur le thème d'Inès de Castro», *Les rapports culturels et littéraires entre la France et le Portugal, Actes du colloque, Paris 11-16 octobre 1982*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre culturel Portugais, pp. 277-278.

Santos, Ana Clara; Vasconcelos, Ana Isabel (2007). *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Santos, Miguel Theotónio dos (1880). *Os Grandes Festejos ao Tricentenário de Camões*. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves.

A presença de Camões no teatro: Espaços, repertórios, celebrações (séculos XX e XXI)

Sebastiana Fadda*

Apresentar uma proposta de leitura da fortuna camoniana nos palcos dos séculos XX e XXI é um empreendimento desafiante, se o quisermos aceitar com a dedicação que a estatura do poeta merece e exige, bem como dispondo do tempo que a tarefa reclama. Faltando as condições ideais, poder-se-ia levar a cabo um trabalho produtivo, viável e digno, para o qual não faltam pistas investigáveis. Poder-se-ia enveredar pela opção mais ágil de se analisar alguma produção entre os novos textos assinados por vários autores e inspirados na vida e obra de Camões, aprofundando as especificidades de cada um do ponto de vista dramatúrgico. Ou então verificar a presença do teatro camoniano nos palcos nacionais a partir, eventualmente, dos registos presentes na CETbase, o arquivo sobre o espectáculo em Portugal criado pela Professora Maria Helena Serôdio, e no Diretório de Camonística editado por José Carlos Canoa, doutorando da Universidade Nova de Lisboa. Ou, ainda, focar o interesse numa área temática delimitada, ou numa peça original e explorar linhas, estéticas e linguagens perseguidas em recriações dramatúrgicas e cénicas. Ou, parafraseando Pirandello, para cada um, seu roteiro.

---

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Centro de Estudos de Teatro. Comunicação integrada no ciclo Dias de Camões, Julho 2025, e apresentada a 11 de Julho de 2025 na Livraria Luz e Sombra (Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema), com dados actualizados. Trabalho realizado no âmbito do CEEC FCT 2018.

No que a esta comunicação diz respeito, ao avaliar as várias hipóteses tendo em conta a exequibilidade, achei oportuno, antes de mais nada, reunir elementos fundamentais para testar a dimensão do fenómeno, razão pela qual resolvi reconstruir uma cronologia, por certo incompleta, na qual emergissem justamente os vários elementos a considerar. Passo a explicar: ao mergulhar na pesquisa e inventariação de dados, segundo múltiplas variáveis e integrando a divulgação através dos meios e sistemas de comunicação inovadores do século XX (isto é, a rádio e a televisão), as dúvidas e possibilidades ditaram avanços e recuos, ponderando com regularidade as consequências de cada decisão até chegar à final. Resumindo, limitei o leque de opções destacando as linhas que me pareceram mais consistentes e seus eventuais resultados, ou seja:

I Uma lista diacrónica única e linear daria uma visão difusa, para não dizer confusa, acerca da génese ou tipologia de registos bem diferenciados, à custa da sua clareza e da consequente legibilidade dos resultados;
II Uma lista composta por várias secções identificáveis de acordo com a génese ou tipologia dos tais registos correria o risco de enveredar numa excessiva fragmentação, poderia pecar pela dispersão e minar a leitura do conjunto.
III Cruzar as duas possibilidades anteriores esperando que fossem mais eficazes de acordo com o objectivo que pretendia atingir.

Cheguei, enfim, à catalogação que segue, numa base cronológica articulada segundo alguns eixos que passo a apresentar:

A. Representação das peças originais e de espectáculos que contemplassem adaptações, reescritas ou excertos das peças originais: *Anfitriões*, *Filodemo* e *Auto d'El-Rei Seleuco* (anexo 1);

B. Espectáculos criados a partir do poema épico *Os Lusíadas*, incluindo excertos do mesmo ou tendo a epopeia e/ou o autor no horizonte temático (anexo 2);
C. Espectáculos que integram poesia lírica diversificada de Camões, em admissível articulação dramatúrgica com poemas de outros autores (anexo 3);
D. Espectáculos registados como tendo textos não identificados de Camões e demais autores (anexo 4);
E. Textos dramáticos redigidos por dramaturgos e escritores com carreira, em geral, consolidada (anexo 5).

Em termos contabilísticos, a produtividade dos agentes teatrais portugueses perfaz os números que seguem, tendo em conta que nalguns, mas poucos, casos poderá haver a duplicação de registos que integram duas categorias ou a identificação de eventuais reposições; quando representadas, as peças originais de novos autores encontram-se integradas nos anexos 1-3. Mesmo assim, temos:

A. Espectáculos baseados em peças originais	66 registos
B. Dramaturgias baseadas na poesia épica	66 registos
C. Dramaturgias baseadas na poesia lírica	22 registos
D. Espectáculos baseados em textos não identificados	23 registos
E. Peças originais de novos autores	20 registos

Encontrar-se-á nas comemorações da obra e do homem no terceiro quartel do século XIX – nomeadamente, os tricentenários d'*Os Lusíadas*, em 1872, e da morte de Camões, em 1880 –, e no revivalismo historicista ultra romântico finissecular, a razão de a visitação do teatro do poeta se arrastar aos albores do século XX. Foi, de facto, em Março de 1905 que o *Auto de El-Rei Seleuco*, numa «adaptação à cena moderna por Júlio Dantas», subiu ao palco do Teatro Nacional

D. Maria II, permanecendo ao longo de décadas no seu repertório. Em 1918, nesse mesmo espaço, renomeado Teatro Nacional Almeida Garrett após a instauração da I República, a Escola de Representar do Nacional apresentou um espectáculo de homenagem a Camões, dirigido por Lucília Simões e Carlos Santos, que incluía a récita de sonetos e excertos dos seus três *Autos* originais: *Anfitriões*, *Filodemo* e *Seleuco*.

Todavia, seria com a consolidação dos valores patrióticos exaltados pela direita nacionalista, e promovidos institucionalmente com a implementação do Estado Novo, que a obra de Camões nos palcos do país passaria a ser regular, representada por companhias profissionais, universitárias e amadoras. E se o cinema presta legítima homenagem ao poeta-aventureiro no filme *Camões* (1946), de José Leitão de Barros, os novos meios de comunicação de massa – a Emissora Nacional a partir de 1935 (renomeada Radiodifusão Portuguesa em 1976), e a Radiotelevisão Portuguesa desde 1957 – são utilizados pelo regime para a difusão capilar dos seus valores ideológicos, contribuindo para influenciar mentalidades, gostos e hábitos dos portugueses. Em abono da verdade, vale ressaltar que esses meios muito fizeram em prol do teatro, com programas de grande êxito e audiência.

Exemplo disso, no que ao teatro radiofónico diz respeito, desde os anos 50 até aos nossos dias, são as séries Ensaio Geral, Perfil dum Artista, Rádio Drama, Teatro das Comédias, Noite de Teatro, Tempo de Teatro, Teatro dos Nossos Dias, Mini-Teatro, Teatro Livre, Teatro Imaginário, Teatro Jovem e Teatro Sem Fios, que tornaram familiares e caros aos ouvintes os nomes de radialistas como Francisco Igrejas Caeiro, Álvaro Benamor e Eduardo Street, entre outros. Quanto ao teatro para o pequeno ecrã, desde os primórdios das programações surgem adaptações de peças, emitidas na série Teleteatro, seguida e

aguardada pelo público por ali reencontrar os maiores actores da altura, que via representar nos teatros convencionais[1].

O cinema, desde *Camões* de Leitão de Barros até aos nossos dias, passando por *Non ou a vã glória de mandar* (1990), de Manoel de Oliveira, que questiona o mito e exibe os reversos da epopeia, encarrega-se de convocar a vida e obra do poeta-soldado[2], ainda co-protagonista na curta-metragem *O velho do Restelo* (2014). Porventura, tais motivos beneficiam de atenção também em produções televisivas, como em *Aquela cativa que me tem cativo* (1995, famoso *incipit* do poema «Endechas a Bárbara escrava»), série com intérpretes de excepção em quatro episódios, cada um composto por duas partes, que ficcionam as várias etapas da biografia do poeta, desde a juventude em Coimbra, as aventuras pelo mundo fora, até ao regresso à pátria. Mais recentemente, a televisão pública festejou os 500 anos de Camões produzindo uma nova série, desta vez dedicada aos *Lusíadas* (2024), com os dez cantos declamados por dez actrizes, associados a espaços emblemáticos da modernidade e em contexto pós-colonial, no intuito de examinar os versos procurando «perceber que reverberação [...] terão nos dias de hoje»[3].

Justifica-se e fundamenta-se o papel de absoluto destaque desempenhado pelos meios audiovisuais na divulgação do

---

1 A presença camoniana, directa ou indirecta, nos meios audiovisuais encontra-se documentada nos anexos 1-4, cujos dados se baseiam na consulta do sítio <https://arquivos.rtp.pt/>.

2 Sobre Camões no cinema é profícua a consulta de arquivos digitais especializados como: <https://cinemaportuguesmemoriale.pt/>, criado por Jorge Leitão Ramos; <https://www.cinept.ubi.pt/>, portal da Universidade da Beira Interior; IMDb, acrónimo de Internet Movie Database.

3 <https://www.rtp.pt/play/palco/p14060/os-lusiadas>. A título de curiosidade, refira-se que, em matéria de imagens em movimento, há indícios da existência de um filme mudo, *Os Lusíadas*, projectado a 14 de Julho de 1906 no Salão Edison Varona, em Lisboa, e de que não há vestígio (v. <https://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/cronologia/cro008.html>).

teatro camoniano ou inspirado no autor e nas suas obras, como atesta a recolha de dados reunidos nas listas em anexo e que enumera pelo menos duas dúzias de produções. Em boa verdade, foram realizados demais programas, em vários formatos, como, por exemplo, documentários evocativos de elementos biográficos e literários, declamações poéticas ou depoimentos de especialistas, a que o público interessado poderá aceder no portal RTP Arquivos, mas que excedem o âmbito da nossa pesquisa por, em geral e salvo eventuais excepções, faltar o elemento dramatúrgico ou a dramatização. A título de amostra vejam-se os documentários biográficos da RTP 2 *Nos passos de Camões* (1997, série Horizontes da Memória II, de e com José Hermano Saraiva) e *Quem és tu, Luís Vaz?* (2002, série Os Lugares da História, com entrevistas a Aníbal Pinto de Castro, Vitalina Leal de Matos, Vasco Graça Moura e outros), que têm o condão de manter viva a memória do poeta.

Passando para o teatro propriamente dito, enquanto espectáculo ao vivo e herança da cerimónia ritual que une palco e plateia, considerando a tipologia das entidades de produção, permanecendo em âmbito institucional fica patente de igual maneira o compromisso dos Teatros Nacionais em prestar um serviço público elegendo para a elaboração do seu repertório peças com base nas obras de, ou sobre, Camões, em produções próprias, co-produções ou acolhimento de estruturas convidadas. Em concreto, a programação do D. Maria II distingue-se em prevalência pela representação das peças originais, numa frequência congruente e compatível com a antiguidade da fundação. O São João define-se por uma adesão mais modesta, a que não será alheio o facto de o seu historial com a classificação de teatro do estado datar de 1992, numa diversificação do apoio à criação, tendo uma delas mobilizado escolas e respectivos alunos. O São Carlos, de acordo com a sua função precípua, tem acolhido a ópera *O canto da ocidental praia* (1975), com música e libreto de António Victorino de Almeida, e estreou em Junho último *Relicário perpétuo* (2026), com música de Luís Tinoco e libreto de Luísa Costa Gomes. A es-

tes títulos, embora apresentada no Museu Romântico do Porto, acrescente-se o regresso ao tema da vida e obra do poeta pelo maestro Victorino de Almeida, que compôs a música para a ópera bufa para marionetas *O Auto dos Zarolhos* (2025), com libreto e encenação por Mário João Alves, numa versão irónica e peculiar produzida pelo Teatro e Marionetas de Mandrágora.

Uma estimulante adesão à celebração da mundividência camoniana confirma-se em relação a representações promovidas pelo teatro universitário e escolar, assim como por entidades de produção particulares e associativas (v. anexos 1-3). Para fins elucidativos, vejam-se algumas das que foi possível rastrear. Em ambiente académico: o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra e o seu *Anfitriões* (1939), dirigido por Paulo Quintela; o Teatro Clássico da Universidade do Porto com o *Auto de Filodemo* (1948), numa criação de Abílio Alves; o Teatro Universitário de Lisboa (Centro Universitário de Lisboa, Teatro da Mocidade Portuguesa) um *Auto de El-Rei Seleuco* (1955), sob a direcção de Fernando Amado. No sector profissional: o Centro Cultural de Évora, com mais um *Auto de El-Rei Seleuco* (1980), impulsionado por aquele dinamizador de excepção que foi Mário Barradas; o Teatro Estúdio de Lisboa retomou a sua actividade após um biénio de interrupção com *O homem que se julgava Camões* (1981), encenado por Luzia Maria Martins, responsável pelo texto inerente, fruto de um quarto de século de estudo de profusas fontes documentais preparatórias[4]; o Teatro Maizum teve o seu *Camões – tanta guerra tanto engano* (1996), com dramaturgia e encenação de Silvina Pereira, gravado em vídeo por Paulo Rocha; o Teatro da Cornucópia recuperou um *Filodemo* (2004) a que Luís Miguel Cintra deu o tom certo, jocoso e lúdico.

Singularmente eloquente é a ressonância da presença camoniana nos teatros e meios audiovisuais em tempos de

4 V. programa em <https://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra/Index/183106?tipo=OBJ>.

efemérides, em especial nos que envolvem os 400 anos da edição dos *Lusíadas*, em 1972, os 400 da morte de Camões, em 1980, e os 500 do seu nascimento, em 2024-2025, cuja continuidade transborda até 2026. O exame dos anexos valida a adesão substantiva da parte de Instituições, comunidades artísticas e cívicas, operadores culturais e públicos diferenciados, em prestar o seu tributo à memória de tão incontestável génio poético e ousadia aventureira, nas letras e no mundo, reveladores do profundo entendimento do humano e das suas contradições.

Já foram mencionadas algumas das possíveis tipologias de espectáculos que constam do levantamento de dados, havendo casos com especificidades muito próprias, como no que toca a várias reinterpretações dos *Anfitriões*, seja no âmbito editorial, seja em palco.

No século XX, Augusto Abelaira redige e publica *Anfitrião outra vez* (1980)[5], uma «telecomédia» que não chegou a ser produzida para o pequeno ecrã a que se destinava. A peça segue muito por alto o enredo plautino-camoniano, actualizando-o e trazendo-o para um hipotético presente-futuro onde a tecnologia tem a função mediadora nas relações humanas/amorosas. À época, Carlos Porto comentou «não se(r) abusivo considerá-la como de ficção-científica», nela identificando «uma crítica não isenta de ironia aos riscos da estereotipia e de incomunicabilidade provocados pelos meios de comunicação social» (1981: 46). E de facto, não faltam apontamentos publicitários a produtos de consumo, nem a denúncia da fuga dos golfinhos do Tejo devido à poluição, resultantes da priorização dos valores economicistas nas sociedades liberais. Uma década mais tarde é a vez de Norberto Ávila retomar o mito e escrever

5 Em 1980, com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura, que promoveu um concurso para 12 peças no intuito de estimular a produção de novos textos, a Moraes Editores publicou os títulos seleccionados pela SEC, dois dos quais – o citado de Augusto Abelaira e outro de Jaime Salazar Sampaio – contêm matéria camoniana.

para o Teatro de Portalegre *Uma nuvem sobre a cama* (1990), «comédia erótica em duas partes» estreada no ano seguinte no Convento de São Francisco com encenação de Vítor Pires e cenografia de Mário Alberto. O autor açoriano volve a Tebas como lugar da acção e aposta no tom burlesco entremeando nos diálogos léxico corrente, alusões picantes e referências literárias, procurando estabelecer uma cumplicidade com o espectador cativando-o com leveza e humor. Estes e demais elementos têm sido examinados sob um olhar contrastivo pela classicista Maria Isabel Rebelo Gonçalves (1993), que demonstra a inequívoca ascendência do modelo plautino no texto de Norberto Ávila.

Contudo, leituras atípicas desse *Auto* camoniano foram levadas à cena já neste século XXI: uma versão com actores e bailarinos pela Companhia de Paulo Ribeiro, com encenação de Cláudio Hochmann (*Anfitriões*, 2005); uma proposta da Escola Profissional de Artes e Ofício do Espectáculo do Chapitô, que introduz técnicas da arte circense, dirigida por Ana Tamen (*Chapitriões*, 2005); uma visão contemporânea, desafiadora do cânone, esfuziante e declinada no feminino, de autoria de Inês Vaz e Pedro Baptista, produzida e prontamente editada pelo Teatro Nacional D. Maria II (*Auto das Anfitriãs*, 2025). E se, ao todo, pelo menos uma dezena de *Anfitriões* subiram à cena na baliza periodológica que nos interessa, tal como a última que acaba de ser recordada, mais duas montagens são apresentadas em 2025 – pelos Trupêgos de Porto de Mós, numa encenação de António Almeida, e pela Filandorra de Vila Real, que teve em Filipe Crawford o seu encenador convidado –, enquanto em 2026 é a vez dos *Enfatriões* do Maizum, que já animou sessões com leituras encenadas das peças de Camões, sempre sob a direcção de Silvina Pereira.

Entre os demais casos a realçar, contam-se as criações acopladas, que se distinguem por apresentar num único dia duas produções levadas à cena pela mesma entidade, e pelas mais diversas razões. Haverá então registos enquadráveis na necessidade de reforçar o sentido identitário nacional sob o

Estado Novo, recuperando o património dramático português, função, esta, cumprida pelo D. Maria II ao representar nas suas matinés clássicas os espectáculos *Filodemo* seguido de *Os anfitriões* (1941, reposto em 1949) e *Filodemo* seguido do *Auto de El-Rei Seleuco* (1945)[6], havendo inclusive um *Auto chamado dos Anfitriões* (1972), *a solo* no título, em que constaria o acrescento de textos vários do autor. E em concomitância com a efeméride a coincidir com os 300 anos da edição d'*Os Lusíadas*, a ocorrência repete-se fora do teatro do estado, com o Teatro Experimental de Cascais (TEC), que leva à cena num único dia o *Auto de El-Rei Seleuco* e *Anfitriões* (1972), e com a Sociedade de Instrução Tavaredense, que homenageia o autor com uma evocação em duas partes, a primeira com base no poema épico, seguida pela montagem do *Auto de El-Rei Seleuco* (1972).

E há casos de revisitações distanciadas no tempo, inauguradas em espaços distintos, de que são amostra os espectáculos de Carlos Avilez pelo TEC com os seus dois *Seleucos* (1972 e 2017), tal feito repetindo-se com Joaquim Benite e o Teatro de Campolide/Companhia de Teatro de Almada quanto a *Que farei com este livro?* (1980 e 2017), de José Saramago, havendo alterações e acertos nos elencos e colaboradores das equipas técnico-artísticas.

Apesar de forçar os critérios aplicados nas observações acima, abra-se um breve parêntesis para se assinalar um emparelhamento faseado, planeado pela direcção artística do Teatro Nacional D. Maria II em ocasião destas últimas comemorações. De facto, ao *Auto das Anfitriãs* de 2025 segue-se *Filodemo* em 2026, numa encenação de Pedro Penim, autor duma versão consentânea com a sua visão progressista, devotada às causas da cultura e da cidadania para, através delas, promover a

6 Recordemos que o filme de Leitão de Barros data de 1946, pelo que é provável que nesse período, e até posteriormente, tenha havido ulteriores reposições do repertório camoniano no TNDM II.

evolução de mentalidades não discriminatórias ou penalizadoras a pretexto de condição, nacionalidade, crença, género ou o que quer que seja.

Se formos considerar um aspecto como o dos destinatários, vale a pena recordar espectáculos direccionados para o público infanto-juvenil e realizados através de dramaturgias específicas, figurando entre eles: *Camões tão perto tão longe* (1980), de Maria Rosa Colaço, encenada por Joaquim Benite e José Martins pela Companhia de Teatro de Almada; *Adamastor* (1998), a partir de *Aquilo que os olhos veem ou O Adamastor*, de Manuel António Pina, numa encenação de João Luiz pelo Pé de Vento; *Camões, príncipe dos poetas* (2005), na base de um texto de Carlos Manuel Rodrigues, encenado por Victor Linhares pelo Teatro Infantil de Lisboa; *Lusi@das* (2011), pelos Valdevinos Teatro de Marionetas (o primeiro espectáculo do género terá sido o da Lanterna Mágica, *As aventuras de Trinca-Fortes em dia de Corpus-Christi* (1987-1988), com texto de Manuela de Azevedo); *Camoinz Hépyco-Lyrico* (2015), uma criação para alunos do secundário ideada pela entidade Nós Mesmos Invenções Teatrais, de Simão Rubim e João Marta; *Pirata Camões* (2016), de e com Nuno Meireles; *Viagem Camões* (2024), de e com Pedro Beirão e Clara Fonseca Borges pela Era Uma Voz. Nem faltou o teatro ao ar livre para um público generalista, de que são ilustrativos dois espectáculos criados *ad hoc* para a Expo '98, evento cuja magnitude o coloca entre os mais memoráveis do século XX português e onde, num módulo flutuante dos espaços reabilitados do Parque das Nações, foi apresentado *Desejos*, encenado por Maria Emília Correia, e no palco móvel exibiu-se *Deuses geniais – Histórias de A mar*, do Teatro da Garagem, coordenado por Carlos Jorge Pessoa. Cerca de uma década depois, a Companhia do Teatro do Algarve estreia *Canto nono* (2009), experiência de teatro de rua que percorre diversas localidades.

Em especial em tempos celebrativos, mas não apenas neles, assiste-se ao fenómeno de produção original de escrita e/ou manifestações artísticas induzidas ou a eles associados, e

o teatro não constitui excepção, contribuindo para o enriquecimento do repertório nacional. No caso específico de Camões, já foram assinalados os nomes de José Saramago, Maria Rosa Colaço, Augusto Abelaira, Luzia Maria Martins e Manuel António Pina, mas importa adicionar, entre outros, os de Natália Correia, Jaime Gralheiro, Hélder Costa e Laureano Carreira, que ofereceram as suas versões ficcionadas de um mito poliédrico que persiste e se transfigura ao longo dos séculos.

Entre as peças originais marcadas pelo virtuosismo oratório, argumentativo e linguístico, burilado em tons coesos e persuasivos, sem desmerecer os demais contributos, sobressaem *Que farei com este livro?*, de Saramago, e *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, de Natália Correia.

Que farei com este livro? detém-se sobre as peripécias e humilhações infligidas ao poeta quando, ao regressar a Lisboa vindo da Índia, sem riquezas a não ser o seu poema épico, procura protecção na corte para editar *Os Lusíadas*. Como tem habituado os leitores dos seus romances, e coerente com o seu empenhamento cívico e ideológico, Saramago amplia o discurso ficcional, extravasa a perspectiva episódica do caso finito e imobilizado no passado para o tornar paradigmático, ilustrativo das relações entre cultura e poder, liberdade e censura, privilegiando a observação da dimensão dialéctica da história, estabelecendo a relação entre o país do século XVI e o do século XX. A perplexidade contida no título transborda o tempo e a situação particular do enredo para atingir «o estatuto de parábola» (Zurbach 2013: 258). Da mesma forma, a questionação de características distintivas duma suposta portugalidade heróica aflora inequívoca e actual na denúncia de que Damião de Góis é feito porta-voz: «Falta a Portugal espírito livre, sobeja espírito derrubado. Falta a Portugal alegria, sobejam lágrimas. Falta a Portugal tolerância, sobeja prepotência» (Saramago 2015: 107). Muito mais acrescentaria o único Prémio Nobel de Literatura português, se continuasse entre nós.

Erros meus, má fortuna, amor ardente glosa o soneto a cujo *incipit* pede emprestado o título e materializa-se na

sequência de uma encomenda do Teatro Nacional D. Maria II à autora para comemorar o quarto centenário da morte do sumo poeta, porém os ensaios em curso foram suspensos por desígnio da Secretaria de Estado da Cultura, chefiada por Vasco Pulido Valente[7], cujos critérios, segundo a autora, «deslustram quem os assumiu» (Correia 1981: [10]). Não obstante o cancelamento, a peça acaba por sair em livro numa bela edição ilustrada por artistas plásticos de carreira firmada (1981)[8] e é estreada alguns anos mais tarde (1988) na Sala Polivalente da Fundação Gulbenkian, encenada por Carlos Avilez. Natália Correia desenvolve os tópicos anunciados no título neles enxertando poemas e teatro camoniano, mantendo-se fiel à predilecção pelo barroquismo verbal, áulico e solene ou trivial e popular, consoante o contexto, que tão bem ressalta na sua obra. Em virtude de tais atributos, de tiradas líricas excessivas e de indicações cénicas para a «criação de cor local», Maria João Brilhante filia com justeza a peça no género do drama romântico histórico, apontando limitações que espartilham a «criação de uma situação dramática, porque o lírico se sobrepõe ao dramático» (Brilhante 1983: 82). Incrustando versos retirados da poesia épica e lírica do homenageado, bem como cenas do *Filodemo*, ignorando as unidades aristotélicas e convocando um vasto elenco que encarna personalidades da altura e figurantes anónimos, em vista da «exaltação de uma obra, de uma época e de uma nação, *Erros meus, má fortuna, amor ardente* assenta num dilema: o de projetar a representação

7 <https://www.rtp.pt/programa/tv/p42251/e10>.

8 O livro, publicado pela Afrodite, inclui ilustrações a cores de Ângelo de Sousa, Carlos Calvet, Cruzeiro Seixas, Francisco Relógio, Júlio Resende e Lima de Freitas (excluídas na 2.ª edição de O Jornal, 1991, 2.ª ed.). Recentemente a Imprensa Nacional-Casa da Moeda reuniu o teatro da autora no livro *Obra dramática completa de Natália Correia* (2023), com coordenação, introdução e notas de Armando Nascimento Rosa, garantindo a reinserção no mercado de peças inéditas e já publicadas, como é o caso desta.

sem no entanto a possibilitar. É, contudo, destino comum a alguns notáveis textos dramáticos.» (*ibid.*: 83), destaca a recensão. De facto, o espectáculo foi realizado, desafiando os constrangimentos para enaltecer os intuitos que presidiram à redacção da peça[9] e coroando o compromisso da dramaturga.

Jaime Salazar Sampaio, na sua extensa obra, evidencia uma esporádica remissão para universos literários estranhos à sua própria visão do mundo, havendo outrossim, e com frequência, a intertextualidade entre o dramaturgo e o poeta que também foi, a transumância de elementos de uma peça para outra, a alusão pontual a demais autores[10]. Para ele um título estaria para o texto como o chapéu para a cabeça: devia ser um pouco maior, assentando de tal modo que nele coubesse o indício revelador do sentido crucial que desejava transmitir, suprindo eventuais falhas. Julgo que esse estaria como o perfume à flor: embora a flor não tivesse imediata visibilidade, o perfume levaria até à sua presença prévia. Assim, *O desconcerto*, peça escrita, publicada e representada numa encenação de Rogério de Carvalho em 1980 (a crítica considerou tratar-se do melhor espectáculo do ano) quando decorria o terceiro centenário da morte do poeta, talvez já sugerisse um vínculo com a «Esparsa ao desconcerto do mundo», confirmado em

---

9 Os breves fragmentos oriundos da articulada recensão de M. J. Brilhante não fazem justiça às muitas observações presentes no artigo completo, a ele remetendo-se a consulta. Tb. é proveitoso ver o espectáculo de 1988, gravado em vídeo e acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=00NAbveCpNU>.

10 Nesse sentido, *Fernando (talvez) Pessoa* (1981), cuja armação se sustenta em abundantes citações para propor um possível retrato do autor da *Mensagem*. Em contrapartida, *Um homem dividido* (1995) é o caso mais paradigmático de obra em que a (auto)referência submersa é estrutural, abrigando ademais uma homenagem a Samuel Beckett (de quem J. S. Sampaio traduziu *Dias felizes*, em1968), através da presença de dois vagabundos, um dos quais insiste na ordem «Samuel, calça as botas» (Sampaio 1997: 399-400), remetendo para a consagrada peça *En attendant Godot* (1953).

especial no epilogo. Em cena, Helena, supostamente grávida, aguarda o regresso do seu Alexandre, que partiu para mudar o mundo; surgem, de vez, um groom, um soldado e um mendigo que trazem notícias dele; o terceiro recita trechos de vários «desconcertos» camonianos, antes de desaparecer agasalhado com a mantinha de bebé tricotada e oferecida pela mulher. Afinal, os visitantes talvez incorporem o próprio protagonista, uno e trino, nele(s) ostentando-se as progressivas marcas da erosão do idealismo, infligidas pela experiência, à custa do sacrifício das mulheres, já antes de parirem supostos guerreiros, pobres Cristos e revolucionários. À boa maneira do autor, multiplicam-se os enigmas disseminados no texto, mas a leitura perspicaz de Carlos Porto desvenda-os, um após outro, até revelar a parábola neles inscrita: «Vejo Alexandre como o Poeta que atravessa os tempos e o Mundo lutando contra as forças do Mal (...) com os olhos abertos para o mundo e não para o sonho» (1980: 18). Terá razão o crítico ao prever que a derrota aguarda toda luta solitária, sem sustento ideológico, partidário e solidário, ou quiçá o autor, ao reconhecer no Desconcerto as razões da sua iniludível perplexidade.

E deve-se a Carlos Avilez e ao Teatro Experimental de Cascais a estreia da peça de Jaime Gralheiro *...Onde Vaz, Luís?* (1980, publicada e levada à cena em 1981). Acerca dela Carlos Porto afirma que o dramaturgo «traça o guião de um espectáculo musical em que a vida do poeta surge, a (s)eu ver, excessivamente romantizada, retrato que procura o constante relacionamento do tempo de Camões com o nosso» (1982: 13). Tal como Saramago, Jaime Gralheiro resgata criticamente mito e história confrontando as aspirações do passado com as derivas do presente, pressentidas em embrião e concretizadas. Em consonância com a militância interventiva e didáctica do dramaturgo, no texto desfilam personalidades literárias, políticas e religiosas. Em conjugação produtiva emerge o uso da citação, *ipsis verbis* ou adaptada, da referência ou da alusão, que se manifesta, por exemplo, nas falas e poemas de Camões, até quando irrompe a apropriação da «Autopsicografia» pessoana,

sabendo-se que as mentiras não são apanágio exclusivo dos poetas[11]. Ideia, esta, validada por uma trupe de cómicos que assume o papel de narrador, comentador ou cantor popular, gerando momentos paródicos e efeitos de distanciação brechtiana, ao passo que a perpetração de autos-de-fé introduz a memória da ignomínia, do abuso de poder e da cegueira de quem julga ser dono da verdade. Com as palavras finais de Camões – «Da miséria em que morro há-de florir um cravo» (1983: 156) – Jaime Gralheiro ergue uma ponte temporal repondo alguma esperança e justiça na história dos vencidos.

Novas aventuras aguardam o poeta nos palcos do país e em 1982 a Comuna – Teatro de Pesquisa apresenta *A viagem: Camões, poeta prático*, de autoria de Hélder Costa, numa versão cénica encenada por João Mota. A obra, considerada por Carlos Porto «mais roteiro do que peça, menos texto do que pretexto», recebe o apreço pelo «belo e premiado» (1983: 12) resultado em palco, saudado ainda por Luiz Francisco Rebello como «um dos mais belos espectáculos da 'Comuna' em 1982» (1984: 66). Empregando um dos recursos adoptados com assiduidade – a mencionada citação, mas também o teatro no teatro –, Hélder Costa coloca o público perante a representação de uma adaptação de um breve excerto que encerra o *Auto d'El-Rei Seleuco*, para em seguida expor o poeta às presas com o seu destino, moldado pelos amores, adversidades e tribulações, estando a peste e a Inquisição a assolarem a nação. Os Descobrimentos representam o feito maior de um

11 Sobre o assunto e o gosto pela intertextualidade que atravessa a obra, v. o aturado estudo de Flavia Maria Corradin *O teatro da história em Jaime Gralheiro: Futuro de que passado?* (2013, tese de livre docência apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; ed. 2016). Na especificidade, sobre *...Onde Vaz, Luís?*, Anna Kalewska propõe uma abordagem estruturalista, realçando a emergência de todo um «mosaico de referências a textos quinhentistas para o deciframento e a caracterização das ocorrências intertextuais presentes» (2019: 186).

período áureo para Portugal, nas letras e nas ciências, tendo como reverso as utopias e ambições de glória de quem não quer apenas abrir «(n)ovos mundos ao mundo» (Camões 1972 II.45: 40) ou expandir e defender a fé católica (com o fervor abnegado de um D. Sebastião), mas enriquecer pela pilhagem, a exploração e a escravatura. A censura de uma certa história oficial mostra-se inscrita já no título, por ser uma variante alusiva ao polémico *Soldado prático*, obra do cronista coevo Diogo do Couto, narrador vigilante e objectivo do estado de indignidade da governação portuguesa nas Índias.

A vontade, e necessidade, de retratar as realidades poliédricas duma época e de seus mitos, justificam o regresso ao assunto por parte de Hélder Costa, convicto de que: «A História não se pode corrigir, mas eu só posso gostar do meu país (ou de qualquer outro) se conhecer os lados positivos e os condenáveis.»[12]. O espectáculo, *Amor é um fogo que arde sem se ver* (2024), criado com Maria do Céu Guerra pela Barraca, poderá configurar um ajuste de contas com o tempo ingrato em que o poeta viveu, humilhado e censurado. Na sequência desta criação, e com dramaturgia de Céu Guerra, mais uma incursão no universo poético de Camões dá-se com *Deitemos água pouca em muito fogo* (2026), recital de poesia com música e interpretação do maestro Victorino de Almeida, colaborador frequente da companhia.

Os títulos listados nos anexos, exibem com eloquência a atenção que a vida e obra de Camões têm merecido, numa multiplicidade de enfoques e autorizando perspectivas analíticas heterogéneas. Na maioria deles a inteligibilidade das fontes subjacentes é explícita, enquanto nos remanescentes poderá haver indícios oblíquos, enigmáticos, e até a ocultação de qualquer vislumbre directo quando não revelado pelos autores/criadores ou pelos seus textos/espectáculos. E no entanto, um dos muitos rostos do poeta, todos eles virtuais e subjectivos, lá estará,

12 <https://abarracateatro.com/a-barraca-20/amor-e-um-fogo>.

permanecendo ainda no futuro, na mimese ou metamorfose que a imaginação procura na figuração de personalidades modelares, para além dos tempos.

Bibliografia

ABELAIRA, Augusto (1980). *Anfitrião outra vez.* Lisboa: Moraes Editores. Pistas Palco. Com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura.

ÁVILA, Norberto (1997). *Uma nuvem sobre a cama*. Lisboa: Edições Colibri.

BARATA, José Oliveira (2009). *Máscaras da utopia: História do teatro universitário, 1938-74*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BRILHANTE, Maria João (1983). [Recensão crítica a *Erros meus, má fortuna, amor ardente*). *Colóquio Letras n.º 73*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Maio. 82-83.

CAMÕES, Luís de (1972). *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.

CARREIRA, Laureano (1995). *Os Lusíadas*. Lisboa & Dammarie-les-Lys: Catedral-Produções Culturais & Éditions ACAP 77.

CORRADIN, Flavia Maria (2016). *O teatro da história em Jaime Gralheiro: Futuro de que passado?* Saarbrücken: Novas Edições Académicas.

CORREIA, Natália (1981). *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Ilustrações de Ângelo de Sousa, Carlos Calvet, Cruzeiro Seixas, Francisco Relógio, Júlio Resende e Lima de Freitas. Lisboa: Edições Afrodite.

COSTA, Hélder (1982). *A viagem: Camões, o poeta prático.* Coimbra: Centelha.

GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo (1993). «*Uma nuvem sobre a cama.* Um novo *Anfitrião* português». *Humanitas n.º 45*. Vol. XLV. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 335-345.

GRALHEIRO, Jaime (1983). *...Onde Vaz, Luiz?* Lisboa: Vega.

KALEWSKA, Anna (2019). «A intertextualidade camoniana em *...Onde Vaz, Luís?* (1983) de Jaime Gralheiro ou Luís Vaz de Camões revisitado no teatro português contemporâneo». *Studia Iberystyczne 18.* Kraków: Zakład Filologii Hiszpańskiej, Instytut Filologii Romańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Jagielloński. 183--200 <https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.13>

PORTO, Carlos (1980). «Pequeno teatro». *Diário de Lisboa*. 20 de Outubro. 18.

—— (1981). «O texto teatral». *Colóquio Letras n.º 60*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Março. 46-51.

—— (1982). «O texto teatral». *Colóquio Letras n.º 66*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Março. 13-15.

—— (1983). «O texto teatral». *Colóquio Letras n.º 72*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Março. 12-14.

RAMOS, Jorge Leitão (1994). «O reportório e o audiovisual». *Vértice*. II série, n. 62. Lisboa: Editorial Caminho. Setembro-Outubro. 8-14.

REBELLO, Luiz Francisco Rebello (1984). *100 anos de teatro português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora. Tb. acessível em linha em <https://www.dramaonline.pt/pt/bibliografia-passiva/l-f-rebello-100-anos>.

SAMPAIO, Jaime Salazar (1980). *O desconcerto*. Lisboa: Moraes Editores. Pistas Palco. Com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura.

—— (1997). *Teatro completo*. 2 vols. Introdução de S. Fadda. Tábua cronológica das peças e sua divulgação por S. Fadda e J. S. Sampaio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Biblioteca de Autores Portugueses. Vol. II.

SARAMAGO, José (2015 [1980]). *Que farei com este livro?* Prefácio de Luiz Francisco Rebello. Porto: Porto Editora.

SOUSA, Isolino Alves de (2019). *Televisão e ficção televisiva em Portugal (1974-1992): Do advento da democracia à liberalização da atividade televisiva*. Tese de doutoramento em Artes dos Media. Porto: Universidade Lusófona do Porto.

ZURBACH, Christine (2013). «Da Literatura, dos escritos e dos seus livros. Recensão da obra de José Saramago *Que farei com este livro?*». *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonia n.º 7*. Universidad de Extremadura. 256-260.

Sitiografia

<https://arquivos.azores.gov.pt/>
<https://arquivos.rtp.pt/>
<https://cetbase.pt>
<https://cinemaportuguesmemoriale.pt/>
<https://www.cinept.ubi.pt/>
<https://cvc.instituto-camoes.pt/>
<https://www.dramaonline.pt/>
<https://www.imdb.com/>
<https://www.luisdecamoes.pt/>
<https://www.rtp.pt/play/palco/>
<https://www.youtube.com/>



Imagem da Escadaria da Avenue Camoens em Paris, em 1912, com estátua em bronze de Luigi Betti, publicada no livro de Enrico Barni *Luigi Betti scultore* (Chiusi: Edizioni Luì per Banca Valdichiana, 2011).



Que farei com este livro?, de José Saramago, enc. Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada, 1980 (António Assunção e Canto e Castro) © Arquivo CTA.



Que farei com este livro?, de José Saramago, enc. Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada, 1980 (Canto e Castro, António Assunção e Carlos Santos) © Arquivo CTA.



Que farei com este livro?, de José Saramago, enc. Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada, 1980 (Henriqueta Saraiva e Canto e Castro) © Arquivo CTA.



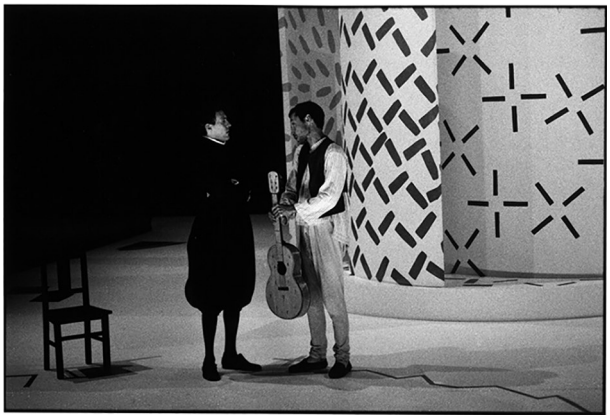
Enfatriões, de Luís de Camões, enc. Silvina Pereira, Teatro Maizum, 2026 (Jan Gomes e Pedro Saavedra) © Mariana Lupi Costa.



Enfatriões, de Luís de Camões, enc. Silvina Pereira, Teatro Maizum, 2026 (Eduardo Frazão, Jan Gomes e Susana Sá) © Mariana Lupi Costa.



Enfatriões, de Luís de Camões, enc. Silvina Pereira, Teatro Maizum, 2026 (Jan Gomes, Susana Sá e Paulo Matos) © Mariana Lupi Costa.



Filodemo, de Luís de Camões, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2004 (Ricardo Aibéo e Pedro Lacerda) © Paulo Cintra Gomes. Biblioteca da FLUL, Fundo Teatro da Cornucópia.



Filodemo, de Luís de Camões, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2004 (Sofia Marques e Marina Albuquerque) © Paulo Cintra Gomes. Biblioteca da FLUL, Fundo Teatro da Cornucópia.



Filodemo, de Luís de Camões, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2004 (Luís Miguel Cintra e João Lizardo) © Paulo Cintra Gomes. Biblioteca da FLUL, Fundo Teatro da Cornucópia.



Filodemo, de Luís de Camões, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2004 (Cláudia Jardim, João Lizardo, Sofia Marques e Ricardo Aibéo) © Paulo Cintra Gomes. Biblioteca da FLUL, Fundo Teatro da Cornucópia.



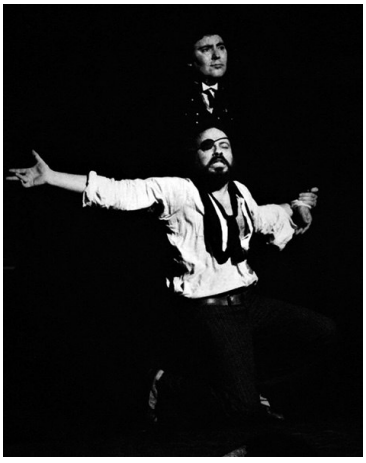
Auto d'El-Rei Seleuco, de Luís de Camões, enc. Carlos Avilez, Teatro Experimental de Cascais, 1972 (António Marques e João Vasco) © J. Marques.



Auto d'El-Rei Seleuco, de Luís de Camões, enc. Carlos Avilez, Teatro Experimental de Cascais, 1972 (António Marques e Graça Lobo) © J. Marques.



Onde Vaz, Luís?, de Jaime Gralheiro, enc. Carlos Avilez, Teatro Experimental de Cascais, 1981 (Luísa Salgueiro e Fernando Corte-Real) © (?) Arquivo TEC.



Onde Vaz, Luís?, de Jaime Gralheiro, enc. Carlos Avilez, Teatro Experimental de Cascais, 1981 (João Vasco e António Marques) © Ney Robson.

Anexos

1. Produções/peças originais: integrais | excertos | adaptações

24/03/1905 | *Auto de El-Rei Seleuco.* Teatro Nacional D. Maria II: Sociedade Artística. «Adaptação à cena moderna de Júlio Dantas», posteriormente integrada no repertório do Nacional.

11/06/1918 | *Homenagem a Camões.* Teatro Nacional Almeida Garrett: Escola de Representar do Teatro Nacional, direcção de Lucília Simões e Carlos Santos. Inclui sonetos e excertos retirados de *Anfitriões*, *Filodemo*, *El-Rei Seleuco*.

20/05/1932 | *Filodemo*. Teatro Nacional Almeida Garrett: Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, encenação de António Pinheiro; espectáculo impulsionado por António Lopes Vieira. Reposição em 1935, 1940, 1941 e 1945.

20/05/1935 | *Filodemo*. Teatro Nacional Almeida Garrett: Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, encenação de António Pinheiro; espectáculo impulsionado por António Lopes Vieira; reposição.

29/04/1939 | *Os Anfitriões*. Teatro Rivoli, Porto: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, encenação de Paulo Quintela; espectáculo apresentado em Sarau de homenagem à cidade do Porto, promovido pelo Clube Fenianos Portuenses.

20/03/1941 | *Filodemo + Os Anfitriões.* Teatro Nacional D. Maria II: Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Matiné clássica. Reposição em 1949.

25/03/1944 | *Auto de El-Rei Seleuco.* Teatro Nacional D. Maria II: Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, adaptado à cena moderna por Júlio Dantas.

08/03/1945 | *Filodemo + Auto de El-Rei Seleuco.* Teatro Nacional D. Maria II: Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro; «récita clássica do ciclo cultural instituída pelo decreto n.º 30101».

13/12/1948 | *Auto de Filodemo*. Teatro Rivoli, Porto: Teatro Clássico da Universidade do Porto, encenação de Abílio Alves; reposição em sarau a 08/01/1949.

12/06/1950 | *El-Rei Seleuco.* Teatro Aveirense: Alunos do Liceu.

12/12/1953 | *Récita comemorativa do quinto aniversário do Teatro Clássico da Universidade do Porto.* Faculdade de Medicina, Porto: TCUP, o espectáculo inclui excertos de várias peças: «Elogio de Lisboa» (*El burlador de Sevilla*, Tirso de Molina), *Auto chamado de Filodemo, O fidalgo aprendiz* (D. Francisco Manuel de Melo), com encenação de José Castro Correia; mais *Noite de Reis* (William Shakespeare), encenados por Correia Alves. (v. Barata 2009: 355)

10/06/1954 | *Auto de El-Rei Seleuco.* Teatro Nacional D. Maria II: Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, adaptado à cena moderna por Júlio Dantas; reposição.

20/05/1955 | *Auto de El-Rei Seleuco.* Teatro Avenida, Lisboa: Teatro Universitário de Lisboa (Centro Universitário de Lisboa, Teatro da Mocidade Portuguesa), direcção de Fernando Amado, com Herlander Peyroteo (Seleuco) e Carlos Avilez; o espectáculo inclui a representação de *O iconoclasta ou O pretendente imaginário*, de F. Amado.

20/06/1955 | *Auto de El-Rei Seleuco*. Teatro Micaelense, Ilha de São Miguel: Serão Dramático e Musical promovido pela Academia Musical Micaelense, adaptação de Júlio Dantas, com Mário Barradas no papel do Porteiro da Cana.

18/05/1959 | *Auto de El-Rei Seleuco*. EN Emissora Nacional: Teatro das Comédias. Adaptação radiofónica de Eduardo Jacques, direcção de actores de Álvaro Benamor, realização de Jorge Santos.

19/06/1961 | *Anfitriões*. Secretariado Nacional de Informação: dá entrada nos registos da Inspecção dos Espectáculos o pedido de autorização, pelo Grupo Cénico do Ateneu de Coimbra[13] (v. ANTT-SNI-DGSE-proc. 6452).

15/12/1961 | *Comédia de Filodemo.* Secretariado Nacional de Informação: dá entrada nos registos da Inspecção dos Espectáculos

13 Segundo consta, o grupo com esse nome funcionou nos anos 1943-1949; no entanto, no frontispício do documento dactilografado depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo mantém-se essa designação.

o pedido de autorização, pelo Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto, para a representação da peça, aprovada e classificada para maiores de 12 anos, no dia 26 de Dezembro (v. ANTT-SNI-DGSE-proc. 6665). O espectáculo não chegou a ser concretizado.

05/06/1967 | *Auto dos Anfitriões*. EN Emissora Nacional: Teatro das Comédias, adaptação radiofónica de Leopoldo Araújo, direcção de actores de Álvaro Benamor.

21/05/1969 | *Auto de Filodemo*. EN Emissora Nacional: Teatro das Comédias, adaptação radiofónica de Leopoldo Araújo, direcção de actores de Álvaro Benamor.

01/01/1970 | *Auto de El-Rei Seleuco*. EN Emissora Nacional: Teatro de Todos os Tempos, adaptação crítica e comentários de Eurico Lisboa Filho, narração de Manuela Patrocínio, realização radiofónica de Castela Esteves.

22/04/1970 | *El-Rei Seleuco.* RTP Radiotelevisão Portuguesa: Teleteatro, Panorama do Teatro Português, adaptação de Luiz Francisco Rebello, realização de Herlander Peyroteo; episódio n.º 9 de uma série de 15, transmitidos entre 29/04/1969 e 18/12/1971.

02/06/1971 | *Auto dos Anfitriões.* EN Emissora Nacional: Teatro das Comédias, adaptação radiofónica de Leopoldo Araújo, direcção de actores de Álvaro Benamor; reposição.

20/04/1972 | *Auto chamado dos Anfitriões.* Teatro Nacional D. Maria II: Teatro da Trindade. Introito c/outros textos do autor, encenação de Pedro Lemos. Espectáculo criado em ocasião da Comemoração dos 400 anos de *Os Lusíadas*, a seguir apresentado em itinerância; reposição dia 01/02/1973.

07/06/1972 | *Auto d'El-Rei Seleuco*. EN Emissora Nacional: Teatro das Comédias, adaptação de Eduardo Jacques, direcção de actores de Álvaro Benamor, realização radiofónica de Horácio Gonzaga.

10/06/1972 | *Teatro de Luís de Camões*. EN Emissora Nacional: História do Teatro Português. Programa de Duarte Ivo Cruz, direcção de actores de José Gamboa, realização radiofónica de Carlos Fernandes. Inclui leitura de excertos do *Auto d'El-Rei Seleuco*.

08/07/1972 | *Filodemo* e *Auto dos Anfitriões.* EN Emissora Nacional: História do Teatro Português. Programa de Duarte Ivo Cruz, realização radiofónica de José Ribeiro, direcção de actores de Manuel Lereno. Inclui leitura de excertos dos dois autos.

06/09/1972 | *Camões 72: Auto de El-Rei Seleuco + Anfitriões*. Teatro Gil Vicente, Cascais: Teatro Experimental de Cascais, encenação de Carlos Avilez.

23/09/1972 | *Auto de El-Rei Seleuco*. Sociedade de Instrução Tavaredense, Figueira da Foz: Grupo Cénico da Sociedade de Instrução Tavaredense. Espectáculo seguido de uma «evocação» em duas partes do autor e do seu poema épico, criado em ocasião da Comemoração do IV Centenário da edição de *Os Lusíadas* (v. anexo 2).

1977 | *El-Rei Seleuco*. RTP Radiotelevisão Portuguesa: (1977 | *Auto de El-Rei Seleuco*, Ramos 1994: 10). Poderá tratar-se de reposição da produção de 1970.

24/05/1978 | *Auto de Filodemo.* RDP Radiodifusão Portuguesa, Antena 1: Tempo de Teatro, adaptação de Jorge Figueiredo de Barros, realização radiofónica de Carlos Teles Gomes, ensaio e direcção de actores Jacinto Ramos.

21/05/1980 | *Auto dos Anfitriões.* RDP Radiodifusão Portuguesa, Antena 1: Tempo de Teatro, adaptação de Filipe la Féria, realização radiofónica de Eduardo Street.

06/1980 | *Auto d'El-Rei Seleuco.* Teatro Garcia de Resende, Évora: Centro Cultural de Évora, encenação de Mário Barradas; peça já encenada por M. Barradas com o Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique, aquando da sua estadia no país na década de 60 (1962-1969).

27/06-12/07/1980 | *Homenagem a Camões.* 5.º Festival de Teatro de Setúbal/TAS: iniciativa que integra a projecção do filme *Camões*, de Leitão de Barros, e os espectáculos *Auto de El-Rei Seleuco* (Camões, Centro Cultural de Évora), *Quanto vale um poeta?* (vários autores, Seiva Trupe) e *Que farei com este livro* (Saramago, Companhia de Teatro de Almada).

24/11/1980 | *Auto dos Enfatriões.* RTP Radiotelevisão Portuguesa: Teleteatro. Encenação e realização de Herlander Peyroteo.

20/11/1980 | *Auto dos Anfitriões*. Orfeão de Leiria: Associação Regional de Teatro Amador de Leiria.

09/05/1981 | *Teatro Garcia de Resende. Parte 1.* RTP Radiotelevisão Portuguesa, RTP 1: História dos Teatros em Portugal. Inclui excertos de *Auto deEl-Rei Seleuco*, produção Centro Cultural de Évora, encenação de Mário Barradas, representado no Mosteiro de Jesus de Setúbal.

18/10/1983 | *O teatro português do século XVI.* RDP Radiodifusão Portuguesa Antena 1: Tempo de Teatro. 1. Excerto de *Estrangeiros*, de Sá de Miranda; 2. Excerto de *Auto dos Anfitriões*, de Luís Vaz de Camões; 3. Excerto de *Auto de Sibila Cassandra*, de Gil Vicente.

23/03/1985 | *Auto dos Enfatriões.* RTP Radiotelevisão Portuguesa, RTP 2: Noite de Teatro. Realização de Herlander Peyroteo.

04/07/1985 | *Comédia dos Anfitriões*. Teatro Nacional D. Maria II: TELA – Teatro Experimental de Leiria, encenação de José Valentim Lemos. Apresentada tb. no Festival de Almada (1985), no Auditório do TELA e no Citemor (1986).

10/10/1985 | *El-Rei Seleuco*. RTP Radiotelevisão Portuguesa: Poderá tratar-se de reposição da produção de 1970.

1988 | *Auto dos Enfatriões.* RTP Radiotelevisão Portuguesa. (1988 | *Auto dos Anfitriões*, v. Ramos 1994: 10) Poderá tratar-se de reposição da produção de 1980.

17/02/1991 | *Uma nuvem sobre a cama*: *comédia erótica em duas partes*. Convento de Santa Clara, Portalegre: O Semeador – Companhia de Teatro de Portalegre; peça original de autoria de Norberto Ávila, que retoma e reescreve as peripécias de *Anfitrião*. encenação de Victor Pires, cenografia de Mário Alberto.

(12/08/)1991 | *El-Rei Seleuco*. RTP Radiotelevisão Portuguesa: Teleteatro, adaptação de Luiz Francisco Rebello. Poderá tratar-se de reposição da produção de 1970.

22/02/1996 | *Camões – tanta guerra, tanto engano.* Convento dos Inglesinhos, Lisboa: Grupo de Teatro Maizum, dramaturgia e encenação de Silvina Pereira, com base em vv. excertos (*Filodemo*, *Enquanto quis fortuna*, *Em amores não há senão enganos* e outros); vídeo realizado por Paulo Rocha.

1999 | *Filodemo.* Escola Profissional do Teatro de Cascais, Monte Estoril: Exercício de representação pelos alunos da Turma B da Escola Profissional de Teatro de Cascais, direcção de António Marques.

18/03/2004 | *Filodemo*. Teatro do Bairro Alto, Lisboa: Teatro da Cornucópia, encenação de Luís Miguel Cintra.

01/03/2005 | *Anfitriões*. Teatro Viriato, Viseu: Companhia Paulo Ribeiro, encenação de Claudio Hochmann. Versão com actores e bailarinos no elenco.

15/06/2005 | *Chapitriões: Os Enfatriões de Camões*. Anfiteatro ao ar livre, Fundação Calouste Gulbenkian: Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo (Chapitô), direcção de Ana Tamen. Versão com técnicas circenses.

29/07/2007 | *Auto dos Anfitriões*. RDP Antena 2: Teatro do Imaginário, 5.ª peça do ciclo dedicado a Eduardo Street

28/09/2017 | *Auto de El-Rei Seleuco*. Arquivo Municipal de Cascais – Casa Sommer: Teatro Experimental de Cascais, encenação de Carlos Avilez.

07/10/2017 | *El Rei Seleuco*. Auditório Fernando Pessa, Lisboa: Juventude Unida de Mosteiró (Vila do Conde), adaptação e encenação de Nuno Meireles; espectáculo apresentado no âmbito da primeira edição do Oriente-se, Festival de Teatro Amador organizado pelo Teatro Contra-Senso.

20/10/2018 | *Auto do labirinto (ou Labirinto do amor).* Igreja Matriz de Loulé: Il Dolcimelo & Ensemble Portugaloise, texto a partir de dez autos de teatro clássico português, adaptação e direcção musical de Isabel Monteiro; espectáculo de teatro, com música antiga e danças renascentistas. Repertório do agrupamento.

15/06/2020 | *Enfatriões, El-Rei Seleuco, Auto de Filodemo.* Instituto para o Desenvolvimento Social, em linha: Escola Profissional do IDS, Turma 10 do Curso Profissional de Artes do Espectáculo-Interpretação, excertos das três peças; poderá ter sido projecto de fim de curso, preparado à distância e apresentado em linha devido à pandemia.

23/06/2021 | *Comédia de El Rei Seleuco.* Leitura encenada em linha: Teatro Maizum, em programa juntamente com o *Auto da Natural Invenção,* de António Ribeiro Chiado, e *Auto dos Sátiros, de autor anónimo; leitura* integrada no Festival de Teatro Clássico Português organizado pela companhia e decorrido de 21 a 25 de Junho.

10/06/2024 | *Auto dos Anfitriões*. RDP Radiodifusão Portuguesa, Antena 2: Teatro das Comédias. Produção da Emissora Nacional transmitida no dia 02/06/1971; adaptação de Leopoldo de Araújo, direcção de actores Álvaro Benamor, realização radiofónica de Horácio Gonzaga; reposição integrada nas comemorações dos 500 anos de Camões.

01/11/2024 | *Auto de El-Rei Seleuco.* Galeria Sá da Costa, Lisboa: Teatro Maizum, leitura encenada integrada na Festa dos clássicos na Sá da Costa.

03/11/2024 | *Trilogia dramática camoniana*. Galeria Sá da Costa, Lisboa: Teatro Maizum, leitura encenada de *Comédia de Filodemo*, *Auto chamado dos Enfatriões*, *Auto de El-Rei Seleuco*, integrada na Festa dos Clássicos na Sá da Costa.

19/11/2024 | *Auto d'El-Rei Seleuco*. RDP Radiodifusão Portuguesa, Antena 2: Teatro das Comédias. Produção da Emissora Nacional transmitida no dia 07/06/1972; adaptação de Eduardo Jacques, direcção de actores Álvaro Benamor, realização radiofónica de Horácio Gonzaga; reposição integrada nas comemorações dos 500 anos de Camões.

01/12/2024 | *Filodemo*. Convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, leitura encenada dirigida por Pedro Penim, em ocasião das Comemorações dos 500 anos de Camões, integrada na Temporada Música em São Roque, uma iniciativa da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

31/12/2024 | *Auto de Filodemo*. RDP Radiodifusão Portuguesa, Antena 2: Teatro das Comédias, produção da Emissora Nacional transmitida no dia 21/05/1969; adaptação de Leopoldo Araújo, direcção de actores de Álvaro Benamor; reposição integrada nas comemorações dos 500 anos de Camões.

01/03/2025 | *Auto dos Anfitriões.* CineTeatro de Porto de Mós: Trupêgos Grupo de Teatro de Porto de Mós, encenação de António Almeida. Espectáculo apresentado na 19.ª Festival de Teatro Teatremos.

27/03/2025 | *Auto das Anfitriãs*. Sala Estúdio Valentim de Barros/Jardins do Bombarda, Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, versão actualizada, reescrita por Inês Vaz e Pedro Baptista. Espectáculo levado em digressão.

10/10/2025 | *Auto dos Anfitriões*. Teatro Municipal de Vila Real: Filandorra, encenação de Filipe Crawford, música original de Pedro Carlos. Espectáculo associado às Comemorações dos 500 Anos de Camões, pensado para a itinerância e a apresentar em 25 câmaras municipais do interior.

27/03/2026 | *Filodemo.* Sala Estúdio Valentim de Barros/Jardins do Bombarda, Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, encenação de Pedro Penim, espectáculo para digressão.

10/06/2026 | *Enfatriões*. Auditório Camões, Lisboa: Teatro Maizum, direcção artística, dramaturgia e encenação de Silvina Pereira, cenografia de José Manuel Castanheira; espectáculo em cena no Auditório Camões nos dias 10 a 13 e no Auditório Santa Joana Princesa de 19 a 21 (dia 3 algumas cenas encerraram a IX Reunião Internacional de Camonistas decorrida na Biblioteca Nacional).

11/07/2026 | *El Rey Seleuco: Um divertimento de Camões*. Aguncheiras | Teatro, Azoia - Cabo Espichel: Cooperativa Cultural Espaço das Aguncheiras, dramaturgia e encenação de São José Lapa, reescrita do prólogo por João Paiva, cenografia de Inês Lapa Lopes; em cena até dia 26.

2. Produções/peças inspiradas n' Os Lusiadas/no autor

12/12/1906 | *Os Luziadas*. Teatro do Ginásio, Lisboa: texto de Júlio de Menezes[14].

01/12/1935 | *Portugal Independente*. Coliseu dos Recreios, Lisboa: texto de Henrique Galvão, inclui excertos de Camões e Garrett.

19/03/1939 | *Noite portuguesa*. Coros líricos + excertos de textos vários. Teatro Laboratório de Fonética da Faculdade de Letras de Coimbra: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, direcção artística Paulo Quintela e Armando de Lacerda; inclui excertos de textos vicentino, Afonso Lopes Vieira, Camões (episódio do Adamastor d'*Os Lusíadas*) e Eugénio de Castro (na presença deste último).

21/03/1947 | *Camões*. Secretariado Nacional de Informação: Companhia Nacional de Teatro, texto de Valério de Rajanto, direcção de Joaquim Miranda; dá entrada nos registos da Inspecção dos Espectáculos o pedido de autorização para a representação da peça, tendo sido aprovada a 11.03.1947 (v. ANTT-SNI-DGSE-proc. 3485, inclui relatório do censor).[15]

16/12/1955 | «*Esta é a ditosa Pátria minha amada*». Secretariado Nacional de Informação: «Fantasia camoniana em 1 acto» (e 3 quadros), de Adriana(o)[16] Rodrigues; dá entrada nos registos da Inspecção dos Espectáculos o pedido do Colégio do Sagrado Coração de Maria de Lisboa para a sua representação; foi

---

14 Data e local de estreia surgem indicados no livro; v. <https://catalog.hathitrust.org/Record/008987038>. No entanto, a CETbase indica dia 13 de Junho de 1906.

15 Esta «peça patriótica» em 3 actos e 7 quadros tem como tema a vida do poeta e foi finalizada em Dezembro de 1946, conforme anotado no dactilografado. Astreia terá ocorrido em finais de Março em Castelo Branco, conforme previsto pela digressão daquela entidade pelo Norte do país (v. *Diário de Lisboa* 03/1947).

16 O frontispício do documento indica que esta «fantasia camoniana em 3 quadros» foi «escrita para a Festa do Carnaval» por Adriana Rodrigues; no entanto na última página surgem o nome e a data como segue: «Adriano Rodrigues, 31-Outubro-1955».

aprovada sem cortes «para crianças (diurno)» e «sem classificação especial (nocturno)», no dia 26 de Dezembro (v. ANTT-SNI-DGSE-proc. 5130).

10/06/1960 | *Evocação a Camões*. RTP Radiotelevisão Portuguesa, RTP 1: declamação do Canto I dos *Lusíadas* e de vários poemas, com excertos do filme *Camões* de Leitão de Barros; realização de António Lopes Ribeiro.

31/08/1972 | *Os grandes episódios de «Os Lusíadas»*. EN Emissora Nacional: série em 10 episódios, um por cada canto, direcção de Adolfo Simões Muller.

23/09/1972 | *Camões e Os Lusíadas* – Evocação em duas partes: I parte. *«O Trinca-Fortes» (1551)*. II parte: *«Os Lusíadas» (17 anos depois)*. Sociedade de Instrução Tavaredense, Figueira da Foz: Grupo Cénico da Sociedade de Instrução Tavaredense, espectáculo criado no âmbito da Comemoração do IV Centenário da edição de *Os Lusíadas*, antecedido pela representação do *Auto de El-Rei Seleuco* (v. anexo 1).

197(?) | *A rixa do «Trinca-Fortes» em dia de Corpus Christi*. Tenda da Avenida da Liberdade, Lisboa: «Entremez inspirado numa petição de Camões a D. João III» de Manuela de Azevedo. (v. https://www.dramaonline.pt/)

10/06/1975 | *O Canto da Ocidental Praia.* Teatro Nacional de São Carlos: música e libreto de António Victorino de Almeida, Orquestra Filarmónica de Lisboa e Coro do Teatro de São Carlos, direção do maestro Joaquim da Silva Pereira; direcção do coro dos maestros Mario Pellegrini e Pierre Salzman. Encomenda da Emissora Nacional, transmissão em directo no Programa 2 do I e II acto.

05/11/1975 | *O Canto da Ocidental Praia.* Emissora Nacional, Programa 2: Teatro Nacional de São Carlos, música e libreto de António Victorino de Almeida, Orquestra Filarmónica de Lisboa e Coro do Teatro de São Carlos, direção do maestro Joaquim da Silva Pereira; direcção do coro dos maestros Mario Pellegrini e Pierre Salzman. Encomenda da Emissora Nacional, transmissão do III acto.

29/04/1980 | *Camões tão perto tão longe.* Academia Almadense: Grupo de Teatro de Almada, texto de Maria Rosa Colaço, encenação de Joaquim Benite e José Martins.

17/10/1980 | *Que farei com este livro?* Academia Almadense: Grupo de Teatro de Almada, texto de José Saramago, encenação de Joaquim Benite; reposição, com nova equipa artística e técnica estreada em 27/11/2007 no Teatro Municipal de Almada, apresentação também no ano seguinte e levada em digressão.

16/10/1981 | *Onde Vaz, Luiz?* Teatro do Picadeiro, Monte Estoril: Teatro Experimental de Cascais, texto de Jaime Gralheiro, dramaturgia de Joaquim Chança, encenação de Carlos Avilez. O espectáculo inclui excertos de *Anfitrião* e d' *Os Lusíadas*.

03/12/1981 | *O homem que se julgava Camões*. Teatro Vasco Santana, Lisboa: Teatro Estúdio de Lisboa, texto e encenação de Luzia Maria Martins.

13/02/1982 | *A Viagem: Camões poeta prático*. A Comuna, Lisboa: Comuna Teatro de Pesquisa, texto de Hélder Costa, encenação de João Mota.

06/06/1987 | *As aventuras de Trinca-Fortes em dia de Corpus-Christi*. Teatro Camões, Lisboa: Lanterna Mágica, texto de Manuela de Azevedo, direcção de Luís Filipe Ferreira Baptista, encenação de António Gualdyno; espectáculo de marionetas; apresentado em Toronto entre 04-13/06/1988, nas comemorações do Dia de Portugal, para as comunidades portuguesas, com o título *Aventura de Camões em dia de Corpus-Christi*[17].

29/06/1988 | *Os Lusíadas*. Claustro do Convento de Jesus, Setúbal: Máscara Teatro de Grupo, versão de Rui Pisco e Pedro Wilson, sonoplastia de Francisco Leal.

27/10/1988 | *Erros meus, má fortuna, amor ardente.* Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian:

---

17 Apesar de a CETbase apresentar data e local de estreia aqui reportados, não conseguimos confirmar a sua veracidade através da imprensa ou da entidade produtora, que no seu *cv* em linha indica apenas a digressão canadense.

Produção Acarte, texto de Natália Correia, encenação de Carlos Avilez e música de Carlos Zíngaro, equipa composta por 44 elementos.

10-12/06/1989 | *Erros meus, má fortuna, amor ardente.* RTP Radiotelevisão Portuguesa: Teleteatro. Texto de Natália Correia, adaptação da autora juntamente com Carlos Avilez, direcção e realização de Jaime Campos, três episódios. (disponível na íntegra no canal Youtube)

1991 | *Fragmentos com corpos dentro.* Vila Nova de Santo André: GATO SA, colagem de textos de vários autores, incluindo Jaime Salazar Sampaio (*O desconcerto*) e Luís de Camões (*Os Lusíadas*(?)), encenação de Mário Primo. (Um espectáculo com título homónimo foi apresentado em Angra do Heroísmo em 2017, tendo como tema a violência contra as mulheres.)

10/06/1993 | *Onde Vaz, Luiz?* Teatro do Picadeiro, Monte Estoril: Cénico – Grupo de Teatro Popular de São Pedro do Sul, texto e encenação de Jaime Gralheiro; inclui excertos de *Anfitrião* + *Os Lusíadas*.

24/11/1994 | *Alma Atlântica.* Ateneu Comercial do Porto: Pé de Vento, dramaturgia e encenação de João Luiz, textos de vários autores.

30/09/1995-14/10/1995 | *Aquela cativa que me tem cativo*. RTP Radiotelevisão Portuguesa, RTP 1: série em quatro episódios em duas partes cada, realização de Carlos Barradas.

28/02/1998 | *Adamastor.* Teatro da Vilarinha, Porto: Pé de Vento, espectáculo a partir de *Aquilo que os olhos vêem ou O Adamastor*, de Manuel António Pina, dramaturgia de Maria João Reynaud, encenação de João Luiz.

27/08/1998 | *Deuses geniais – Histórias de A mar.* Parque Expo, Palco móvel, Lisboa: co-produção Teatro da Garagem e Expo 98, espectáculo criado a partir de vários autores, coordenação de Carlos J. Pessoa, encenação de Jorge Andrade, José Espada, Inês Vicente e Maria João Vicente.

13/11/2001 | *Tríptico TEC.* Teatro Mirita Casimiro, Monte Estoril: Teatro Experimental de Cascais, dramaturgia e encenação de Carlos J. Pessoa, a partir *d'Os Lusíadas*, *Assassínio na Catedral* de

T. S. Eliot na versão de José Blanc de Portugal e *A portageira da brisa* de C. J. Pessoa.

23/01/2002 | *A viagem.* Centro Cultural de Belém: espectáculo musical produzido por Ruth Escobar a partir de *Os Lusíadas*, com adaptação de Carlos Queiroz Telles e encenação de Celso Nunes. (A estreia absoluta aconteceu em São Paulo a 07/09/1972, em ocasião dos 150 anos da independência do Brasil, na presença de Marcelo Caetano.)

05/02/2004 | *O velho do Restelo.* Teatro Sá da Bandeira, Porto: Pequeno Teatro.

13/11/2004 | *Os Lusíadas rumo ao Oriente*. Teatro Nacional D. Maria II: dramaturgia de Maria João Cruz, encenação de António Pires.

14/11/2005 | *Em busca dos Lusíadas.* Teatro da Trindade, Lisboa: Teatro dos Aloés, encenação de Elsa Valentim.

26/03/2006 | *Que farei com este livro?* Teatro Maria Noémia, Torres Novas: Teatro Meia Via, texto de José Saramago, encenação de Bibi Perestrelo.

10/10/2007 | *Adamastor, o derradeiro combate.* Casa das Artes, Vila Nova de Famalicão: Associação Teatro Construção, encenação de Miguel Fonseca.

10/06/2008 | *Os Lusíadas*. Teatro Circo de Braga: Companhia de Teatro de Braga, dramaturgia de Regina Guimarães, encenação de Aleksej Scipenko.

07/05/2011 | *Lusi@das.* Centro Cultural Olga Cadaval, Sintra: Companhia de Teatro de Marionetas – Os valdevinos.

(18)/07/2009 | *Canto nono.* Teatro de rua: ACTA A Companhia de Teatro do Algarve, criação colectiva, direcção de Luís Vicente. Quarteira (18/07, Calçadão) e Loulé (15/08, Av. 25 de Abril e Monumento Eng.º Duarte Pacheco). Espectáculo mantido no repertório.

03/07/2011 | *Canto nono.* Loulé: ACTA A Companhia de Teatro do Algarve, criação colectiva, direcção de Luís Vicente.

30/01/2012 | *Navegar – Camões, Pessoa e o V Império*. Mosteiro dos Jerónimos: Éter Produção Cultural, texto de Miguel Real

e Filomena Oliveira, encenação de F. Oliveira[18]; em reposição até 2018.

16/03/2013 | *Os Lusiadas.* Centro Cultural de Belém: SUL – Associação Artística e Cultural, encenação de António Fonseca.

02/03/2015 | *Os Lusíadas.* Mosteiro dos Jerónimos: Éter Produção Cultural, dramaturgia e adaptação de Miguel Real e Filomena Oliveira, encenação de F. Oliveira; espectáculo para escolas, apresentado também em espaços do concelho de Sintra; em reposição até 2020.

08/05/2015 | *Lusíadas preto no branco.* Centro Cultural de Ílhavo: Grupo de Teatro MarAlegre, adaptação e encenação de Anabela Mateus e Paula Gomes.

10/06/2015 | *Os Lusíadas – Viagem infinita*. Quinta da Regaleira, Sintra: Musgo Produção Cultural, encenação e dramaturgia de Paulo Campo dos Reis e Ricardo Soares. Espectáculo mantido no repertório e levado em digressão posteriormente.

18/04/2015 | *CamoinZ*. Hotel Tivoli, Lisboa: Nós Mesmos Invenções Teatrais, texto de Gustavo Rubim, interpretação de Simão Rubim e João Marta; espectáculo para professores.

18/04/2015 | *CamoinZ Hépyco*. Escola Secundária de Loulé: Nós Mesmos Invenções Teatrais, texto de Gustavo Rubim, interpretação de Simão Rubim e João Marta; espectáculo para alunos do ensino secundário (30m.).

29/02/2016 | *Camoinz Hépyco-Lyrico.* Escola Básica e Secundária Amélia Rey Colaço, Linda-a-Velha: Nós Mesmos Invenções Teatrais, texto de Gustavo Rubim, interpretação de Simão Rubim e João Marta, espectáculo para alunos do ensino secundário (60m.), em digressão até à data.

07/11/2015 | *Camões e Pessoa em Sintra*. MU.SA Museu de Artes de Sintra: Éter Produção Cultural, texto de Miguel Real

---

18 <https://pt.slideshare.net/slideshow/relatrio-da-visita-de-estudo-joana-c/13348220>. Posteriormente, a peça foi representada no Teatro de Alcobaça, Festival Books and Moovies (2016) e no Palácio Nacional de Sintra (2018).

e Filomena Oliveira, encenação de F. Oliveira; «Performance Literária» integrada no âmbito das Noites nos Museus; dia 14 é apresentada no Museu de História Natural de Sintra.

30/09/2016 | *Força Humana*. Black Box da Plataforma das Artes e da Criatividade, Guimarães: Dramaturgia, direcção e interpretação António Fonseca e José Neves. No Teatro Nacional D. Maria II em 29/01/2017.

04/06/2018 | *Lusíadas?* Teatro-Cine de Pombal, Leiria: Teatro Amador de Pombal, adaptação livre, encenação de Luís Catarro; espectáculo apresentado posteriormente no âmbito da 2.ª edição do Oriente-se, Festival de Teatro Amador organizado pelo Teatro Contra-Senso, mantido no repertório e levado em digressão pelo país, inclusive ao longo das Comemorações dos 500 Anos de Camões.

17/10/2020 | *Na língua de Camões.* Associação Cultural e Recreativa de Valdágua, Ovar: Teatro à Solta, dramaturgia a partir d'*Os Lusíadas* de Suzanna Rodrigues, encenação de Cristóvão Carvalheiro,

25/11/2020 | *Os Lusíadas.* Teatro Meridional, Lisboa: concepção e interpretação de António Fonseca.

12/03/2022 | *Partilhar os Lusíadas.* Fábrica Braço de Prata, Lisboa: Espectáculo com actores profissionais e alunos de Escolas Secundárias, direcção de Cecília Sousa.

27/03/2022 | *Os Lusíadas como nunca os ouviu.* Teatro Nacional D. Maria II: direcção de António Fonseca, interpretação de A. Fonseca e J. Neves, (14 h., seguiu em digressão, foi editado um audiolivro com 7 cd pela Caleidoscópio, reposto em 2025.

16/11/2022 | Que farei com este livro? Viseu Museu Nacional de Grão Vasco: AFTA Grupo Off; texto a partir de José Saramago, espectáculo comemorativo do Centenário do Nascimento do Prémio Nobel português, integra música e dança.

28/03/2024 | *Os Lusíadas com uma perna às costas.* Casa do Botão, Marinha Grande: Teatro do Botão, dramaturgia Susana Rodrigues, encenação de Cristóvão Carvalheiro.

09/06/2024 | *O olho perdido de Camões*. Casa da Cidadania da Língua, Coimbra: dramaturgia e criação de Nelson Monforte a partir de *Os Lusíadas* e demais textos de outros autores.

10/06/2024 | *O último canto: Camões e o destino.* Centro Cultural Olga Cadaval, Sintra: Musicamera Produções, ópera com música e libreto de Cesar Viana a partir do poema dramático *Camões* (1839), do dramaturgo russo Vassili Jukovski (reescrita da peça *Camoens*, 1837, do dramaturgo austríaco Friedrich Halm); tradução do russo de Larysa Shotropa e João Maria Lourenço; encenação de Miguel Moreira.

06/09/2024 | *Amor é um fogo que arde sem se ver.* Avanteatro. Festival do Avante: A Barraca, espectáculo de Hélder Mateus da Costa e Maria do Céu Guerra, música original de António Victorino de Almeida.

07/11/2024 | *Os Lusíadas*. RTP Radiotelevisão portuguesa RTP 2: vai para o ar o primeiro de uma série em 10 episódios, transmitidos semanalmente até 09/01/2025, integrada nas comemorações dos 500 anos de Camões; 10 actrizes interpretam os dez cantos d' *Os Lusíadas* em locais distintos, no intuito de os cruzar com lugares da sociedade actual.

19/11/2024 | *A viagem de Camões*. E B. e Secundária Padre Manuel Maria Fernandes, Sousela: Era Uma Voz, de e por Pedro Beirão e Clara Fonseca Borges. Espectáculo para escolas, em digressão.

29/01/2025 | *Camões – As armas e os barões assinalados*. Cine-Teatro Santo António, Funchal: ATEF Associação Teatro Experimental do Funchal, texto de José Saramago, dramaturgia e encenação de António Plácido.

03/05/2025 | *Visitações: Camões*. Teatro Carlos Alberto, Porto: Centro Educativo do Teatro Nacional São João, espectáculo associado às Comemorações Camonianas; envolve mais de 150 alunos de escolas da área metropolitana de Lisboa e Vila Real.

04/06/2025 | *Que farei com este livro? – Em processo*. Fundação José Saramago, Lisboa: Leitura encenada a partir da peça de José Saramago, dramaturgia de Teresa Frota, encenação de T. Frota e Manuela Moog.

10/06/2025 | *Babel.* Teatro Carlos Alberto, Porto: Teatro Nacional São João, a partir de *Os Lusíadas*, dramaturgia e encenação de Nuno Cardoso.

27/09/2025 | *Auto dos zarolhos.* Museu Romântico, Porto: Teatro e Marionetas de Mandrágora, «ópera bufa de marionetas com um só olho sobre a vida e obra de Luís Vaz de Camões», música de António Victorino de Almeida, direcção artística de Nuno Miguel de Almeida, libreto e encenação de Mário João Alves.

22/05/2026 | *Amar Camões*. Constância, Cine-Teatro Municipal: espectáculo produzido por Flávio Tomé; traz à memória o desterro do poeta em Punhete, actual vila de Constância.

06/06/2026 | *Relicário perpétuo*. Teatro Nacional de São Carlos: Ópera lírica com libreto de Luísa Costa Gomes e música de Luís Tinoco.

19/09/2026 | *Performance com sabor: Moçambique Portugal*. Aguncheiras | Teatro, Azoia - Cabo Espichel: Cooperativa Cultural Espaço das Aguncheiras, texto de João Paiva, dramaturgia e direcção de São José Lapa e Inês Lapa Lopes; propõe uma «viagem pelas memórias de Camões (...) por terras de África».

3. Produções/peças inspiradas na lírica camoniana

10/06/1960 | *Evocação a Camões*. RTP Radiotelevisão Portuguesa RTP 1: declamação do Canto I dos *Lusíadas* e de vários poemas, inclui excertos do filme *Camões* de Leitão de Barros; real. António Lopes Ribeiro.

26/06/1980 | *Quanto vale um poeta?* Teatro do Campo Alegre, Porto: Seiva Trupe, textos de vários autores, coordenação e encenação de Norberto Barroca.

15/10/1980 | *O desconcerto*. Sociedade Portuguesa de Autores, Sala Polivalente: Início Grupo de Teatro Independente, texto de Jaime Salazar Sampaio, encenação de Rogério de Carvalho.

22/02/1996 | *Camões – tanta guerra, tanto engano.* Convento dos Inglesinhos, Lisboa: Grupo de Teatro Maizum, encenação de e dramaturgia de Silvina Pereira, com base em vários excertos

(*Filodemo*, «Enquanto quis fortuna», «Em amores não há senão enganos» e outros); vídeo realizado por Paulo Rocha.

05/12/1997 | *Spanksgiving day.* Agência 117, Lisboa: Teatro Praga, o espectáculo integra excertos dos seguintes textos: *Salome* de Oscar Wilde, *Quartett* de Heiner Müller, *O amor é fodido* de Miguel Esteves Cardoso e *Amor é fogo que arde sem se ver* de Luís de Camões (este último talvez na íntegra); além daqueles, o espectáculo integra ainda excertos de textos não nomeados de vários autores.

29/05/1998 | *Desejos.* Parque Expo, módulo flutuante, Lisboa: teatro de rua baseado em *Endechas a Bárbara cativa*, encenação de Maria Emília Correia.

08/12/2000 | *Só puro amor: Seis poetas e uma poetisa.* Ponte de Sor: Grupo de Teatro Maizum. Dramaturgia Silvina Pereira.

23/07/2001 | *À volta da língua*. Teatro-Estúdio Bonifrates, Coimbra: Companhia Andante, espectáculo baseado em excertos de vários autores incluindo Camões (Canto I dos *Lusíadas* e «Descalça vai para a fonte»), encenação de Carlos do Rosário.

11/10/2005 | *Camões, príncipe dos poetas.* Teatro Armando Cortez, Casa do Artista, Lisboa: Teatro Infantil de Lisboa, texto de Carlos Manuel Rodrigues, encenação de Victor Linhares. Repertório, reposições em 11/02/2006 (?), 2014, 2020.

22/04//2005 | *Camões é um poeta rap.* Feira do Livro de Beja: Arte Pública, espectáculo com encenação e interpretação de Gisela Cañamero.

28/02/2009 | *Deus Pátria Revolução.* Centro Cultural de Belém: dramaturgia de Luísa Costa Gomes, espectáculo musical c/canções de vários autores incluída «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades» (música de Jean Sommer, poema adaptado por José Mário Branco em 1971).

14/03/2010 | *Oitocentos anos de poesia.* Academia Kabuki, Kabuki Estúdio, Lisboa: concepção, encenação e interpretação de Ricardo Bargão, a partir de textos de vários autores (possivelmente na base do volume antológico *Oitocentos anos de poesia*, de Orlando Neves e Serafim Ferreira, Círculo dos Leitores, 1973).

10/02/2011 | *Portugal dos poetas.* Cerca de São Bernardo, Coimbra: Teatro Meridional, recital com dramaturgia e interpret. Natália Luiza, sobre textos poéticos de vários autores.

26/07/2013 | *Sim, senhor poeta?!... Eu digo!* Teatro Nacional D. Maria II: concepção e interpretação de João Loyo, a partir de vários autores.

05/03/2015 | *Portugal dos poetas.* Espaço da Mitra, Lisboa: Teatro Meridional, espectáculo com pesquisa, dramaturgia e interpretação de Natália Luiza.

18/02/2016 | *CamoinZ Lyrico*. Escola Secundária Sebastião da Gama, Setúbal: Nós Mesmos Invenções Teatrais, texto de Gustavo Rubim, interpretação de Simão Rubim e João Marta, espectáculo para alunos do ensino secundário (30 m).

29/02/2016 | *Camoinz Hépyco-Lyrico.* Escola Básica e Secundária Amélia Rey Colaço, Linda-a-Velha: Nós Mesmos Invenções Teatrais, texto de Gustavo Rubim, interpretação de Simão Rubim e João Marta, espectáculo para alunos do ensino secundário (60m.), em digressão até à data.

10/06/2019 | *Camões, a serra e a fonte!* Cine-Teatro Bento Martins, Chaves: Teatro Experimental Flaviense, texto sobre poemas de Camões e encenação de Rui Pinto.

17/10/2021 | *A cor do limão.* Auditório da Casa da Música, Óbidos: Andante Associação Artística, Projecto «Andante – ao andar se faz o caminho», espectáculo para bebés dos 6 meses a crianças de 6 anos + pais a partir de poema de Camões, encenação de Cristina Paiva e Fernando Ladeira, música de Joaquim Coelho; peça mantida no repertório.

03/05/2025 | *Visitações: Camões*. Teatro Carlos Alberto, Porto: Centro Educativo do Teatro Nacional São João, espectáculo associado às Comemorações Camonianas; envolve mais de 150 alunos de escolas da área metropolitana de Lisboa e Vila Real.

09/01/2026 | *Deitemos água pouca em muito fogo.* Teatro Cinearte, Lisboa: A Barraca, recital de poesia e música, direcção artística, criação e dramaturgia de Maria do Céu Guerra, composição musical e interpretação do maestro António Vitorino d'Almeida; espectáculo para digressão.

04/2026 | *Camões em rima*. Adega Visconde Salreu, Colares: Éter Produção Cultural, texto de Miguel Real e Filomena Oliveira, encenação de F. Oliveira, música de David Martins.

4. Produções/peças inspiradas em textos não identificados

19/05/1981 | *Dou-Che-Lo Vivo, Dou-Che-Lo Morto, comédia em 4 partes e um entremês.* Teatro do Bairro Alto, Lisboa: Teatro da Cornucópia, dramaturgia sobre textos de vários autores, dramaturgia e assistente de encenação de Eduarda Dionísio, encenação de Antonino Solmer.

01/03/1985 | *O eclipse do sol.* IFICT Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral FICT, Lisboa: Alunos Finalistas do Curso de Iniciação Teatral do IFICT.

01/02/1988 | *Auto da Índia e d'outras andanças – 2.º espectáculo.* Mosteiro dos Jerónimos: Persona, encenação de Guilherme Filipe.

19/09-13/12/1991 | *Por mares nunca dantes navegados.* RTP Teleteatro: série em 26 episódios sobre os Descobrimentos concebida por Carlos Avilez, baseada em textos de Fernando Dacosta, Orlando Neves, Teresa Paixão, Carlos de Oliveira, Jaime Gralheiro, Luís de Camões, Manuel Alegre, Miguel Torga, Millôr Fernandes e Padre António Vieira, realização de Zita.

21/03/1992 | *Auto da Índia e outros desdizeres.* Paredes de Coura: O Canastro – Oficina de Teatro e Animação Cultural do Centro Cultural e Desportivo da Câmara Municipal de Paredes de Coura[19], encenação de Lucilo Valdez.

02/05/1992 | *Três actores, um texto e uma conversa.* Teatro Nacional D. Maria II: encenação de Varela Silva.

---

19 Cf. CETbase; a entidade terá actuado de maneira informal, pois a constituição oficial data de 1997.

03/03/1995 | *Dou-che-lo-só.* Cacilhas, Armazém Lemauto: Colectivo de Teatro O Grupo, A. Solmer e E. Dionísio, encenação de Antonino Solmer.

19/10/2000 | *Na volta do mar.* Teatro Garcia de Resende: Cendrev – Centro Dramático de Évora, encenação de Gil Salgueiro Nave.

19/06/2003 | *Atmosfera 9: Atmosfera fumo.* Teatro Nacional São João: Ensemble – Sociedade de Actores, a partir de textos de vários autores; série de espectáculos experimentais inaugurada em 1998 e ainda activa em 2024.

03/11/2005 | *Teatro-fantasma.* Zé dos Bois: espectáculo de Carla Bolito e Cláudio Silva, a partir de textos de Camões, Nathalie Sarraute e Paul Auster.

31/07/2009 | *Cartas de amor.* Magnólia Café, Lisboa: espectáculo de Ricardo Bargão sobre textos de vários autores.

08/10/2013 | *Rhythmas.* Teatro Nacional D. Maria II: selecção de textos e direcção de Miguel Loureiro, leitura encenada (?).

04/12/2013 | *Actor imperfeito.* Teatro do Bairro, Lisboa: dramaturgia de Luísa Costa Gomes, a partir de *Romeu e Julieta*, *Otelo* e textos não identificados de Shakespeare, mais textos não identificados de Camões, encenação de António Pires.

05/06/2014 | *Celebração.* Biblioteca da Imprensa Nacional-Casa da Moeda: textos não identificados de vários autores, encenação de Leonor Alcácer.

21/07/2016 | *Pirata Camões.* Armazém 22, Vila Nova de Gaia: II Festival Pontingaloise, texto e interpretação Nuno Meireles, espectáculo infanto-juvenil.

05/05/2022 | *Somos todos Camões.* Teatro Ibérico, Lisboa: Texto de João Garcia Miguel, direcção de Rita Costa.

23/03/2024 | *Um não sei que, que nasce não sei aonde ou Os amores de Camões*. Póvoa do Varzim, Cine-Teatro Garrett: Companhia Certa da Varazim-Teatro; a partir de textos não identificado de Camões, dramaturgia de Joana Soares, encenação de Ana B.

18/10/2024 | *Cabo das Tormentas*. Teatro Lethes, Faro: JAT – Janela Aberta Teatro, proposta artística interdisciplinar, com textos de Luís de Camões, Florbela Espanca, Fernando Pessoa, Jeanette Winterson e José Saramago, dramaturgia de Diana

Bernedo e Miguel Martins Pessoa; espectáculo para digressão, até à data.

18/02/2025 | *Luís de Camões. Uma voz escrita!* Biblioteca Municipal Bento de Jesus Caraça, Moita: Associação Coisa Feita, dramaturgia de António Camões Gouveia; espectáculo para digressão, tb. em 2026.

28/03/2025 | *Camões*. Teatro Municipal Baltazar Dias, Funchal: Agon Produção, opereta contemporânea, texto e encenação de Filipe Gouveia, música de Debbie Monteiro e Gonçalo Rosales.

13/09/2025 | *Descobridores do amor*. Sala Mário Viegas, São Luiz Teatro Municipal, Lisboa: texto e encenação de João Garcia Miguel.

24/03/2026 | *Acontece Camões*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: dramaturgia e encenação de Paulo Filipe Monteiro, iniciativa com a participação, no dia da estreia, de Beatriz Batarda, Cláudia Madeira, Adriana Lopes, Rui Vieira Nery e Cristina Benedita, entre outros; 15 sessões.

5. Novas peças originais

1906 | Júlio de Menezes. *Os Luziadas: comédia em 1 acto*. Lisboa: Livraria Editora de Arnaldo Bordalo.

1919 | Artur Botelho. *Camões: drama heroico em 4 actos, em verso*. Porto: Livraria Chardron de Lelo & Irmão.

1946 | Valério de Rajanto. *Camões*. Peça inédita (estreada em 1947 pela Companhia Nacional de Teatro).

1959 | Eduardo José Damas. *Camões: peça histórica*. Lisboa: Edições Panorama.

197(?) | Manuela de Azevedo. *A rixa do «Trinca-Fortes» em dia de Corpus Christi*. «Entremez inspirado numa petição de Camões a D. João III», inédito (exemplar dactilografado depositado no MNTD, v. https://www.dramaonline.pt/)

1980 | Maria Rosa Colaço. *Camões tão perto tão longe*. Peça inédita (estreada pela Companhia de Teatro de Almada).

1980 | Jaime Salazar Sampaio. *O desconcerto.* Lisboa: Moraes Editores, Pistas Palco. Com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura.

1980 | Augusto Abelaira. *Anfitrião outra vez.* Lisboa: Moraes Editores, Pistas Palco. Com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura.

1980 | José Saramago. *Que farei com este livro?* Posfácio Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Editorial Caminho.

1980 | Natália Correia. *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Ilustrações de Ângelo de Sousa *et al*. Lisboa: Afrodite, 1981.

(1980 | Casimiro de Abreu (1839-1856). *Camões e o Jau: cena dramática*. Apresentação de Aldio Leite Corrêa; estudo prévio de Maximiliano de Carvalho e Silva. Reprodução fac similada da 1.ª ed.[20]).

1980 | Laureano Carreira. *Os Lusíadas*. Lisboa & Dammarie-les-Lys: Catedral-Produções Culturais & Éditions ACAP 77. 1995.

1981 | Jaime Gralheiro. *Onde Vaz, Luiz?* Cascais: Teatro Experimental de Cascais, 1983.

1981 | Luzia Maria Martins. *O homem que se julgava Camões*. Inédito (exemplar de trabalho, dactilografado, encontra-se depositado no MNTD, v. https://www.dramaonline.pt/).

1982 | Hélder Costa. *A viagem: Camões, poeta prático.* Coimbra: Centelha.

1991 | Norberto Ávila. *Uma nuvem sobre a cama*. Lisboa: Edições Colibri, 1997.

1998 | Manuel António Pina. *Aquilo que os olhos vêem ou O Adamastor*. Porto: Campo das Letras.

2009 | João Coelho dos Santos. *Camões conta a sua vida a Pessoa e Bocage*. S/l (Lisboa): s/n (Publidisa). Colecção Teatro.

---

20 A 1.ª edição é de 1856 (*Camões e o Jáo: scena dramática*. Lisboa: Typographia do Panorama) e a estreia absoluta deu-se no Theatro de D. Fernando, em Lisboa, a 18/01/1856. Terá sido, quiçá, com base nesta reedição que António Manuel Couto Viana, colaborador do Instituto Cultural de Macau, aqui resolveu encenar a peça, estreada no Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas, a 10/06/1986.

2014 | Pedro Eiras. «*Pedro e Inês.* Comédias sobre o amor e a morte a partir dos estereótipos». (Peça em 13 «emendas». «Emenda 4: Camões»). In *Teatro II.* Vila Nova de Famalicão: Húmus. 129-196 (153-157).
2025 | Inês Vaz e Pedro Baptista. *Auto das Anfitriãs*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II & Bicho do Mato.

Tennessee em Lisboa (3). 1959-1962

Maria Jorge

Gata em Telhado de Zinco Quente. 1959

A produção de *Gata em Telhado de Zinco Quente* no Teatro Monumental, em 1959, tem um antecedente singular. Dois anos antes, porventura em busca de um êxito seguro, Vasco Morgado[1] tinha proposto levar à cena *A Respeitosa,* comédia de Sartre que o Teatro Popular de Arte estreara, com aplauso, em 10 de Maio desse ano. Para tanto requereu à Inspecção dos Espectáculos autorização para apresentar a peça «neste teatro às 18,30 horas, seguindo-se uma digressão artística pelo país». Declarava estar «devidamente autorizado pelo empresário brasileiro Sandro Polónio, o qual concedeu a representação [sic] em Portugal das peças do seu reportório»[2]. Este requerimento, de 31/12/1957, não previa datas. A censura respondeu na semana seguinte, em carta assinada pelo Inspector-Chefe Óscar de Freitas: «Para resolução oportuna deverá o requerente dar a conhecer a distribuição dos papéis». Vasco Morgado, esquecendo que a peça exigia um papel feminino e quatro masculinos, propunha, em 13 de Janeiro de 1958, três actrizes e dois actores como «base do elenco». Se teve resposta da Inspecção, tal documento não consta nos arquivos.

Após um ano de silêncio, o assunto é relembrado em 3/02/1959 na carta que o empresário dirige ao presidente da

---

1 Vasco Manuel Veiga Morgado (1924-1978), actor, produtor e empresário (nos Teatros Avenida, Capitólio, Monumental, Laura Alves, Sá da Bandeira, Maria Matos, entre outros); foi casado (1948-1967) com a actriz Laura Alves.

2 A correspondência de Vasco Morgado ficou anexa ao processo de *A Respeitosa* (ANTT: Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5345). Sobre *A Respeitosa,* ver Abreu 2012: 57-65.

Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos (CECE), destinatário pelo menos inusitado num processo de censura. Mencionando Laura Alves[3] como protagonista, justifica a oportunidade do projecto:

> Ao encontro desta ideia vai agora a Comissão organizadora da festa oferecida pela Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto à actriz Laura Alves, a quem pediram para ela representar no Porto esta peça e a este assunto já se referiu também a Imprensa.

Apesar da infeliz gramática, a pressão é clara, colocando a censura perante um facto (quase) consumado ou a ameaça de um escândalo. Eurico Serra assina o despacho sobre o assunto em 17 de Fevereiro e na mesma data informa a Comissão: «O Senhor Presidente comunicou ter mantido a proibição que fora oportunamente proposta pela Comissão e que havia sido levantada pelo anterior presidente»[4].

Na mesma data era aprovada a exibição para adultos do filme *Gata em Telhado de Zinco Quente*, de Richard Brooks, que estrearia em 6 de Março nos cinemas São Luiz e Alvalade. Tanto o filme como o realizador e os protagonistas, Paul Newman e Elizabeth Taylor, seriam nomeados para os Óscares da Academia. Foi um acontecimento.

Por essa altura já Vasco Morgado tinha apresentado no Monumental, entre 12 e 24 de Fevereiro, três espectáculos do

---

3 Laura Alves (Laura Alves Magno, 1921-1986), actriz (1935-1983), teve uma carreira no teatro que é impossível resumir; foi casada com o empresário Vasco Morgado (1948-1967) e com o compositor Frederico Valério (1979-1982).

4 Acta (n.º 81) de 17/02/1959, ANTT: Actas das Sessões 1959-1960, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 10. O parecer de Eduardo Brazão, de 26/04/1957, sobrepôs-se à decisão desfavorável dos censores e *A Respeitosa* pôde estrear no Teatro Apolo, embora com um mês de atraso.

Teatro Experimental do Porto de, que foram êxito: *Volpone*, de Ben Jonson; *Requiem*, peça de Camus inspirada no romance *Requiem for a Nun*, de William Faulkner; e *Linda Inês*, de Armando Martins Janeira. A passagem do TEP por Lisboa foi outro acontecimento.

Com a aproximação entre Vasco Morgado e o TEP estava jogado o trunfo da temporada no Monumental: encenações de António Pedro[5] e cenários de Pinto de Campos[6]. Em 31 de Julho estreava *O Baile*, do espanhol Edgar Neville em adaptação de Luiz Francisco Rebello, com Laura Alves, Paulo Renato[7] e Rui de Carvalho[8]. Segundo Urbano Tavares Rodrigues, era «uma peçazinha hábil» onde «nada ofende a inteligência», dirigida «com gosto e acerto por António Pedro, com cenários adequados de Pinto de Campos»[9].

No dia seguinte à estreia já se anunciava, num brevíssimo parágrafo da coluna «Atrás do reposteiro» do *Diário de Lisboa*, a nova produção do Monumental: *Gata em Telhado de Zinco*, título encurtado mas suficiente. A peça, que havia de manter

---

5 António Pedro da Costa (1909-1966), autor, encenador, professor de teatro e artista plástico, director dos Companheiros do Pátio das Comédias (Lisboa, 1948) e do TEP (Porto, 1953-1961). Recebeu o Prémio da Crítica (Lisboa) em 1958 e o Prémio António Pinheiro, do SNI, em 1959.

6 Pinto de Campos (1908-1975), figurinista e cenógrafo.

7 Paulo Renato (Renato Ramos Paulino, 1924-1981), estreou-se como actor profissional em 1950 na Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro; em 1952 era contratado pela empresa Vasco Morgado, onde, nos anos 60 foi várias vezes o «par romântico» de Laura Alves.

8 Rui Alberto Rebelo Pires de Carvalho (n. 1927), actor formado pelo Conservatório Nacional, estreou-se na Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1947); integrou a companhia do Teatro Nacional Popular (1950-58); foi fundador do Teatro Moderno de Lisboa (1961) e director artístico do TEP (1963); em 1977 ingressou na companhia do Teatro Nacional D. Maria II.

9 «*O Baile*, no Monumental», *Diário de Lisboa*, coluna Teatros e Cinemas, 1/08/1959: 4, 13.

encenador e elenco do *Baile*, tinha entrado em processo de censura em 28 de Julho[10].

A tradução foi trabalho de Sérgio Guimarães[11] e seguia a versão da peça apresentada na Broadway, incluindo as marcações de cena para o III acto[12].

Em 1955 Williams vira-se constrangido a ceder às sugestões do encenador Elia Kazan e reescrevera o último acto com a reentrada em cena do Pai/Big Daddy, uma presença mais sedutora de Maggie e um desenlace mais ambíguo. Nesse acto alternativo, Brick é sobretudo o jogador de futebol americano fracassado e em luto. Suicidara-se o companheiro de lances e vitórias, Skipper, o grande atleta do liceu, o puro amigo. Esta pureza é a conformidade com a decência e a normalidade, que para Brick é essencial à defesa de ambos durante o acerto de contas com o Pai; é a virtude que os protege dos vitupérios sociais (vitupérios adoptados em pânico por Brick e ausentes do vocabulário do Pai). Agora lesionado, Brick não tem outro futuro além de comentar na rádio jogadas alheias; juventude inútil, presa numa vida que ele não queria. É este fracasso de ser que o aproxima da figura trágica, e o faz calar-se na cena final – seja (conforme as opiniões) em anuência a Maggie, seja quando o tempo se suspende e o teatro se imobiliza em silêncio.

> Williams 1955, final do III acto (original)
>
> MARGARET: Oh, you weak people, you weak, beautiful people!–who give up.–What you want is someone to–take hold of you. –Gently, gently, with love! And– *(The curtain begins to fall slowly.)* I do love you, Brick, I do!

---

10 ANTT: Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5888.

11 Sérgio Guimarães (1933-1986), actor no TEP, secretário e tradutor na empresa Vasco Morgado fotógrafo e editor. (Informações recolhidas em Ferra 2009 e Marques 2018.)

12 A primeira edição (Williams 1955) inclui as duas versões do III acto.

> BRICK *(smiling with charming sadness)*: Wouldn't it be funny if that was true?
>
> Williams 1955, final do III acto, versão da Broadway
> MARGARET: Oh, you weak, beautiful people who give up with such grace. What you need is someone to take hold of you–gently, with love, and hand your life back to you, like something gold you let go of–and I can! I'm determined to do it–and nothing's more determined than a cat on a tin roof–is there? Is there, baby?

Se a encenação de Kazan fora o primeiro acto de censura sobre a peça de Williams, o filme da Metro-Goldwyn-Mayer, estreado em 1958, foi o segundo. George Cukor, convidado a realizar a *Gata*, levantou objecções aos cortes impostos pelo Motion Picture Production Code (Hays Code)[13] e saiu do projecto. O novo realizador, Richard Brooks, reescreveu o guião; não vira a peça e anuiu de bom grado à censura, tanto mais que, em sua opinião, o tema da homossexualidade nada acrescentava à história. O filme alterou a personagem de Brick e o final do III acto, abreviando ou suprimindo diálogos depois da mentira de Maggie (a inesperada gravidez). O Pai/Big Daddy aceita a mentira como verdade; a Mãe/Big Mama agradece a mentira; Brick irá transformar a mentira em verdade. *Truth is something desperate, an´ she's got it,* diz Brick, e sobe a escada em di-

13 O Código Hays, que bania, entre outras ofensas morais, a expressão manifesta ou aludida de qualquer sexualidade, parece ser uma autocensura dos produtores de cinema; na verdade, é um acto corporativo do Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), que uniu o poder do dólar ao do hissope. Promovido pelo seu presidente, William Hays, este código deontológico-moral reclamava-se defensor dos «princípios morais do público» americano; foi escrito pelo católico militante Martin Quigley (editor da revista *Exhibitors Herald*) e pelo padre jesuíta Daniel Lord (com o beneplácito do Cardeal Mundelein, então arcebispo de Chicago). Concluído em 1930, sobreviveu incólume até 1968.

recção ao quarto, seguido por Maggie – *Lock the door* – e é ele que a beija – The End. A realidade que Hollywood negava (a homossexualidade) e o embuste que em seu lugar impunha (os *lavender marriages*) eram escamoteados. O filme criava um paradigma asseado da *Gata* que, na memória cultural, tomou o lugar da ambígua verdade da peça escrita.

A encenação da portuguesa *Gata* seguiu o paradigma e no palco do Monumental o pano desceu sobre o beijo de Maggie e Brick[14].

Sérgio Guimarães é fiel à versão alternativa da peça. Afinando porém o texto pelo gosto do público (modificado ou não pela ideologia do regime), acrescenta-lhe uma veemência que Williams não escreveu. Alterações e acrescentos na tradução vão assinalados entre parênteses angulares; o texto censurado é apresentado em itálico.

> Guimarães 1959, final do III acto, p. 120
>
> MARGARET: Oh, os fracos, pessoas maravilhosas que desistem com tanta elegância. <Até começares a beber, julguei que eras mais forte do que eu. Agora> o que precisas é de alguém que cuide de ti, suavemente, com amor. E que te restitua a vida, como se fosse um objecto doirado que perdesses. E eu posso restituir-ta, Brick, estou decidida a fazê-lo, <lutarei contigo se for preciso, serei teimosa, teimosa até ao fim...> Tu sabes que não há nada mais <teimoso> neste mundo do que uma gata num telhado de zinco. Não é verdade, Brick, meu querido amor?

O auto-retrato de Maggie como antagonista *teimosa* pretende adaptar a réplica «Nothing's more determined than a cat

---

14 Há testemunho deste quadro final na crítica de Urbano Tavares Rodrigues: «esse pai morre de pé como um deus helénico, solitário mas fecundo. Porque da sua agonia nasce o entendimento dos vivos e, enquanto ele perece, Brick e Margaret buscam-se e unem-se no beijo do recomeço, que é o final da peça.» (*Diário de Lisboa*, 17/10/1959).

on a tin roof–is there?», inserida na versão da Broadway (talvez por influência de Elia Kazan) como uma apoteose. A tradução literal do título, já consignada pelo filme, nada significa em português. Poderia ter-se imaginado outra forma de dizer esta ideia de uma mulher aflita, de nervos à flor da pele, disposta a tudo, e evocado o seu desespero.

Williams retoma assim, na versão alternativa, o que evidenciara no I acto, onde a frase idiomática é tropo da personagem, e *topos* da sua crise:

> Williams 1955
>
> BRICK: Maggie, being catty doesn't help things any....
>
> MARGARET: I know! Why! –am I so catty? –'Cause I'm consumed with envy an' eaten up with longing?– (...)
>
> MARGARET: Oh, Brick! How long does it have t'go on? This punishment? Haven't I done time enough, haven't I served my term, can't I apply for a–pardon?
>
> BRICK: Maggie, you're spoiling my liquor. Lately your voice always sounds like you'd been running upstairs to warn somebody that the house was on fire!
>
> MARGARET: Well, no wonder, no wonder. Y'know what I feel like, Brick? I feel all the time like a cat on a hot tin roof!
>
> BRICK: Then jump off the roof, jump off it, cats can jump off roofs and land on their four feet uninjured!
>
> MARGARET: Oh, yes!
>
> BRICK: Do it! fo' God's sake, do it...
>
> MARGARET: Do what?
>
> BRICK: Take a lover!

> Guimarães 1959, I acto, pp.19-20
>
> BRICK: Oh... Ser <gata> não facilita as coisas ...
>
> MARGARET: Mas eu sou <assim tão gata> só porque vivo mordida de inveja e de desejo? (...)
>
> MARGARET: Oh, Brick! Quanto tempo ainda vai durar este castigo? Achas que não é suficiente, que não

cumpri ainda a minha pena? <De nada me serve pedir-te perdão?>

BRICK: Oh... Estás a estragar-me os efeitos da bebida, Maggie. Ultimamente a tua voz soa como a duma mulher que subisse as escadas a correr e a gritar: «Incêndio! Incêndio!»

MARGARET: É isso exactamente, Brick. Tu sabes como eu me sinto? Sinto-me como uma gata sobre um telhado de zinco a escaldar.

BRICK: Então salta do telhado, salta; os gatos saltam de telhados e caem sem se magoar!

MARGARET: Oh, sim!

BRICK: Por amor de Deus! Por amor de Deus, <não hesites mais, não sofras mais...>

MARGARET: <Brick...>

BRICK: <*Se com isso te sentires feliz,*> *arranja* <*depressa*> *outro homem,* <*depressa*>.

Nesta época seriam raras as traduções *de autor* para teatro; as excepções, no caso de Tennessee Williams, virão mais tarde (Luiz Francisco Rebello, Sttau Monteiro). Num país de *desenrascados* – génio nacional celebrado, por motivos diferentes, na diáspora dos anos 60 – fazia-se o que só posso descrever com um gesto: lançar um maço de folhas ao peito do desprevenido como quem diz «tu, que sabes inglês, traduz lá isto». O corolário pode ser um fraseado a que falta a desejada eufonia que conforta os actores da palavra. Acontece também noutros casos. Acrescente-se a censura e entra-se no território da sobrevivência. O tradutor vem em pezinhos de lã: retira, acrescenta, suaviza; a autocensura é estratagema para *fazer passar* o texto, realizar a ideia ainda que imperfeitamente.

Quando lemos, como etapas de escrita, os sentidos de uma e outra língua, o que foi procurado e o que ficou omisso, é possível observar os mecanismos. É esse o exercício que

aqui se propõe; os estudiosos de tradução encontrarão outros exemplos[15].

Censura e autocensura

Observa-se no texto traduzido uma quase inexistência de vernáculo, ou seja, da *fisionomia dita* de Maggie e do Pai/Big Daddy. É uma amputação a um tempo textual e performativa. Sabe-se que a censura exaltava, com acrisolado afinco, a decência. Sérgio Guimarães ousa o vernáculo, embora com algum melindre; mas, seja *merda*, seja a tolerada *trampa*, qualquer infracção é riscada – a tinta vermelha e verde, identificando a intervenção dos dois censores, Luiz Terry e Eurico Serra, respectivamente, que sempre neste processo as usam.

A peça foi distribuída a Terry. No formulário da proposta de decisão, é ele que escreve e assina, em 3 de Agosto: «Aprovado para maiores de 17 anos com os cortes indicados a pgs. 60 e 79». A proposta ficou exarada na acta (n.º 105) da sessão de 4 de Agosto.

O corte na página 60 elimina uma fala do Pai/Big Daddy; o da página 70 suprime os termos da confissão de Brick e a intervenção de Maggie. Muitas vezes o texto suprimido já tinha sido suavizado pelo tradutor até ao ponto de lhe alterar o sentido.

> Guimarães 1959, II acto, p. 60 (censura de Luiz Terry)
>
> PAI[16]: *Tudo o que eu peço àquela mulher é que me deixe sozinho! Mas ela não admite que me enjoa.*

---

15 Já escrito este artigo, encontrei um exercício muito semelhante em Lopes 2014: 34-70.

16 A tradução usa as designações *Avô* e *Avó* para os personagens Big Daddy e Big Mama, opção menos feliz que este artigo não respeita.

Saturei-me dela. Foram anos demais. Um homem , no que respeita à própria mulher, deve retirar-se a tempo, percebes? Senão, fica-se saturado. <Ela era uma fera insaciável e eu deixei-me ir atrás disso>[17]*. Gastei-me demasiado, sabes? Não devia ter perdido tanto tempo com ela. Mas julgas que fiquei definitivamente gasto? Estás muito enganado. Ainda tenho muito de sobra, muito, garanto-te. Preciso agora de arranjar uma criatura <condigna, pura>*[18] *e hei-de amaciá-la>*[19]*. Com quê? Com peles, com diamantes. Hei-de <ficar ali como me apetecer, junto dela, até o diabo vir, até ao pequeno-almoço do dia seguinte>*[20]*. Ah! Ah! Ah!*

SÍLVIA: Quem se está a rir?

Guimarães 1959, II acto, p. 79 (censura de Luiz Terry)

BRICK: Porque não pode a amizade excepcional, real, profunda, uma profunda amizade!, entre dois homens ser respeitada como qualquer coisa limpa e decente sem se pensar que é...

PAI: Pode, sim, Brick, graças a Deus. Foi isto que eu disse à Sílvia e ao Gooper.

BRICK: Que vão para o diabo a Sílvia e o Gooper! Corja de mentirosos! Entre mim e o Skipper havia uma coisa limpa e verdadeira, uma amizade pura, *até que se meteu na cabeça da Maggie a ideia de que o senhor está a falar. Normal? Não! A verdade total entre duas pessoas é rara demais para ser normal. Oh, de vez em*

---

17 «Should of quit much sooner but that old woman she never got enough of it–and I was good in bed...»

18 Não existem adjectivos no texto de Williams: «I'm going to pick me a choice one, I don't care how much she costs».

19 «I'll smother her in–minks!»

20 «I'll strip her naked and choke her with diamonds and smother her with minks and hump her from hell to breakfast.»

> *quando <fazíamos a tournée de futebol>*[21] *e compartilhávamos o mesmo quarto do hotel <estendíamos as mãos>*[22] *duma cama para a outra para darmos as boas-noites...*
>
> PAI: Brick, mas isso é normal!

Em 7 de Agosto era emitida a licença de representação de *Gata em Telhado de Zinco Quente*, com estes cortes. Vasco Morgado iria fornecer breves notícias à imprensa durante o mês de Setembro[23]: *Gata* seria a próxima peça a apresentar no Monumental; António Pedro «e mais alguns artistas do Teatro Experimental do Porto» seriam contratados para a companhia do Monumental (a peça estaria já em ensaios); e finalmente os nomes: encenador, cenógrafo, elenco. João Guedes seria o único actor do TEP em palco[24].

A Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, porém, ainda teria muito a dizer.

Na reunião de 29 de Setembro o seu presidente, Eurico Serra, anuncia que irá também censurar a peça. É este o relato da acta n.º 113:

> Determina-se no art.º 280 do Regulamento da Comissão que a as peças de teatro declamado são distribuídas individualmente, Considera-se porém agora, superiormente, que é preferível a distribuição por grupos, prática

---

21 «Oh, once in a while he put his hand on my shoulder or I'd put mine on his, oh, maybe even, when we were touring»

22 «shake hands»

23 As revelações de Vasco Morgado foram lidas nas edições do *Diário de Lisboa* (Fundação Mário Soares e Maria Barroso / Ruella Ramos, https://casacomum.org/diario_de_lisboa/) de 8/09 (pp. 4-5), 15/09 (p. 4) e 19/09 (p. 4).

24 João Carlos Guedes de Carvalho (1921-1983), actor de teatro e cinema (1953-1982); integrou o TEP (1953), o Grupo de Acção Teatral (GAT), a Comuna, a Seiva Trupe, o Teatro Estúdio de Arte Realista (TEAR), e o Teatro Estúdio de Lisboa. Ver Salema 2022.

> que passará portanto a ser adoptada e que se consignará em próxima alteração ao Regulamento. (...) Quer (o presidente) ainda comunicar que foi chamada superiormente a sua atenção para a peça Gato (sic) em Telhado de Zinco, considerada de tema delicado. Dentro desta orientação procedeu a mais alguns pequenos cortes com que lhe pareceu terem-se atenuado futuros reparos.

No formulário de proposta de decisão, Serra faz uma adenda, datada de 1 de Outubro, que assina, apondo o seu cargo: «Além dos cortes indicados devem ser observados os que vão indicados a tinta verde a pág. 7, 8, 20, 28, 75, 77, 79, 113 e 117. Ver as notas de pág. 54, 64, 85 e 86.»

Luiz Terry anota e rubrica, na página 86 da tradução (início do III acto): «Aos cortes indicados nos dois primeiros actos seguem-se os das páginas 108 e 117.»

> Guimarães 1959, I acto, p. 8 (censura de Eurico Serra)
>
> MARGARET: (...) A opinião do teu pai a respeito daqueles dois é exactamente a minha. A sua opinião a meu respeito é... bem... rio-me para ele uma vez por outra e ele tolera-me. *Às vezes suspeito que tem por mim um apetite... inconsciente, é claro.*
>
> BRICK: *O que é que te faz pensar que ele tem por ti esse... apetite, Maggie?*
>
> MARGARET: *Quando fala comigo, sinto que às vezes <me percorre com os olhos e morde os lábios...>*[25] *Ah! Ah! Ah!*
>
> BRICK: *Essa conversa é nojenta!*

25 «Way he always drops his eyes down my body when I'm talkin' to him, drops his eyes to my boobs an' licks his old chops!»

MARGARET: *<Porquê, Brick?>*[26] *Então não é estupendo que aquele velhote, às portas da morte, ainda olhe para mim como eu mereço que me olhem?* E queres saber outra coisa?

Guimarães 1959, I acto, p. 34 (censura de Luiz Terry e Eurico Serra)

MARGARET: (...) Vocês os dois possuíam qualquer coisa que tinha de ser conservada no gelo, para não se estragar – e a morte foi o único frigorífico onde a podiam conservar...

BRICK: Eu casei contigo, Maggie. Não teria casado contigo se fosse...

MARGARET: *Brick, deixa-me acabar! Eu sei que só o Skipper alimentava o desejo inconsciente <por alguma coisa inconfessável>*[27]. Naquele Verão <em que nos casámos, éramos tão felizes>[28].

A longa fala de Maggie, a terceira metade da verdadeira história, foi abreviada na versão portuguesa. Uma das passagens fulcrais do II acto não foi cortada porque o tradutor a encobriu:

Guimarães 1959, II acto, p. 82

BRICK: Ah, sim, o telefonema. Um dia recebi uma chamada interurbana do Skipper. Não entendia o que queria dizer porque o Skipper estava podre de bêbado e não o quis ouvir. Desliguei. Foi a última vez que falámos um com o outro.

(...)

---

26 «Did anyone ever tell you that you're an ass-aching Puritan, Brick!»

27 «for anything not perfectly pure between you two!»

28 «that summer we graduated out of Ole Miss, and we were happy, weren't we, we were blissful, yes, hit heaven together ev'ry time that we loved!»

PAI: <Então, descobrimos a mentira que te enoja e por que razão bebes para matar o teu nojo, Brick.> Tens estado <a enganar-te!>[29] Esse nojo pela falsidade é nojo por ti! Tu! Cavaste a sepultura do teu amigo e empurraste-o para lá. Em vez de com ele encarares a verdade(, não! Fugiste, deixaste-o) sozinho![30]

BRICK: Mas era a verdade dele, não era a minha verdade!

PAI: Mas não a encaraste junto dele!

BRICK: Quem pode encarar a verdade? O pai pode?

PAI: <Não comeces outra vez a contar histórias>, rapaz![31] <Fugiste da verdade, procedeste como um cobarde.>

Um novo carimbo da CECE na página de rosto da tradução enumera todas as páginas em que foram feitos cortes até 2 de Outubro. Uma nota manuscrita, rubricada por um funcionário, regista que a recente decisão é comunicada, «em 2 e 3/10/59, respectivamente ao Sr. Vasco Morgado e ensaiador, actor Carlos Wallenstein»[32]. Só este documento e o ofício da Inspecção de 17/10 revelam a participação do actor na produção da *Gata* como ensaiador; o programa do espectáculo silencia a sua presença.

Os sobressaltos de dois meses e a pertinácia da CECE pareciam ter-se esgotado. Em 10 de Outubro, como era praxe, Vasco Morgado dirige duas cartas ao Inspector dos Espectáculos comunicando que a *Gata* está pronta para censura e convidando a Comissão para o ensaio geral. Aligeirando talvez a controvérsia, e num excesso de obséquio, escreve: «Pela

---

29 «You been passing the buck.»

30 No original, talvez por lapso do dactilógrafo: «encarares a verdade. Não fugiste, deixaste-o sozinho!»

31 «Now don't start passin' the rotten buck again, boy!»

32 Carlos Manuel Wallenstein dos Santos Teixeira (1926-1990), actor, encenador e autor; nesta época integrava o Teatro Nacional Popular.

presente, tenho a honra de rogar a Vª Exª a fineza de determinar que a Exma. Comissão de Censura dê a sua assistência ao ensaio da comédia (sic) 'Gata em Telhado de Zinco Quente' no dia 14 do corrente mês, pelas 22 horas»[33]. A carta é entregue a Luiz Terry.

Pode enfim *O Baile* terminar carreira. Isto mesmo informa o empresário nos jornais de dia 11; o *Diário de Lisboa* acrescenta, na coluna «Atrás do reposteiro»:

> Removidas as dificuldades surgidas para a representação, no Teatro Monumental, da peça do escritor Tennessee Williams, «Gata em telhado de zinco quente», está a sua estreia marcada para a próxima semana.

Gata inicia carreira a 16 de Outubro em encenação de António Pedro, com Laura Alves (Margaret), Paulo Renato[34] (Brick), Brunilde Júdice[35] (Mãe), João Guedes (Pai), Suzana Prado[36] (Sílvia), Rui de Carvalho (Gooper), Alberto Ghira[37] (Reverendo

---

33 Carta de 10 de Outubro de 1959 (Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5888).

34 Paulo Renato (Renato Ramos Paulino, 1924-1981), estreou-se como actor profissional na Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro em 1950; em 1952 era contratado pela empresa de Vasco Morgado, e foi várias vezes o «par romântico» de Laura Alves

35 Brunilde Júdice Caruson Alves da Costa (1898-1979) actriz, filha do barítono Guglielmo Caruson e da cantora lírica Maria Júdice da Costa; estreou-se em 1921 na Companhia de Lucília Simões e no filme mudo *Amor de Perdição* ('Mariana') de Georges Pallu; fundou a Companhia Brunilde Júdice-Alves da Costa (1942-1945).

36 Suzana Prado (Maria de Lurdes Gomes Soares Fernandes, 1926-1993), actriz de teatro e televisão formada pelo Conservatório Nacional, estreou-se em 1951; integrou o elenco do Teatro Estúdio de Lisboa até à extinção da companhia; foi casada com Rogério Paulo (1952-1956).

37 Alberto Fariña de Assis Ghira (1888-1971), actor de teatro e cinema; foi um dos fundadores dos Bombeiros Voluntários Portuenses e da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (1925),

Tooker) e Alves da Costa[38] (Dr. Baugh). A cenografia é de Pinto de Campos, a iluminação de Mário Mendes. Moreira da Silva é o ponto, Carlos Graça o contra-regra[39].

No rescaldo da estreia, o Inspector Chefe dos Espectáculos comunicava formalmente à Empresa Vasco Morgado a decisão da CECE após o ensaio geral, citando a adenda que Luiz Terry deixara escrita em 15 de Outubro:

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



Laura Alves ao toucador. GTZQ, 1959 (I acto).
Fotografia de Bourdain de Macedo cedida pelo MNTD.

---

que em 1970 se reestruturou na actual SPA; foi um dos directores artísticos do Teatro do Povo.

38 Joaquim Alves da Costa Júnior (1896-1971), actor de teatro e cinema, encenador; estreou-se em 1922 no Teatro São Carlos, convidado por Alves da Cunha; formou companhias com Ilda Stichini (1936) e Brunilde Júdice (1942).

39 Programa de *Gata em Telhado de Zinco Quente*, Teatro Monumental, 1959. MNTD 25540.

Em cartaz

As críticas dos jornais foram quase unânimes no aplauso à encenação e aos protagonistas. Com divergências, porém, quanto à interpretação:

> *Diário Popular,* 17/10/1959
>
> A.F., «Gata em telhado de zinco quente no Monumental»
>
> Foi para Laura Alves que Vasco Morgado quis pôr em cena a *Gata em telhado de zinco*. (...) Para ela ergueu o espectáculo, plasticamente «bonito», trouxe António Pedro para resolver os problemas da presença da vida exterior e da criação do ambiente; houve chuva de verdade, dois negros em sua cor própria[40], *corbeilles* familiares (...). Paulo Renato, esse, esteve, realmente, senhor da personagem, por dentro e por fora, erguendo-se bem alto no segundo acto e tendo excelente mímica no primeiro, em que suas falas são poucas.

> *Diário de Notícias,* 17/10/1959
>
> F.F., «Espectáculos: Monumental»
>
> António Pedro ergueu a peça com perfeito conhecimento do texto. A luz que se derrama sobre o leito conjugal, primeira imagem no amanhecer do drama, constitui um achado. (...) Poderá discordar-se de um ou outro pormenor, como por exemplo o som de vozes e ambientes transmitidos pelos altifalantes, e que, por vezes, nos desviam da acção. Mas em conjunto, a direcção de António Pedro foi factor decisivo no nível do espectáculo. (...) Paulo Renato deu-nos um segundo acto à altura do que está realmente ao seu alcance e nas cenas de maior intensidade dramática foi vibrante e convincente. João Guedes, no plantador do Mississippi, representou com autoridade e emoção. Brunilde Júdice deu-nos a imagem sentida do rodilho humano de tantos lares sombrios.

---

40 O programa não inclui o nome destes actores.



Elenco de GTZQ, 1959 (III acto): Alves da Costa, Alberto Ghira, Suzana Prado, Brunilde Júdice, Rogério Paulo, Laura Alves, Rui de Carvalho e Paulo Renato. Fotografia de Bourdain de Macedo cedida pelo MNTD. A presença de Rogério Paulo permite datar a fotografia como posterior a 25 de Outubro desse ano.

No *Diário Ilustrado*[41] de 17 de Outubro, Pedro Bom[42] afirma sem rodeios que o espectáculo não foi um êxito por culpa do texto, um «exemplo típico do melodramatismo desenterrado e requentado pelos autores dramáticos do outro lado do Atlântico». Defende o elenco posto nesta agrura, mas confunde (parece-me) o autor com a direcção de actores ao referir a corporalidade desenhada para Brick, Maggie e Pai/Big Daddy.

> Não cremos que haja no Mundo quaisquer actores que possam defender totalmente os principais papéis desta obra. Como é possível manter sem caricato, do princípio ao fim, um papel em que, a cada passo, há que cair no chão estrebuchando para tentar reaver uma muleta? Como é possível não fatigar o público, passando um acto inteiro a espreguiçar-se numa cama, num sofá e até num parapeito de varanda? Como se pode traçar uma linha segura de um papel em que tão depressa se berra e profere desaforos como se entra em frases declamatórias do mais acabado mau gosto? Mesmo assim, Laura Alves, Paulo Renato e João Guedes conseguiram fazer aceitar, até certo ponto, as figuras de que se encarregaram. (...) Partindo do princípio que a peça é indefensável, consideraremos certa a encenação de António Pedro. Uma cena demasiado vasta[43] levou evidentemente a marcações largas que mais arrastaram a acção já de si escassa. A cena única, de Pinto de Campos, muito engenhosa sob o ponto de vista (da) construção e com a nota «novo-rico» necessária.

---

41 Jornal diário publicado em Lisboa, 1956-1963; ver Fernando Correia e Carla Baptista, «O *Diário Ilustrado* nasceu há 50 anos», <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/DiarioIlustrado.pdf>.

42 Pedro Bom (pseudónimo de José Manuel da Fonseca, 1914-?), autor e encenador, fundador do Grupo de Teatro Experimental (Lisboa, 1951).

43 Possível referência à área do palco.

Urbano Tavares Rodrigues observou a mesma corporalidade e formou opinião diversa:

> *Diário de Lisboa*, 17/10/1959
>
> U.T.R., «'Gata em telhado de zinco quente', no Monumental»
>
> Um actor, digno dos mais sérios elogios, defende o tom da representação, a tal ponto que ela sobe logo no segundo acto, por ele conduzido e ganho em paixão, em vigor esplêndido. João Guedes consegue, de facto, essa comunicação com o público, no papel do chefe soberano da família horrível e pungente. E o próprio Paulo Renato, que, de começo, não atinge o grau de comunicação contida, que exigia essa tão difícil revelação do seu mundo interior destroçado, vai até lá no segundo acto, quando, com a sua veemente movimentação, se estorce, impotente, aos pés do pai que o confessa cruel e amorosamente, e por fim se liberta, dando-lhe em troca a ingrata certeza da morte que a ele, senhor todo-poderoso, o aguarda. Nessa dor altiva de ir morrer, como na alegria feroz de se impor e de colher os frutos da vida, João Guedes afirma-se melhor do que nunca um verdadeiro artista. Quem falha (de boa-fé o dizemos, em que nos pese, por se tratar de uma actriz com tão manifestas qualidades) é sobretudo Laura Alves, aqui sempre aquém da vibração menos gritada, menos enfática, e mais profunda, mais envolvente, que o desempenho da figura de Maggie requeria. (...)
>
> Quanto à encenação de António Pedro, entre nós consagrado, entre muitos outros méritos, como um poeta dos efeitos luminosos, aqui pôde ele mais uma vez entregar-se a formosos exercícios de estilo. Simplesmente, deixou-nos desta vez a impressão de haver logrado um virtuosismo mais adjacente do que funcional. A parte sonoplástica não resulta, ainda que seja cuidada e até por vezes em demasia, como esses insistentes estrondos de

> um fogo de artifício, que mais precisaríamos então de ver do que a cortina de chuva a um canto do palco.

No dia seguinte o *Diário da Manhã*[44] publicava, na coluna «Crítica de Teatro», a apreciação de Goulart Nogueira[45]. As suas opiniões poderiam ser endossadas pelo aparelho doutrinário do Estado:

> Tennessee Williams é um autor de ambientes sensuais e perturbados, doentios, onde a muito discutível nostalgia da pureza se imiscui e revela através de ambiguidades e acenos de morte ou suicídio. Formas de suicídio, modos de esquecer, demissões, covardias, mentiras, desejos surdos estabelecem o chão e a atmosfera, o movimento e a propulsão das obras desse autor habilidoso e mais superficial e fraco do que parece.

Se elogia o elenco, é quase grosseiro ao criticar Brunilde Júdice: «foi demasiadamente mulher do povo, o que não é exactamente a mesma coisa que uma velha. E é pena, visto que é ela a maior actriz portuguesa». O tom geral da representação, porém, agradou-lhe:

> Ao terminar o espectáculo, tinham-se arredado alguns receios que me haviam preocupado, findo o primeiro acto. A representação não descera nem continuara num caminho discutível: melhorara, limara várias arestas,

---

44 Órgão oficial da União Nacional, 1931-1971. Da fusão do *Diário da Manhã* e de *A Voz* surgiu o jornal *Época*, 1971-1974, órgão oficioso da Acção Nacional Popular (reorganização da União Nacional liderada por Marcello Caetano em 1970).

45 Florentino Goulart Nogueira (1924-2015), político, poeta e ensaísta afecto à extrema-direita; foi o «mestre geral» da Oficina de Teatro da Universidade de Coimbra (OTUC, 1966-1969), opositora ideológica ao TEUC.

> tornara-se mais natural, fluente e sentida. Atingira-se um dos mais altos pontos, se não o mais alto, do teatro declamado no palco do Monumental. E António Pedro conseguira, talvez, a melhor das suas encenações (dentre os seus espectáculos a que assisti).

O elenco, enaltecido ou invectivado, seria crucial na carreira da *Gata*, não só por ser motivo da afluência do público, mas porque levaria o espectáculo quase ao fracasso. Ao fim de seis dias de representações, João Guedes adoece e é hospitalizado. Em 22 de Outubro o Teatro não abriu; no dia seguinte, Vasco Morgado compra um espaço de publicidade nos jornais e anuncia:

> Teatro Monumental
>
> COMUNICADO
>
> Por motivo de doença do actor João Guedes, hoje não há espectáculo, com a representação da peça «GATA EM TELHADO DE ZINCO QUENTE» continuando a sua carreira muito brevemente.

Perante a imprevista interrupção das representações, Vasco Morgado procurou uma solução para manter aberta a bilheteira. Correram vozes. O *Diário de Lisboa* de 24 de Outubro publicava duas breves notícias, decerto de boa fonte, na coluna «Atrás do reposteiro»: «No Teatro Monumental é provável que seja reposta a peça de Edgar Neville, 'O baile'»; e mais adiante: «Consta que o empresário Vasco Morgado vai organizar o elenco que no Teatro Monumental há-de ensaiar a comédia musicada 'Boa noite, Bettina'»[46]. Em 26 de Outubro, a mesma coluna divulga a resolução da crise:

---

46 A comédia *Boa noite, Betina!*, de Pietro Garinei e Sandro Giovannini, em adaptação de Armando Cortez, seria estreada em

Rogério Paulo[47], num gesto de camaradagem e consideração para com seu colega João Guedes, acedeu a substituí-lo na peça de Tennessee Williams «Gata em telhado de zinco quente», cuja carreira há dias foi interrompida em virtude do actor João Guedes ter dado entrada numa casa de saúde para ser submetido a uma intervenção cirúrgica. Assim volta amanhã à cena o primeiro êxito da companhia de Vasco Morgado nesta temporada.





Laura Alves com os dois actores que interpretaram o Pai/Big Daddy: João Guedes e Rogério Paulo. GTZQ, 1959. Fotografias de Bourdain de Macedo cedidas pelo MNTD.

22/10/1960; o elenco reuniria Laura Alves, Paulo Renato, Rui de Carvalho e Rogério Paulo.

47 Rogério Paulo (Rogério Gomes Lopes Ferreira, 1927-1993), actor e encenador; formado pelo Conservatório Nacional, estreou-se em 1949 no Teatro-Estúdio do Salitre e três amos depois no cinema protagonizando *A Garça e a Serpente,* de Arthur Duarte. Nos anos 50 trabalhou nas companhias de Alves da Cunha e Rey Colaço-Robles Monteiro. Fundou, com Glicínia Quartin, Artur Ramos, Fernando Gusmão, Armando Cortez e Paulo Renato, o Teatro Moderno de Lisboa. Foi membro clandestino do Partido Comunista e em 1957 integrou as listas da oposição democrática. Em 1975-76 foi deputado à Assembleia Constituinte.

A peça retoma carreira em 27 de Outubro. Rogério Paulo, que estava contratado pelo Teatro Nacional Popular para a temporada seguinte, teria tido assim três ou quatro dias para estudar uma substituição e integrar-se no elenco. Os anúncios do espectáculo mencionam agora os dois actores. O programa mantém-se, mas passa a incluir uma folha solta, de bom arranjo gráfico, anunciando a substituição no elenco.

O censor-presidente Eurico Serra terá voltado nesse dia ao Monumental. Numa nota manuscrita[48] dirigida ao Inspector dos Espectáculos, datada de 28 de Outubro, recomenda que as três supressões de texto feitas por Luiz Terry e por ele próprio no dia 2 desse mês, e depois levantadas no dia 15, sejam agora definitivas. São estas:

> Guimarães 1959, I acto, p. 33
>
> MARGARET: (...) <O que é preciso agora, Brick, é que a vida continue mesmo depois deste sonho de vida ter-se acabado...>[49] Lembro-me quando nos encontrámos os quatro no colégio, Gladys Fitzgerald, eu, tu e Skipper, *foi mais como que um encontro entre ti e Skipper, Gladys e eu éramos apenas as vossas damas de companhia*.

> Guimarães 1959, III acto, p. 117
>
> BRICK: Sílvia, minha senhora querida irmã, como é que sabe que eu não durmo com a Maggie?
>
> SÍLVIA: *Nós ocupamos o quarto ao lado e a parede que nos separa não é à prova de som.*
>
> BRICK: *Oh...*

48 Nota em folha de memorado com o timbre do Gabinete do Director-Geral dos Serviços Jurisdicionais de Menores, Ministério da Justiça, o que talvez indique a proveniência deste censor.

49 A frase não existe no texto de Williams.

SÍLVIA: *Nós ouvimos as súplicas dela e as suas recusas. Não nos enganam! Não nos enganam a nós, e não deixaremos que enganem um moribundo...*

BRICK: Minha querida Sílvia, cada pessoa é como é. *Fazer barulho não é indispensável ao amor. Umas pessoas fazem barulho; outras pessoas não fazem barulho.* <Pronto.>

Um mês depois da estreia ainda se publicam críticas.

A *Gata* do Monumental é motivo para duas opiniões sobre a encenação de António Pedro e a cenografia de Pinto de Campos.

Seara Nova, n.º 1369, Novembro de 1959

Manuel Granjeio Crespo[50], «A temporada teatral»

Vasco Morgado [...] apresentou no Monumental uma GATA NUM TELHADO DE ZINCO QUENTE que faria corar de vergonha Tennessee Williams. [...] É mesmo espantoso, inconcebível quase, o que António Pedro pode conseguir duma peça e dum elenco que apesar de tudo tem um nível satisfatório. Que uma Laura Alves fizesse uma «Gata de Praça da Figueira» não admira, era mesmo previsível. Quanto a João Guedes e à sua vacuidade, ao seu à-vontade de «menino malcriado», à sua estereotipia esmagadora, idem aspas. Mas que dum actor bem dotado como Paulo Renato tenha saído uma actuação tão berrantemente artificial, tão falsa e forçada nos seus mínimos pormenores, que duma actriz excelente como é Brunilde Júdice tenha surgido uma personagem tão pouco adequada às exigências psicológicas do drama, que um actor como Rui de Carvalho, seguramente a melhor realidade da nova geração de

50 Manuel Granjeio Crespo (Jaime Manuel Braz de Almeida Crespo, 1939-1983): poeta, dramaturgo, realizador e crítico de teatro e bailado na *Seara Nova*.

> actores, se tenha abastardado numa representação mais do que académica, isso não conseguimos explicar. De resto, eles não fizeram mais do que acompanhar o ritmo e a concepção da encenação. E que encenação! Nem o mais declarado amadorismo saberia justificar uma tal inconsciência, uma ignorância tão manifesta da técnica de cena, uma concepção estética tão primária, isto para não falar nas hesitações, nas soluções de continuidade, nas trucagens desnecessárias e, ainda por cima, completamente erradas. A sugestão cénica da trovoada é o cúmulo do que afirmamos e só se compreende por uma tentativa de (alardear) capacidades que não existem.

A crítica do *Diário de Notícias* fornece informações sobre a cenografia de Pinto de Campos. É assinada por Orlando Vito; talvez se trate de Orlando Vitorino[51] e é esta hipótese que aqui se assume.

> *Diário de Notícias*, 29/11/1959
> Orlando Vito, «Teatro sem subsídio»
>
> Agora (...) o predomínio plástico atingiu o delírio. Foi precisamente na «Gata em Telhado de Zinco». Já não se trata sequer de obedecer a uma directriz ou de seguir um critério interpretativo do drama; não se trata de um predomínio plástico que defina um certo gosto, discutível como todos os gostos, mas definido e evidente. Não. Trata-se, por um lado, da plena arbitrariedade plástica: a plantação (sic) do cenário está invertida, e disso resulta encontrar-se o espectador onde devia estar o fundo do palco, ter de cortar se uma parede, interpor-se uma varanda

51 Orlando José de Carvalho Vitorino (1922-2003), filósofo, autor, encenador e realizador de cinema; fundou em 1955, com Azinhal Abelho, a companhia Teatro d'Arte de Lisboa sediada no Teatro da Trindade nas temporadas de 1955-56 e 1960-61.

> e uma escadaria que transformam os espectador em bisbilhoteiro, dar entradas e saídas com os actores à vista do público. Trata-se, por outro lado, de um informe amálgama de opostas sugestões plásticas: há uma porta que o espectador tem de «ver» só porque as personagens fazem o gesto de abri-la, junto de uma outra que é bem real e realmente se abre e fecha; há uma parede e uma coluna que o espectador tem de «ver» mas penduram se dois canos em frente do palco para que deles caiam alguns pingos de água quando se diz que chove.

Conjugando as informações desta crítica e as raras fotografias de cena é possível começar a entender a concepção cénica do espectáculo.

Das críticas da estreia de *Gata em Telhado de Zinco Quente*, só duas vêm acompanhadas de imagens. O jornal *República* publica um instantâneo do I acto: Laura Alves e Paulo Renato discutem junto à cama (p. 3); a fotografia d'*O Século* captou um momento do II acto em que estão em cena João Guedes, Rui de Carvalho, Laura Alves, Brunilde Júdice e Paulo Renato, este reclinado num tamborete de braços (mais precisamente, uma *récamière*), junto a uma porta em arco que seria a porta do quarto de Maggie e Brick; é uma porta funcional, que permite a entrada e a saída de cena.

Existe, porém, uma outra fonte iconográfica: um conjunto de 49 fotografias de Bourdain de Macedo[52] realizadas na sala do Teatro Monumental; fazem parte do Fundo Bourdain de Macedo/Vasco Morgado do MNTD, agora em estudo[53].

As fotografias, realizadas sem público, registam cenário e figurinos. Os actores estão em cena. Dada a presença de João

---

52 Artur Bourdain de Macedo (1917-1997), fotógrafo, dedicou-se ao retrato, à fotografia de teatro e de cinema.

53 Ver Figueiredo / Baptista 2024. Agradeço aos autores a disponibilização das imagens na pesquisa para este artigo.

Guedes e de Rogério Paulo, os actores que desempenharam o mesmo papel, conclui-se que Bourdain realizou duas sessões fotográficas, uma em data próxima do ensaio geral ou da estreia (16 de Outubro) ou, outra posterior a 27 de Outubro, quando a peça retomou carreira. E vai-se descobrindo o cenário.

Sobre o palco físico do Teatro Monumental foi erguida uma estrutura que proporciona uma divisão vertical dos espaços: o plano do interior da casa – mais elevado, num amplo estrado que será o palco real desta peça – e o plano inferior, que é externo mas imediato à casa. Deste segundo plano, talvez ao nível do palco físico, não há registo fotográfico. Os dois níveis comunicam por uma escadaria de largos degraus (escuros como o palco, com espelhos brancos), que parece avançar da E.A. à boca de cena, e talvez até sobre o fosso de orquestra.

No estrado há três espaços que, sendo embora contíguos, se distinguem pelos adereços. (Foram revelados e ocultados por mudanças de luz conforme os actores os ocupassem? A crítica menciona que a iluminação de cena foi requintada.)

O mais extenso é o quarto de Maggie e Brick; ocupa quase todo o estrado/palco e é ali que a peça habita. Uma porta em arco, na D.A., será a entrada, e além dela há a casa. Ao centro do quarto, a cama; a cabeceira parece encostar-se à parede do fundo. À direita, o bar e a *récamière*. À esquerda, duas meias-portas com puxadores figuram talvez um armário embutido; é marcenaria inútil, pois abre, como mostra uma das fotografias, para uma nesga de parede. Teria sido uma oportunidade perdida para criar a sugestão de uma casa-de-banho privativa, necessária ao início do I acto. Na parede da esquerda o toucador, com seu espelho e uma cadeira. Rasga-se uma passagem rectangular para o escuro, onde se entrevê uma cómoda com um jarrão de Sèvres, decoração improvável na mansão de um plantador sulista, mas credível em Lisboa. O olhar do espectador situa-se dentro do quarto, olhar «bisbilhoteiro», como dizia Orlando Vitorino..

Um segundo espaço, recuado, é o interior indeterminado da casa, criado com duas cadeiras e uma mesinha redonda onde está o telefone que Maggie atende no II acto.

O terceiro espaço é a varanda. A galeria da mansão, que rodeia o primeiro andar do edifício, é aqui um apontamento incongruente: uma pequena área situada à boca de cena, com cadeiras e mesa (brancas) de ferro forjado e o anteparo de uma balaustrada que termina na escadaria. No texto da peça, a galeria é o lugar da passagem das horas, na luz que contrasta com os espaços interiores; é ocupada; é ponto de entrada e saída de personagens. Faria sentido que o cenógrafo a tivesse criado no espaço mais distante do observador; o seu olhar seguiria assim o ponto de fuga a essa casa de memórias e segredos. Orlando Vitorino assinalava o erro de «encontrar-se o espectador onde devia estar o fundo do palco». Na concepção de Pinto de Campos, a sacada é um espaço visto do exterior mas simultâneo ao interior, o que pode ser interessante e provavelmente inédito, mas é uma opção escusada, tanto mais que existe em palco a indicação da galeria: o fundo do palco, que estabelece a penumbra da casa e marca a transição horizontal dos espaços, figura uma sucessão de gelosias, um efeito visual obtido com transparências que descem da teia ao estrado. Aí se insinuam altas janelas ou portas para uma varanda/galeria; alguns metros de palco e o vislumbre de cadeiras de verga bastariam para a sugerir.

À boca de cena, em posição que parece ser central, situa-se uma coluna branca, erguida à altura do estrado; é aquela «coluna que o espectador tem de 'ver'» de que fala o crítico. Talvez estorvasse o olhar do espectador, mas teria uma funcionalidade essencial ao trabalho do teatro: seria o lugar do ponto. Este elemento pertence ao exterior da casa e, tal como a escada, as paredes e as janelas altas, sugere a arquitectura do «neoclássico» sulista. Os «dois canos em frente do palco para que deles caiam alguns pingos de água», que o crítico menciona, não foram registados por qualquer fotógrafo.

A criação do espaço cénico parece ter ficado sujeita à tradição da vinheta decorativa, o que já não devia acontecer em meados do século XX. Cenários e figurinos aportuguesaram-se em estereótipos. Talvez o género aposto por Vasco Morgado em 10/10/1959 não fosse um lapso, e a portuguesa *Gata* do Monumental foi afinal uma comédia com dois ou três lances dramáticos. Alguma coisa se perdeu na tradução do gosto.

Os espectáculos continuavam, por vezes em duas sessões diárias. Em 30 de Novembro, Vasco Morgado vaticina mais uma semana da *Gata* no Monumental «a pedido do público». Paradoxalmente, anuncia que a peça será apresentada no Teatro São José, em Cascais, no dia 2 de Dezembro. A peça volta ao Monumental no dia 3, onde fica até à matinée do dia 7. No dia 8 de Dezembro apresenta-se no Teatro Rosa Damasceno, em Santarém. E desaparece. A carreira de *Gata em Telhado de Zinco* no Teatro Monumental não excedeu as sete semanas.

Uma *Gata* para ouvir. 1962

Em 15 de Maio de 1962 a *Gata* passou na rádio. A Emissora Nacional emitiu, às 21h50, no seu Programa B, «O teatro de Tennessee Williams», programa escrito por Jorge de Sousa Costa[54], que também traduziu os excertos das peças escolhidas, *Gata em Telhado de Zinco Quente* e *O Jardim Zoológico de Vidro*. Foi o 39.º programa da série Teatro dos Nossos Dias, da responsabilidade de Eurico Lisboa (Filho), com montagem de Jorge Santos e assistência técnica de Mendes de Oliveira(?); segundo a grelha da EN desse dia, teria tido a duração aproxi-

54 Jorge de Sousa Costa Belo Correia (1928-2021), actor de teatro, teatro radiofónico, televisão e cinema; estreou-se em 1959 no Teatro Nacional D. Maria II e integrou o Teatro Nacional Popular, produções de Vasco Morgado e Filipe La Féria, Teatro Estúdio de Lisboa, Casa da Comédia, Teatro Ibérico, Teatro Aberto.

mada de 60 minutos. Não existe registo áudio dessa emissão; conserva-se, porém, o que resta do guião no Fundo Teatro Radiofónico do Museu/Centro de Documentação RTP[55].

Este documento reúne 25 páginas: duas manuscritas, que identificam título, série, autoria, elenco de actores[56], data de emissão e número de programa; uma página, produzida por meios electrónicos, com a advertência DOCUMENTOS ILEGÍVEIS; e 22 de guião propriamente dito, dactilografadas, com emendas manuscritas e indicações para montagem.

O guião inclui duas páginas não numeradas. Uma, que no documento vem em segundo lugar, com o título do programa e da série, onde se carimbou a entrada no Serviço de Produção de Programas da EN (8/05/1962) e se reconhece a data e hora de emissão. A outra é já de locução e menciona autor, equipa técnica e actores. A apresentação de Tennessee Williams (biografia e obra) ocupa a página seguinte, numerada *I*. Seguem-se cinco páginas, numeradas de *1-A* a *5-A*, com excertos de *Gata em Telhado de Zinco Quente*. A introdução à segunda peça encontra-se numa página solta, numerada 7, que, por lapso na compilação do documento, foi inserida em último lugar. Em treze páginas, numeradas de *1* a *13* estão excertos de *Jardim Zoológico de Vidro*.

O programa não cabe na categoria Teatro Radiofónico; é uma leitura comentada de excertos que produz uma narrativa. No caso da *Gata*, narra-se aquilo que na peça é a circunstância da crise: a doença fatal do Pai Pollit, os diálogos de Maggie/

---

55 RTP (https://arquivos.rtp.pt/): Fundo Teatro Radiofónico FTR-532.

56 Elenco do programa: na apresentação, Maria Crespo; em *Gata em Telhado de Zinco Quente,* Jorge de Sousa Costa (Narrador 2, Gooper), Manuela Cassola (Margaret), Roberto Viana (Brick), Alves da Costa (Pai), Berta de Bivar Alves da Cunha (Mãe), Teresa Alves da Cunha (a mulher de Gooper, que nesta adaptação se chama Edith) e António Gouveia (Doutor). Em *Jardim Zoológico de Vidro*, Roberto Viana (Narrador 2), António Gouveia (Tom),Teresa Alves da Cunha (Amanda), Manuela Machado (Laura) e Jorge de Sousa Costa (Jim).

Brick e de Mãe/Pai, mostrando o desconcerto entre os casais (provenientes do I acto), a revelação da verdadeira doença ao Pai (II acto) e à Mãe (III acto).

Apresentando a peça, o Narrador estabelece: «Brick é filho do plantador e embriaga-se frequentemente, quasi esquecendo por completo Margaret». No texto de Williams não existe propriamente o esquecimento, nem a embriaguez é causa, mas efeito. Compreende-se que a narrativa de Brick e Skipper fosse escamoteada por óbvias e censórias razões: a Emissora Nacional era um órgão de propaganda do regime, financiado pelo Estado (incluindo a taxa imposta a quem possuísse telefonia). Constata-se, porém, que Brick é transformado num outro personagem, e com ele se transformam Maggie, o Pai, a situação e o conflito. Retomando os exemplos do desfecho da crise, o último diálogo entre Maggie e Brick é surpreendente:

> MARGARET: Oh!, homens fracos e maravilhosos que pondes tanto encanto na retirada do jogo da vida! É preciso que uma mão, sobre os vossos ombros, vos empurre para a vida. Esta mão carinhosa e leve... Amo-te Brick, amo-te!
>
> BRICK: <Creio que te começo a acreditar, Maggie!>

Jorge de Sousa Costa conhecia a versão original do III acto e dela traduziu a última fala de Maggie. Não traduziu, porém, a resposta de Brick: «Wouldn't it be funny if that was true?». A partir dela, porém, engendrou um artifício que inverte o sentido da frase e de toda a peça. No palco do Monumental houve o silêncio do protagonista, mas não há silêncios em rádio. A narrativa cria assim um desencontro amoroso com final feliz para consolo das boas consciências. Se foi um acto de censura, de autocensura, ou de liberdade poética não sei dizer; e desconheço informação que me esclareça.

Teatro perdido. 1961-1962

Do primeiro de vários volumes de peças em 1 acto de Tennessee Williams, publicado em 1945 – *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays* – foram submetidas à censura, no início dos anos 60, dois textos: *Hello from B*ertha e *Lord Byron's Love Letter*. São cristalizações numa cena única, revelações.

Saudades da Berta. 1961

Em 29 de Março de 1961, a direcção da Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul dirige ao Inspector dos Espectáculos um pedido de exame à peça *Saudades de Berta*, em tradução de Luiz Francisco Rebello. A carta, assinada pelo Presidente da Direcção, José de Oliveira, não identifica os responsáveis pelo espectáculo nem o teatro onde iria apesentar-se; o palco seria talvez a pequena sala do 1.º andar do n.º 61 da Avenida D. Carlos I, então sede da Sociedade. O texto preenche doze páginas dactilografadas, na primeira das quais se indica ser cópia do que fora publicado no volume *Teatro Moderno* em 1957[57].

O projecto entrou em processo de censura em 5 de Abril de 1961 (acta da CECE n.º 192, da mesma data) e foi distribuído ao censor Manuel Alambre dos Santos[58].

Sobre o texto apenas há a dizer que é uma tradução exemplar, tanto nos sentidos como nas opções[59]. Sobre a peça, fosse em que língua fosse, disse do seu juízo o censor, sublinhando o escárnio:

---

57 Rebello 1957: 303-307.

58 ANTT: Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 6375.

59 Esta mesma tradução subiria à cena em 29 de Abril de 1987 no Teatro da Graça, integrada no espectáculo *O País do Dragão* do Grupo Teatro Hoje, encenado por Carlos Fernando, de que também fazia parte *Uma Carta de Amor de Lord Byron*.

> Num quarto de uma casa de prostituição Berta chega ao último degrau da miséria e da doença. Mentalmente transtornada não sabe o que fazer nem para onde ir. Tudo o que pretende é *descansar*, continuar deitada naquela cama onde jaz há alguns dias, antes de voltar para o *trabalho*. A acção limita-se ao diálogo travado com outras senhoras do mesmo meio: Goldie e Lena.
>
> A peça, em 1 acto, termina bruscamente (no presente original parece mesmo estar incompleta)[60]. É difícil, e neste momento desnecessário, discorrer sobre tão *educativa* obra de Tennessee Williams, traduzida pelo ilustre comediógrafo Luís Francisco Rebêlo, e que a Sociedade de *Instrução* Guilherme Cossoul pretende levar à cena.
>
> Reprova-se. 10-IV-61.
>
> *M. Alambre dos Santos*
>
> Visto. 12-4-61.
>
> *Pastor*[61]

A decisão ficou exarada na acta (n.º 194) da reunião da CECE de 19 de Abril. Não existe no processo uma resposta da Inspecção dos Espectáculos comunicando aos promotores a reprovação.

Uma Carta de Amor de Lord Byron. 1962

«Para cumprimento das necessárias formalidades de censura»[62], a Divisão de Programas da Radiotelevisão Portuguesa enviava ao Inspector dos Espectáculos, em 9 de Fevereiro de 1962, o guião do projectado teleteatro *Uma Carta de Amor de Lord Byron*. A peça, traduzida e adaptada por Correia

60 A peça está de facto completa.

61 José Fernando Quesada Pastor, presidente da CECE.

62 ANTT: Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 6746.

Alves[63], ocupa oito páginas. Na primeira, o carimbo interno da RTP indica que tinha sido enviado para Lisboa, presumivelmente dos serviços no Porto, em 26 de Janeiro. O processo de censura é rápido; registado o guião em14 de Fevereiro, o teleteatro era aprovado três dias depois pela censora Mafalda de Castro Vaz Pinto. Da exibição, formalmente autorizada em 23 de Fevereiro de 1962, não se conhece a data; os serviços de museologia e arquivo da RTP não puderam dar resposta positiva sobre a existência de documentos escritos ou audiovisuais da sua realização.

(Continua)

Referências e fontes

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Fundo Secretariado Nacional de Informação. Actas 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. 10.

Actas das Sessões 1961. Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 11.

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

Correia Alves, José Monteiro. 1962. *Uma Carta de Amor de Lord Byron*. Tradução. ANTT: Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 6746.

63 José Monteiro Correia Alves (Porto, 1922-1982), autor, tradutor, encenador e realizador de televisão.

Ferra, António. 24/04/2009. «Chama-se Sérgio Guimarães», blogue *O funcionamento de certas coisas* <https://funcionamento.blogspot.com>.

Figueiredo, Filipe / Baptista, Paulo Ribeiro. 2024. «Uma panorâmica da empresa Vasco Morgado? Proposta de abordagem ao fundo Bourdain de Macedo do MNTD», *ponto. História do Teatro em Portugal Revista* 2: 101-135.

Guimarães, Sérgio. 1959. Tradução. *Gata em Telhado de Zinco Quente*. ANTT: Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5888.

Lopes, Hélder Nascimento. 2014. *Traduzir Teatro no Estado Novo:* Gata em Telhado de Zinco Quente *(1959), tradução de Sérgio Guimarães*. Dissertação de Mestrado em Tradução. FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

Marques, Pedro Piedade. 25/04/2018. «Sérgio Guimarães: foi curta a festa», blogue *Montag* <https://pedromarquesdg.wordpress.com>.

Rebello, Luiz Francisco. 1957. Tradução. «Saudades da Berta». In *Teatro Moderno: Caminhos e lugares*. Lisboa: Círculo do Livro. Cópia em ANTT: Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 6375 (1961).

Salema, Francisca. 2022. *João Guedes*. Lisboa: INCM (Biografias do Teatro Português).

Sousa Costa, Jorge de. 1962. Adaptação e tradução. *Gata em Telhado de Zinco Quente; O Jardim Zoológico de Vidro*. Guião: «O Teatro de Tennessee Williams», Emissora Nacional, 15/05/1962. Programa da série *Teatro dos Nossos Dias* de Eurico Lisboa (Filho), Rádio e Televisão de Portugal <https://arquivos.rtp.pt/>, Fundo Teatro Radiofónico FTR-532.

Williams, Tennessee. 1945. *27 Wagons Full of Cotton and Other Plays*. (inclui *Hello from Bertha* e *Lord Byron's Love Letter*). Norfolk: New Directions.

——. 1955. *Cat on a Hot Tin Roof*. New York: New Directions.

CARTAZ

Auto de la barca del infierno de Gil Vicente

Introduccuión, traducción y notas de Alejandro L. Lapeña
Texto português editado por José Camões y Helena Reis Silva
Biblioteca Digital EMOTHE de teatro europeo de los siglos XVI y XVII, Universitat de València, 2026, 79 pp.
https://omp.uv.es/index.php/PUV/es/catalog/view/822/748/7368

En el marco del proyecto EMOTHE de la Universidad de Valencia, que tiene como objetivo la creación de una biblioteca digital multilingüe de clásicos del teatro europeo de los siglos XVI y XVII, Alejandro L. Lapeña ha publicado en edición bilingüe el *Auto da barca do inferno* de Gil Vicente. Acompaña su traducción con un estudio introductorio en el que recoge, en primer lugar, datos sobre el contexto histórico y cultural en el que se desenvuelve toda la obra de Gil Vicente y que en ella tendrá su reflejo. Llama la atención aquí que no haga referencia a la repercusión que la censura inquisitorial tuvo en la obra que traduce y que dio lugar a que, en la *Copilaçam de todalas obras* publicada en 1562, apareciera con expurgos y enmiendas del lenguaje y se eliminaran versos de la primera edición de 1517. Resume también los escasos datos biográficos del autor, así como la cronología, los antecedentes, los títulos y la clasificación según género y temática de su producción literaria.

Una segunda parte de su introducción la dedica en concreto a la obra que traduce: estudia las influencias del *Auto da barca do inferno*, delimita su género como teatro moral de estructura procesional en el que perviven elementos de la estética y del teatro medievales, dedica un capítulo a las características de los personajes que intervienen en esta obra y, finalmente, expone el método seguido en su labor traductora. En este último aspecto, señala las diferencias que separan su traducción de la inmediatamente anterior aparecida en España (no alude a las versiones de 1534 ni 1539), la de Andrés José Pociña López publicada en 2002. Si este prefirió el verso libre

para su versión, Lapeña se inclina por respetar la rima en lo posible, sustituyendo la consonancia por la asonancia en algunos casos; pero no el metro que, según asegura, debe ser flexible para «no ahogar a los futuros actores» – p. 27 –. En cuanto a la fidelidad al texto original (que Pociña defiende como máxima), Lapeña se inclina por una traducción teatral que sea fiel a la acción, a los sentimientos y a las emociones antes que a las palabras; que contenga ecos del texto de partida, pero que adquiera fluidez y facilidad en el de llegada. El texto de partida, por cierto, es (según se especifica en la portada y en la página de créditos) el editado por José Camões y Helena Reis Silva, pero no sabemos exactamente cuál, pues no hay ninguna referencia en la bibliografía.

En cuanto al texto traducido, nos vamos a fijar en cuatro aspectos: su distribución en la página, el significado de los versos, la rima y el metro.

La distribución del texto en la página no es la más adecuada para facilitar la lectura si tenemos en cuenta lo siguiente: las notas no están a pie de página, sino al final correspondiente a cada sección (la introducción y la obra); la colocación de acotaciones y del nombre identificador del personaje encima de su intervención impiden el agrupamiento de los versos en estrofas, rompiendo así el esquema de la rima; ese mismo nombre se repite debajo de la acotación donde ya está indicado (nota 10); se enumeran los versos de diez en diez, no de cinco en cinco como es habitual, lo que estorba la localización de alguno en concreto; a partir del v. 609, las columnas del original y la de la traducción están desequilibradas, no coinciden en la misma línea los versos de ambos textos. Hay, además algunos errores de transcripción del original: «cá» se transcribe «á» – 24 – y «carrapato» como «arrapato» que no significa nada en portugués – 591 –.

En lo que respecta al significado, son excesivamente numerosos los errores de interpretación que comete el traductor (p. e. traduce «no que m'eu fundo» como «en que me hundo» en vez de «en que me fundo» – 227 –, o «ementa» por «menú»

en vez de «censo o lista» a pesar de que admite este significado en el glosario final – 364 –). A veces, incluso llega a decir todo lo contrario que el autor («Já siquer estou em paz» – «Ni siquiera aquí estoy en paz» – 740 –). Cae también en los falsos amigos («prouvera» / «probara» – 765 –, identifica el adverbio *sóis* con el verbo *sois* – 192 –). Por su empeño en rimar los versos, en más ocasiones de las deseadas los traducidos no dicen lo mismo que los que Vicente escribió («pois nam temos outra ponte» – «pues no tenemos otro *junte* (?)» – 722 –). A pesar de las notas y el glosario, deja sin aclarar muchos versos o pasajes oscuros («chentado no guardanapo» – 280 – no es «sentada encima de un trapo», sino «pegado al paño que se usaba para limpiarse el culo»).

Uno de los aspectos más destacables de la obra es el cuidado que Vicente presta a las rimas. Como indica en su introducción, Lapeña no siempre respeta la consonante que utiliza Gil Vicente en las octavillas de esta pieza teatral, pero tampoco lo hace en el esquema de rima original: p. e., en vez de abbaacca – abbacddc – 17-24 –.

En su esfuerzo por rimar, tenemos que reconocerle algunos aciertos: «esta barca de tristura. / Embarque vossa doçura» – «esta barca de tristeza. / Embarque, vuestra grandeza,» – 123-124 –; pero también censurarle bastantes yerros: «antrecosto de carrapato» – «¡Costillar de asesinato!» – 275 –, «que se nos vai a maré» – «que se nos va a ir, como se ve» – 265 –.

Por último, extraña bastante que se haya descuidado tanto el metro en la versión de Lapeña, pues, a pesar de que en su introducción lo justifica con el desvelo por la buena respiración del actor – 27 –, creemos que quien más sabía al respecto era el propio autor del texto y, por tanto, el traductor debería haber intentado acercarse lo máximo posible a los octosílabos vicentinos. Así nos encontramos innumerables versos hipermétricos (48, 152, 336…) y también – aunque menos – hipométricos (120, 553, 755…). Incluso hay algunos que fácilmente se ceñirían al metro original: traduce el octosílabo «venha a prancha ponde o pé.» – 163 – con el dodecasílabo «¡Traed la pasarela!

Poned los pies.», pero podría haber sido otro octosílabo como «en la plancha ponga el pie».

Según lo expuesto, a pesar de un aceptable prefacio, podemos concluir que estamos ante una traducción fallida, cuajada de errores e imperfecciones, descuidada en todos los aspectos y que, por tanto, no refleja con el mimo que merece una obra esencial en la historia del teatro ibérico. Para traducir textos clásicos como el que nos ocupa, no es suficiente con tener conocimientos de traductología; es esencial, además, saber al menos de lingüística, de literatura y de historia, pues todas estas competencias evitan la mala interpretación y, por tanto, las equivocaciones que tergiversan el mensaje del autor. Según muestra en la bibliografía, Lapeña conocía bastantes estudios y ediciones de la pieza; sin embargo, no le han servido para su perfecta comprensión y buena traslación al castellano. Se ha perdido la oportunidad de ofrecer al gran público y a las compañías teatrales del ámbito hispánico una versión cabal del *Auto de la barca del infierno*, a la altura de la gracia y el buen hacer del original compuesto por un dramaturgo portugués que (él sí) dominaba el arte de la traducción.

Antonio Santos Morillo

Teatro de Luís de Camões

Prefácio, fixação de texto e notas de Sérgio Guimarães de Sousa, Porto, Assírio & Alvim, 2024, 392 pp.

Na obra conhecida de Camões, é o teatro a menor parte. Três peças cujas circunstâncias de produção ignoramos por completo. Que foi «representada na Índia a Francisco Barreto (governador entre 1555 e 1558» diz na rúbrica inicial de *Filodemo* no Cancioneiro manuscrito de Luís Franco Correa (1589). De *Enfatriões* e *Seleuco* nada. É ainda agora a parte menos estudada e menos editada. E mesmo a produção teatral pouco se tem atrevido neste campo. Em registos que vão de 1932 a 2026 – quase 100 anos, portanto – a Cetbase (https://cetbase.com/) dá conta de catorze encenações de uma ou outra das suas três peças: *Auto de Filodemo* 3, *Auto del Rei Seleuco* 4 e *Auto dos Enfatriões* 6. Um número muito menor do que o de espectáculos feitos a partir de, ou que de alguma maneira integram, outros poemas seus. E como, ao contrário de Vicente e a tragédia de Ferreira, não teve a fortuna de entrar no cânone escolar, não beneficiou da circulação em manuais e selectas nem foi alvo do prolífico «teatro para as escolas» que faz com que todos os anos vão à cena pelo menos meia dúzia de autos de Vicente – quase sempre os mesmos, é certo.

Dos cinco espectáculos integrados no *Programa Oficial das Comemorações do V Centenário de Luís de Camões* (2024-2026) só dois tiveram por objecto o teatro de Camões: *Camões, os divertimentos e a ira* numa encenação de São José Lapa do *Auto del Rei Seleuco* e o *Auto dos Anfatriões* com encenação de Silvina Pereira. Quanto às publicações, só a colecção das *Obras Anotadas*, com a chancela da INCM deverá incluir o teatro.

Na Assírio & Alvim, chancela ora detida pela Porto Editora, Sérgio Guimarães de Sousa publica a totalidade do teatro de Camões – com as duas lições quinhentistas do *Filodemo*. Livro cartonado, que faz a capa com o consabido «Retrato a

Vermelho» na cópia oitocentista de Pereira Resende, exibe uma confortável mancha gráfica; nas partes em verso, ignora o desenho estrófico em prol da distribuição das falas pelas figuras, e insere esparsas notas de rodapé cujo critério, dada a sua completa falta de sistematização, não se percebe.

No breve prefácio, o autor dá conta das fontes empregues – os dois testemunhos quinhentistas para *Auto dos Enfatriões* e *Auto de Filodemo*, e a edição das *Rimas* de 1645 para *Auto d'El Rei Seleuco* – e das edições novecentistas consultadas. Enumera e justifica os critérios de edição e afirma o propósito de um livro destinado não ao público académico mas aos «leitores em geral». Por aqui fica o Prefácio. Seguem-se, separados por cortinas onde se dá conta da lição transcrita e se indica a ligação para a cópia pública no sítio da Biblioteca Nacional, os autos.

São os autos de Camões um teatro de há quinhentos anos, bilingue, construído no linguajar de então, eivado de vocábulos, expressões e construções frásicas frequentemente demasiado difíceis, quando não completamente obscuras, para o público – leitor e espectador – actual. E se o espectáculo beneficia do cenário e dos corpos e vozes dos actores enquanto veículo para as palavras que contam a história, perante o livro está o leitor solitário, entregue a si próprio.

A este leitor importa, pois, um texto com um mínimo de escolhos que lhe entorpeçam a compreensão do mesmo, como o editor afirma fazer, modernizando a ortografia e introduzindo pontuação de acordo com as normas actuais. Não se compreende, por isso, a utilidade de manter «o valor funcional de certos arcaísmos» ou «as variações lexicais onomásticas» (p. 9). Afirma o editor que não moderniza o texto quando tal comprometeria o verso em questões métricas e rimáticas, mas, numa edição sem glossário, arrisca perder o leitor logo nos primeiros cinco versos da primeira fala de Anfatrião: *Ah, senhor Anfatrião,\ onde está todo meu bem,\ pois meus olhos vos nam* ***vem*** *falarei c'o coração\ que dentro n'alma vos* ***tem****.*

Em rodapé surge, por vezes, o significado de alguma palavra do texto, mas não descortino o critério que faz o editor anotar o sentido de *zombar: gracejar* e, na mesma p. 15, passar em claro vocábulos como *sedenho*, *rinchar* ou *remesso*. Pergunto-me que leitor terá em mente. Na página anterior, 14, à fala de Brómia, que assim edita: *E portanto não devia*\ *de ter triste a fantesia*\ ***porque*** *vossa mercê creia,*\ *que o prazer sempre salteia*\ *quem dele mais desconfia* faz uma nota (glossário, será?) que diz: *porque: para que*. Por que não grafou ***por que***? Já na p. 20, nas notas 10 e 11, em linhas consecutivas, portanto, *coprinhas* são *trovinhas* mas *copras* são *coplas*. Será para arreliar o leitor.

Na p. 80, no verso *qu'eu armarei tal cilada* dá conta de uma errata na fonte, que grafa ***salida*** em vez de ***cilada***. Mas adiante, na p. 94, onde, numa fala de Belferrão, o fólio 98 da *Primeira Parte dos Autos e Comédias*... regista *muy gentil conta fizeste*\ *pois que perdido sou este*\ *pois q̃ eras dous sendo nenhum*, em que se detectam duas erratas óbvias, sendo a primeira, no 2.º verso, a falta do **b** em **sou(b)este**, que produz uma leitura sem sentido, e a segunda a inclusão do advérbio **pois** no início do terceiro verso, o que o torna hipermétrico, opta o editor por *Mui gentil conta fizeste,*\ *pois que perdido sou este*\ *que eras dous sendo nenhum*, inserindo a nota 76 que diz *Provavelmente: soubeste*, e passando em claro a decisão de omitir o advérbio no 3.º verso. Uma vez mais, por que não grafou *soubeste*?

E assim prosseguimos, ao longo de 390 páginas em que umas vezes ficam por emendar erros óbvios das fontes, como o da p. 155, em que a didascália deveria anteceder o verso de Sancho: *Que buenos días hayáis*, e outras em que não há sequer o cuidado de editar, como na p. 159, na didascália *Aqui se sai bolindo com a almofaça e acorda o príncipe e diz*, em que, tal como está, ficamos a pensar se terá sido Sancho a acordar o Príncipe.

Lamenta-se, pois, que o que se anunciava obra capaz de alcançar o grande público, por uma editora como a Porto, com

grande capacidade de distribuição, tenha resultado num edição em que a falta de rigor e trabalho compromete seriamente o propósito almejado.

«'Luís de Camões, autor de comédias' é nome raro», dizia Osório Mateus no n.º 59 da Colóquio/Letras (1981), e não Mateus Osório – que, já agora, não elaborou o projecto *Teatro de Autores Portgugueses do Século XVI –*, como lhe chama o editor na p. 9 do Prefácio.

Helena Reis Silva

REPERTÓRIO

Ponto 1.

(Editorial),
José Camões 5

O teatro de Jerónimo Corte-Real: um auto descoberto,
Hélio J. S. Alves 9

O teatro do mundo: a esfera pública como palco da política no Portugal Moderno,
Daniel Saraiva 25

La lengua española en los entremeses de Coelho Rebelo,
Antonio Santos Morillo 43

Dos entremezes espanhóis aos portugueses: traduções, versões, adaptações,
María Rosa Álvarez Sellers 77

O casamento em Portugal à luz do teatro de cordel do século XVIII,
Luís Manuel Tarujo 93

A intervenção estatal na gestão dos teatros entre 1771 e 1868,
Emília Costa 111

Emílio Doux, ensaiador transatlântico,
Elizabeth R. Azevedo 125

António de Sant'Anna, a nata dos camaroteiros,
Maria Virgílio Cambraia Lopes 137

O Teatro do Povo — uma coreografia do Estado Novo,
Teresa André 151

Un palimpsesto de las *Barcas*, de Gil Vicente,
Manuel Calderón Calderón 163

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

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

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

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

Ponto 2.

(Editorial),
José Camões 5

Ensaio

Trigo escondido: açambarcadores, lucro e fome no ***Auto das padeiras*** (1636),
Daniel Saraiva 9

As «Mágicas», condescendência ao gosto (I),
Bruno Henriques 25

O palco romântico oitocentista português: a mediação cultural do Conde do Farrobo,
Ana Clara Santos / Ana Isabel Vasconcelos 47

Entre atos e entre páginas: os entremezes na imprensa portuguesa oitocentista,
Andresa Fresta Marques 63

Parque Mayer: A revitalização das feiras e dos seus teatros,
Paula Gomes Magalhães 71

A tríade da Praça do Saldanha,
Andreia Brito Silva 91

Uma panorâmica da empresa Vasco Morgado? Proposta de abordagem ao fundo Bourdin de Macedo do MNTD,
Filipe Figueiredo / Paulo Ribeiro Baptista 101

Luiz Francisco Rebello: A vida reclamada | Contra a censura e a morte civil,
Sebastiana Fadda 137

Cartaz

Corpos Modernos do Palco – Retratos de atores portugueses por Silva Nogueira na coleção do Museu Nacional do Teatro e da Dança,
Paula Magalhães 157

Gil Vicente. Portugal e Espanha nos primórdios do Teatro Europeu,
Nuno Meireles 161

Quem és tu? Um teatro nacional a olhar para o país,
Maria João Brilhante 168

ARTHE – Arquivar o Teatro,
Fábio Marques Belém 181

Trinta anos de apuro de edição de teatro de autores portugueses quinhentistas: Gil Vicente e outros,
Lurdes Patrício 184

AA. VV., *Te_tro de Revist_ em Portug_l: Revist_s «Perdid_s» e Outr_s (1851-1868),*
Isabel Mões 190

AA.VV. *Gil Vicente na mudança dos tempos,*
Maria Jorge 207

Repertório 211

Elenco 215

Índice 227

Ponto 3.

(Editorial),
José Camões 5

Ensaio

Ecos vicentinos: *Ciganas* en Nueva Granada,
Manuel Calderón Calderón 9

As «Mágicas», condescendência ao gosto (II),
Bruno Henriques 33

Josefa Teresa Soares: «sublime dama trágica»,
Marta Brites Rosa 65

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

Com licença?,
João Dionísio 117

António Pedro – uma moderna ideia de teatro,
Teresa André 131

Tennessee em Lisboa (1). A *situação*,
Maria Jorge 149

Entre o romance e o teatro: Augusto Abelaira em cena,
Ariadne Nunes 169

Cartaz

As Mulheres em Gil Vicente,
Christine Zurbach 181

APLAUSO: 40 anos a celebrar o espectáculo,
José Sasportes 185

Bernardo Santareno – 100 anos: Percursos e documentos,
Jorge Louraço Figueira 188

Licína Rodrigues Ferreira, Catálogo de manuscritos da Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
Ana Sofia Patrão 193

AA.VV. *Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI. Estudios dedicados a la professora Maria Idalina Resina Rodrigues,*
José Pedro Sousa 197

Repertório 203

Elenco 209

Índice 223

Ponto 4.

(Editorial),
José Camões 5

Ensaio

O Pátio das Arcas romanceado,
José Camões 9

Estranha forma de (des)amor: práticas de adultério nos entremezes de cordel do século XVIII,
Luís Tarujo 23

Peça rejeitada ou documento pessoal? Sobre uma tradução manuscrita para português (1848) de *Wilhelm Tell* de Friedrich Schiller,
Philipp Kampschroer 59

Teatro mitológico de Fernando Pessoa: a Trilogia dos Gigantes,
Filipa de Freitas 85

Tennessee em Lisboa (2). 1957-1962,
Maria Jorge 97

A presença de Henriette Morineau entre Rio de Janeiro e Lisboa (1963-1970),
Elizabeth Ribeiro Azevedo 117

ARTHE – Arquivar o Teatro. Um projeto para resgatar os arquivos das companhias de teatro portuguesas,
Maria João Brilhante..... 139

Cartaz

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel: *La mirada del otro, Antía Tacón* 173

Gil Vicente, *Don Duardos*, con testo originale a fronte *Helena Reis Silva / Maria João Almeida*..... 181

Fernanda de Castro. *Náufragos, Sebastiana Fadda* 185

Os presépios teatrais: Um reportório de bonecos, religião e humor no Portugal setecentista, *Marta Brites Rosa*..... 197

Repertório 203

Elenco..... 211

Índice..... 227

ELENCO

Ana Clara Santos (n. 1966). Professora Associada na Universidade do Algarve, é atualmente Diretora do Mestrado em Processos de Criação da FCHS, investigadora do CIAC/UAlg e colaboradora do CET-FLUL. Membro fundador, e presidente honorária da Associação Portuguesa de Estudos Franceses, dirige a coleção «Entr'acte: études de théâtre et de performance» (ed. Le Manuscrit), a revista *Synergies Portugal*. Possui vasta obra publicada na área dos Estudos teatrais, nomeadamente no campo da Genética teatral e da História do teatro português (séc. XIX).
email: avsantos@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 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 bolseira 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 Universidade 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, Univ. Nova de Lisboa) e do Centro de Estudos de Teatro, onde integrou os projectos ENTRIB – Entremezes Ibéricos: inventariação, edição e estudo, e PREC.pt – Performance e Teatro no PREC. Colabora com a editora Almedina na reedição da obra de Augusto Abelaira e é editora de vários livros, o mais recente dos quais *Teatro, Performance e o Processo Revolucionário em Curso*, com José Pedro Sousa e Rui Pina Coelho (Tinta-da-China, 2026).
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.
email: bmc.henriques@gmail.com

Christine Zurbach é Professora Catedrática jubilada da Universidade de Évora. Foi docento do Deprtamento 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.

Cristoforo Moretti (n. 1965). Ingegnere, quinta generazione di una famiglia impegnata nell'edilizia da almeno 150 anni, si occupa di edifici residenziali a Milano, avendo cura della storia muraria, dei materiali e delle tecniche del passato. Parallelamente promuove la sicurezza sul lavoro tramite le espressioni artistiche, organizza mostre di illustrazione e fumetto e frequenta archivi, biblioteche, musei alla

ricerca di squarci di vita dei secoli passati tra Milano e Alessandria, che condensa in testi scritti per periodici e per il web.
email: cristoforomoretti@libero.it

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

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

Emília Costa (n. 1966) é Licenciada em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa e Mestre em Estudos do Teatro pela FLUL, tendo defendido a dissertação *A vivência teatral entre 1771 e 1860: O que nos dizem as leis*. Tem diversos artigos publicados na revista *Sinais de Cena*, da qual integrou o Conselho Editorial a partir de 2016. Possui artigos publicados nas revistas *Dedalus*, *Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, *ponto História do Teatro em Portugal Revista* e *Textos de Almada*. Entre 2013 e 2015 foi membro do júri do prémio da crítica da APCT.
email: emilecarson@gmail.com

Fábio Marques Belém (n. 1984) é ator, palhaço, produtor cultural, Mestre em Estudos de Teatro, com uma dissertação sobre o espólio do Teatro da Cornucópia, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, encontrando-se a preparar o Doutoramento na mesma instituição. Foi bolseiro do projeto *ARTHE – Arquivar o Teatro*, onde realizou pesquisas sobre arquivos de companhias de teatro independente em Portugal, cujos resultados apresentou em diversos encontros nacionais e internacionais, ou publicou em diferentes revistas da especialidade.
email: fmbelem@gmail.com

Fulipa 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

Guilherme Filipe (n. 1952) é actor-encenador e investigador no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). O seu percurso de investigação centra-se no domínio das dramaturgias, cruzando a análise literária, a história do espetáculo e a teoria dramática na investigação da intencionalidade que sustenta a criação artística na produção de obras para a cena.
email: jmorafilipe@sapo.pt

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. Dedica-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, tendo sido Director do Centro de Estudos Comparatistas. 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 CDs de originais para piano solo.
email: helioalves@letras.ulisboa.pt

Isabel Mões (n. 1973) é actriz, 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 actriz 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 quaquaquaqua*, *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 a editora 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-o 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:
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, e de unidades curriculares 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:«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: Olschki*, 2019; «Sacchi e Goldoni (un caso portoghese)». *Problemi di critica goldoniana*, Vol. 16, Tomo terzo. Ravenna: Longo, 2009.
email: mariajoaoalmeida045@gmail.com

Maria João Brilhante (n. 1956). É Professora Associada c/agregação aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa onde lecionou e dirigiu os cursos de Mestrado e de Doutoramento em Estudos de Teatro. É investigadora do Centro de Estudos de Teatro, que também dirigiu. Desenvolve o projecto *ARTHE-Arquivar o Teatro*, financiado pela FCT. Foi presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional D. Maria II (2008-2011). Publicou ensaios e livros sobre literatura, tradução, iconografia e história do teatro e do espectáculo. Faz tradução de teatro e codirigiu a colecção de Biografias do Teatro Português publicadas pela INCM. Pertence aos Conselhos Editoriais da revista *Sinais de* Cena e da revista da European Association for the Study of Theatre and Performing arts.
email: mbrilhante@campus.ul.pt

Maria Jorge (n. 1952), Licenciada em Filologia Germânica e Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa, começou a ler Gil Vicente com Osório Mateus e o grupo de autores dos cadernos *Vicente*, assinando *Alma* e *Físicos*. Tem tido vários ofícios.
email: pontohtprevista@gmail.com

María Rosa Álvarez Sellers es profesora titular acreditada a catedrática y Vicedecana de Cultura, Igualdad, Políticas Inclusivas y Sostenibilidad en la Universitat de València, donde coordina el Área de Filología Portuguesa y Vasca y el Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas. Ha publicado trabajos dedicados al teatro español de los Siglos de Oro y a la literatura portuguesa y brasileña. Ganó el Premio Nacional de Ensayo «Becerro de Bengoa» con un trabajo sobre *La vida es sueño*. Ha participado en proyectos de investigación y es miembro delos grupos de investigación de proyección internacional «Moretianos», «Escrituras Literarias: Patrimonio y Actualidad» y «CIRCE.

Early Modern European Theatre on Screen», así como del Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra) y del Centro de Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa).
email: maria.r.alvarez@uv.es

Maria Virgílio Cambraia Lopes (n. 1954) é investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa e doutorada em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa, com a tese *Rafael Bordalo Pinheiro: Memórias e Imagens de Teatro.* É membro da Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique (EIRIS). É autora de diversas publicações em Portugal e no estrangeiro sobre caricatura e teatro. Como investigadora, participou nos projetos de investigação: *Opsis* (Base Iconográfica de Teatro em Portugal). As suas áreas de investigação incluem Caricatura, Iconografia satírica e teatral e História do Teatro.
email: mavirgiliocambraia@gmail.com

Nuno Meireles (n. 1975). Licenciado em Estudos Teatrais – Interpretação (ESMAE, 2001) e Doutorado em Materialidades da Literatura (Universidade de Coimbra, 2023) com a tese *A voz que reescreve: farsas, comédias e moralidades de Gil Vicente lidas com o ouvido em mediação videográfica. Preliminares para um arquivo digital performativo do teatro vicentino*, com financiamento da FCT, é docente em vários cursos superiores de teatro, lecionando na área da prática, teoria e análise teatral. É membro Integrado do CESEM-Porto. É autor dos textos dramáticos *Casa de tantos quadros* e *Os últimos dias do quotidiano de Helène K*. Participou na conceção dos espetáculos *Leixai-me ouvir e folgar – música e drama em Gil Vicente*, *As Obras Completas de Gil Vicente em 45 minutos*, *O Grande Enormo – Zaragata em Si Bemol* (Morgan/Pochin) e *Orkestrioska*.
email: nmsm@esmae.ipp.pt

Paula Gomes Magalhães (n. 1971) é investigadora do Centro de Estudos de Teatro. É doutorada e Mestre em Estudos de Teatro pela mesma universidade. É membro da direção da revista *Sinais de Cena*. 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), *Sousa Bastos* (INCM, 2018) e *100 Anos de Variedades* (2026).
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

Teresa André (n. 1962) é Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas; fez Curso de Especialização, Mestrado e Curso de Doutoramento em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras de Lisboa. Foi professora do ensino secundário e autora de exames nacionais. Enquanto Técnica Superior do Ministério da Educação desenvolveu trabalho em domínios diversos, nomeadamente Ensino Artístico, Educação Artística e Cultural e Cidadania. É encenadora, tradutora, docente de História do Teatro e Dramaturgia, editora e autora de poesia e ensaio, consultora científica. Desde 2000 dedica-se ao resgate da obra de António Pedro.
email: teresa.andre @sapo.pt

(Editorial),
José Camões 5

Ensaio

O palco como chancelaria: A consolidação da tragédia humanista e o destino político do mito inesiano,
Guilherme Filipe 9

Com Sacchi, 20 anos depois,
Maria João Almeida 33

Da Milano a Lisbona, le due vite di Maria Visconti,
Cristoforo Moretti 65

A presença de Camões no Teatro Oitocentista: Espaços, repertórios, celebrações,
Ana Clara Santos / Ana Isabel Vasconcelos 81

A presença de Camões no teatro: Espaços, repertórios, celebrações (séculos XX e XXI),
Sebastiana Fadda 109

Tennessee em Lisboa (3). 1959-1962,
Maria Jorge 159

Cartaz

Alejandro L. Lapeña, *Auto de la barca del infierno* de Gil Vicente,
Antonio Santos Morillo 197

Teatro de Luís de Camões,
Helena Reis Silva 201

Repertório 205

Elenco 215

Índice 231


Centro
deEstudos
deTeatro


U LISBOA
UNIVERSIDADE
DE LISBOA
FLUL
LETRAS
LISBOA


FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA


9 772975 910202