



**UNIVERSIDADE ABERTA**

**OS TEATROS DA LISBOA OITOCENTISTA  
(1860-1890)**

**Ana Isabel Vasconcelos**

**2023**



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons 4.0 Internacional.

# Os Teatros da Lisboa Oitocentista

(1860-1890)

## Índice

1. INTRODUÇÃO	4
2. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO	13
2.1 Contexto político e cultural	14
2.2 Lisboa: uma cidade em mudança	21
3. ESPAÇOS TEATRAIS	29
3.1 Os primórdios do “Bairro Teatral”	30
3.1.1 O Teatro da Rua dos Condes e o Teatro das Variedades (ex-Salitre)	33
3.1.2 O Teatro do Ginásio	42
3.1.3 O Teatro de D. Maria II	49
3.2 O moderníssimo Teatro da Trindade e o modesto Teatro do Príncipe Real	57
3.3 O Teatro Avenida e o novo Condes	69
4. OS GÉNEROS EM PALCO	74
4.1 Dramas	75
4.2 Comédias	81
4.3 Mágicas	85
4.4 Operetas, Óperas cómicas e Óperas burlescas	89
4.5 Revistas do ano	93
5. PERFIS TEATRAIS	100
5.1 Introdução	101
5.2 Rosa Damasceno	106
5.3 Pepa Ruiz	108
5.4 Emília Letroublon	109
5.5 Lucinda Simões	111
5.6 José Carlos dos Santos (Pitorra)	112
5.7 Francisco Taborda	114
5.8 Isidoro Sabino Ferreira	116
5.9 Sousa Bastos	118
6. BIBLIOGRAFIA	120

**1**  
**INTRODUÇÃO**

No dia 23 de Julho de 1866, um jornal de Lisboa inseria a seguinte notícia:

«Vem de Coimbra para Lisboa, com a sua recente carta de formatura o novo bacharel, Dr. José Maria Eça de Queirós».

IA lançar-se no profissionalismo da advocacia, aquele que mais tarde havia de ser um dos grandes da literatura nacional. É possível que o seu talento o tivesse celebrizado também no foro, mas abençoada a hora em que a caneta de Eça de Queirós, em vez de escrever contestações e minutas, deliberara escrever romances, artigos, contos, sueltos, numa orgia de talento que inundou o século.<sup>1</sup>

Iniciar o presente texto com uma citação sobre Eça de Queirós (1845-1900) provocará provavelmente um efeito de estranheza, uma vez que, de uma forma geral, associamos o autor à escrita de romances.

Todavia, e ainda que o romancista não tenha publicado qualquer peça de teatro, o seu envolvimento com esta arte data de meados dos anos 60, no período em que frequentou a Universidade de Coimbra e era membro do grupo de teatro académico. Aí representou alguns papéis em dramas e comédias traduzidas do francês, uma prática que há muito se mantinha nos palcos portugueses. Anos passados, num texto intitulado “O Francesismo”, Eça recorda esses tempos, referindo-se jocosamente à dificuldade em realizar o que já seria uma vontade de mudança:

Por vezes, tentávamos produzir alguma coisa de mais original, de menos visto que a *Dama das Camélias*, ou o *Chapéu de Palha de Itália*; reunimo-nos, com papel e tinta; entre aqueles moços, nascidos em pequenas vilórias da província, novos, frescos, em todo o brilho da imaginação, uma só ideia surgiu: *traduzir alguma coisa do francês*.<sup>2</sup>

As memórias desse tempo que conosco partilha dão-nos uma visão pouco abonatória da capacidade dramática daquele grupo, perspectiva que, mais tarde, alarga

---

<sup>1</sup> Rodrigues, s/d: 59.

<sup>2</sup> Queirós *apud* Cabral, 1916: 79.

ao país: “O Português não tem génio dramático, nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas”<sup>3</sup>. Profundamente crítico da “nossa literatura de teatro”, Eça refere-se ao público que “vai ao teatro passar a noite”, sem que tenha qualquer interesse pelo que se passa em palco, espaço onde se apresentam atores em geral maus, devido à inconstância da sua profissão, prejudicada pela “oscilação das empresas”, pelas “quebras das companhias” e pela “dispersão dos centros dramáticos”, fatores que não lhes permitem ter “os nobres vagares necessários à cultura artística”<sup>4</sup>. E, com o humor que lhe reconhecemos, remata assim a sua crítica:

Sentimentos, caracteres solidamente desenhados, costumes bem postos em relevo, tipos finamente analisados, estudos sociais concretizados numa ação, a natureza, a realidade, a observação da vida – isso encontra-se ainda menos num drama do que numa corrida de touros.<sup>5</sup>

A esta opinião profundamente crítica não escapa o teatro lírico apresentado no Teatro de S. Carlos, que considera não constituir “um elemento de civilização, mas de decadência”, devido à “influência da música italiana, sentimental, amorosa, langorosa, mórbida”, que “debilita o carácter e enfraquece o espírito”<sup>6</sup>.

Mais tarde, como nos informa Carlos Reis, Eça tentou escrever uma versão teatral de *Os Maias*, mas ficou-se por “um plano de dois atos [...] e o fragmento de uma cena, aparentemente já desenvolvida, mas de que nos chegou apenas a folha (escrita dos dois lados) que o espólio conserva”<sup>7</sup>. Mas se os anos em que participou ativamente, como ator e tradutor, no Teatro Académico não o dirigiram para a composição dramática, esse envolvimento e sobretudo o contacto com as peças fizeram-no aprofundar o seu gosto e conhecimento literários, tendo também colhido alguma influência do modo dramático, patente na forma visual como descreve e caracteriza as suas personagens.

A relação de Eça de Queirós com o teatro revela-se, assim, nas suas obras. Ao recordarmos o universo diegético do romancista, os espaços e os ambientes teatrais têm uma considerável presença em obras como *Os Maias*, *O Primo Basílio* ou *A Capital*, para nos cingirmos a três textos cuja proeminência nos escritos de Eça é também reconhecida. Nestes romances, o teatro coevo é-nos apresentado como uma marca social e contribui

---

<sup>3</sup> Queirós, [D.L. 1980]: 224.

<sup>4</sup> *Idem*: 226.

<sup>5</sup> Queirós, [D.L. 1980]: 224.

<sup>6</sup> *Idem*.: 229.

<sup>7</sup> Reis, 1984: 225.

para o retrato de época que o autor nos quer devolver, nomeadamente através da referência explícita aos espaços de representação frequentados pelas suas personagens. Algumas das cenas que mais retemos da leitura dos seus romances têm como referente os principais teatros da capital, designadamente o São Carlos, o Trindade e o D. Maria, onde convivemos com os seus protagonistas.

No universo romanesco de Eça, o lugar de destaque vai para o Teatro de São Carlos, enquanto espaço de sociabilidade e marca de estatuto social, frequentado pelos Gouvarinhos, os Cohen e outros nomes sonantes, muitos dos quais se movem nas esferas do poder, e que, do alto dos seus camarotes, assistem ao teatro lírico e trocam momentos de convivialidade, seja através de um aceno de cabeça, uma troca de olhares ou uma visita durante os intervalos. Assim acontece em *O Primo Basílio*:

Luísa então viu D. Felicidade perturbar-se; e seguindo o seu olhar negro, subitamente avivado, descobriu na geral a calva polida do conselheiro Acácio – que cumprimentava, prometendo generosamente, com a mão espalmada, a sua visita próxima.

Veio, apenas o pano desceu; e felicitou-as imediatamente por terem escolhido aquela noite: a ópera era das melhores e estava gente muito fina. [...] E, tomando da mão de Luísa o binóculo, explicou os camarotes, disse os títulos, citou as herdeiras ricas, nomeou os deputados, apontou os literatos. - Ah! Conhecia bem São Carlos! Havia dezoito anos!<sup>8</sup>

Ao contrário deste espaço frequentado por uma «Lisboa catita» – que por vezes também assiste aos espetáculos de cariz mais popular apresentados no Circo Price – a visão que a ficção queirosiana dá do Teatro de D. Maria II é a de um espaço pouco cativante, albergando um leque social mais alargado e onde a hierarquia se conforma à estratificação espacial de um teatro de raiz italiana. Ainda n' *O Primo Basílio*, é apresentada uma descrição fugaz, mas pouco abonatória do espetáculo oferecido:

[Sebastião vai procurar Luísa a casa, e Juliana diz-lhe que a patroa saíra com a D. Felicidade.]

Lembrou-se então do entusiasmo de D. Felicidade pelo Teatro de D. Maria. Mas irem sós, naquele calor de julho, ao teatro! Enfim, era possível. Foi ao D. Maria.

O teatro, quase vazio, estava lúgubre; aqui e além, nalgum camarote, uma família feia perfilava-se, com cabelos negríssimos carregados de postiços, gozando soturnamente a sua noite de domingo; na plateia, à larga nas bancadas vazias, pessoas avelhadas e

---

<sup>8</sup> Queirós, 2004: 386.

inexpressivas escutavam com um ar encalmado e farto, limpando a espaços, com lenços de seda, o suor dos pescoços; na geral, gente de trabalho arregalava olhos negros em faces trigueiras e oleosas; a luz tinha um tom dormente; bocejava-se. E no palco, que representava uma sala de baile amarela, um velhote condecorado falava a uma magrita de cabelos riçados, sem cessar, com o tom diluído de uma água gordurosa e morna que escorre.<sup>9</sup>

Porque de teor excecional, fica-nos na memória o Sarau que Eça ficcionou, n' *Os Maias*, no salão de festas do Teatro da Trindade. Este salão, que já não existe, funcionava no mesmo edifício do Teatro que hoje conhecemos, mas tratava-se de espaços diferenciados. A entrada era feita pelo átrio principal, que dava acesso a um “botequim”, e por uma escadaria chegava-se a um corredor largo e à sala principal<sup>10</sup>, onde tem lugar o evento, a que Carlos e Ega chegam atrasados:

Por cima, de repente, no salão, estalaram grandes palmas. [...]

E com efeito, quando pela escada ornada de plantas chegaram ao ante-salão [...] sentiram logo um vozeirão [...].

- É o Rufino, tem estado soberbo! – murmurou o Telles da Gama que não passara da porta, com o charuto escondido atrás das costas. [...]. De ambos os lados se cerravam filas de cabeças, embebidas, enlevadas, atulhando os bancos de palhinha até junto ao tablado [...]. Em volta, de pé, encostados aos pilares ligeiros que sustêm a galeria, refletidos pelos espelhos, estavam os homens, a gente do Grémio, da Casa Havanesa, das Secretarias, uns de gravata branca, outros de jaquetões. [...] Por cima, no parapeito de veludo da galeria, corria outra linha de senhoras com vestidos claros, abanando-se molemente; [...]

O gás sufocava, vibrando cruamente naquela sala clara, de um tom desmaiado de canário, raiada de reflexos de espelhos. [...] E na extremidade da galeria, num camarote feito de tabiques, com sanefas de veludo cor de cereja, duas cadeiras de espaldar dourado permaneciam vazias, na solenidade real do seu damasco escarlate.<sup>11</sup>

É na sequência deste Sarau, aproveitado para refletir o desajuste à época de um certo romantismo serôdio, que Eça situa a cena responsável pelo desfecho da ação de *Os Maias*, quando Ega sabe, por Guimarães, que Maria Eduarda é irmã de Carlos, tornando o amor entre os dois uma relação incestuosa.

---

<sup>9</sup> *Idem*: 114-115.

<sup>10</sup> Em 1921, quando o prédio foi vendido à Companhia de Telefones, o salão foi demolido, ficando o edifício do Teatro com a volumetria que ainda hoje lhe conhecemos.

<sup>11</sup> Queirós, [D.L. 1995]: 586-587.

Este mesmo romantismo serôdio é objeto de paródia em *A Capital*, quando Artur Corvelo – a personagem principal que sonha ser aplaudida nos palcos de Lisboa – resolve dedicar-se à escrita de uma peça de teor ultrarromântico, intitulada *Amores de Poeta*. Eis como o narrador apresenta o enredo:

O poeta Álvaro – que era ele mesmo, Artur – pobre e sublime, fanatizava e possuía a linda, a doce duquesa de S. Romualdo [...]. O duque, um caçador obtuso e brutal, com avós até aos visigodos – a que o valente Teodósio servira de modelo – insultava o poeta, arremessando-lhe a luva branca num sarau de máscaras. Batiam-se de madrugada num cemitério, depois de um monólogo, em que, à maneira de Hamlet, Álvaro, tomando crânios nas mãos, meditava sobre a Morte; ferido, o Poeta ia morrer no regaço da duquesa, que corria, vestida de branco, de entre os renques de ciprestes. O drama passava-se, ora num castelo junto a Sintra, ora num vago palácio, nas proximidades da Rua do Ouro!<sup>12</sup>

Tal como o escritor Eça de Queirós, muitos são os autores coevos que, ora nas suas escritas ficcionais, ora nos artigos de opinião, ou mesmo nas suas memórias têm como tema a vida teatral e literária da cidade de Lisboa. Um maior número de periódicos diários e semanais, com secções dedicadas a artigos de opinião – que se ocupavam, entre outros assuntos, dos palcos e das salas de teatro –, oferecem-nos olhares vários sobre a evolução das práticas sociais numa cidade que se está a modernizar. Também alguns dos viajantes que nos visitavam referiram-se, nas suas memórias, ao nosso país, com incidência na capital do Reino e nos hábitos dos seus habitantes, mas nem sempre de forma elogiosa.

Foi o caso de *Le Portugal à vol d’oiseau* (1879), de Maria Rattazzi<sup>13</sup>, obra que a autora apresentou como “notas de viagem escritas ao correr da pena, consoante as impressões recebidas”, esclarecendo que “conta e pinta o que viu sem deferências pessoais nem preocupações do que a seu respeito se possa dizer ou pensar”<sup>14</sup>. Perante uma perspetiva pouco amistosa, parte substantiva da intelectualidade portuguesa indignou-se com a forma como os diversos estratos sociais eram aí descritos e caracterizados, apesar do aviso introdutório destinado aos leitores.

---

<sup>12</sup> Queirós, 1980: 69-70.

<sup>13</sup> Maria Rattazzi, também conhecida por “Princesa Rattazzi”, esteve em Portugal nos anos de 1876 e 1879. Como mulher de letras, já conhecida no meio intelectual europeu, conviveu com as elites de então. O seu livro foi publicado em português com o título *Portugal de relance* (1881).

<sup>14</sup> Castelo Branco, 1880: 2.

Reagindo a esta publicação, Camilo Castelo Branco, com a eloquência que lhe conhecemos, publica um opúsculo de 38 páginas, exclusivamente dedicadas à “depreciação” da obra e da autora:

Avaliando o clero português, manda [Rattazzi] ler o CRIME DO PADRE AMARO. Um romancista hábil engenhou um padre mau que afoga um filho, uma perversidade estúpida e quase inverosímil em Portugal, onde os padres criam os afilhados paternalmente. Eis, segundo ela, o tipo da clerezia portuguesa, o padre Amaro. A snr.<sup>a</sup> Rattazzi geme escandalizada sobre a corrupção do sacerdócio, e cita o romance.<sup>15</sup>

No que se refere especificamente aos teatros da capital, Rattazzi refere-se ao Teatro Nacional, elogiando a elegância da sala, a comodidade dos camarotes e o encanto do *foyer*. Do repertório, diz tratar-se a maior parte das vezes de “traduções absurdas de obras inaptas”, representadas por artistas dramáticos que elogia, mas que servem um público ausente. Algumas vezes – diz-nos ainda a autora – “o domingo faz o milagre de levar espectadores ao abandonado teatro. Nesses dias, os burgueses pacatos e atarefados vão ali descansar das canseiras da semana, nas cadeiras pouco cómodas da plateia. Recostam-se, docemente divididos entre as situações comoventes da peça e as doçuras seráficas do sono”<sup>16</sup>.

Seguindo a leitura da edição traduzida, o Teatro do Ginásio é, nas palavras de Rattazzi, “um teatro pequeno assaz elegante”, onde se exibem comédias e *vaudevilles* por atores que “representam por amor à arte”. O Teatro da Trindade, cuja sala foi construída pelo modelo das salas francesas, com balcão e galerias, é muito elegante. Refere ainda tratar-se de um espaço muito concorrido, apesar do valor elevado dos bilhetes. A companhia – diz-nos ainda – “dedica-se às operetas de Offenbach, de Lecoq e outras, traduzidas em português. As peças são bem postas em cena, mas cantadas de maneira deplorável”<sup>17</sup>. Quanto ao Teatro do Príncipe Real, tal como o do Ginásio, só “vive durante alguns meses do ano. Estiveram ali duas troupes de opereta francesa com artistas franceses que não foram mais felizes que as indígenas”<sup>18</sup>. Quanto aos dois teatros mais antigos, eis as suas observações:

---

<sup>15</sup> *Idem*: 4.

<sup>16</sup> Rattazzi, 1881: 100-101.

<sup>17</sup> *Idem*: 101.

<sup>18</sup> Rattazzi, 1881: 102.

O teatro da Rua dos Condes é uma ruína arqueológica. [...] É bastante concorrido, em primeiro lugar pela modicidade dos preços, em segundo porque se representam ali dramalhões de grandes lances assombrosos, como o *Correio de Leão*, *Os homens do mar* e outras máquinas de lágrimas e desesperos. Em toda a parte há gente que é preciso assustar e fazer chorar para a divertir. Confesso, porém, a minha parcialidade pelo drama... O teatro é dirigido pelo grande ator Santos, atualmente quase cego, uma das mais interessantes figuras artísticas de Portugal.

O teatro das Variedades, onde se representaram mágicas e revistas, deixou de existir em holocausto<sup>19</sup> à futura Avenida da Liberdade.<sup>20</sup>

A este conjunto de salas destinadas ao “teatro declamado”, junta-se o Teatro de São Carlos, construção elogiada por Rattazzi, com uma sala elegante e imponente. É um espaço “muito frequentado e a justo título; é da moda, do bom tom, ter assinatura de camarote ou de cadeira como condição de vida farta e de distinção pessoal”<sup>21</sup>. Esta imagem de um teatro de ópera, onde se vai para “ser visto” e se usa como marca de distinção social, é uma constatação reiterada por todos os que escrevem sobre as práticas de sociabilidade da Lisboa oitocentista. “Quem tem uma cadeira em São Bento precisa ter uma cadeira em São Carlos. E assim como para se estar em São Bento o que menos importa é fazer boa política, assim para frequentar São Carlos o que menos importa é que seja boa música...”<sup>22</sup>.

Apesar da inegável importância do Teatro de São Carlos na época a que aqui nos dedicamos, o conteúdo do presente texto exclui a história deste teatro, uma vez que esse espaço é especificamente destinado à ópera. Os teatros de Lisboa a que nos dedicamos têm como repertório o que é habitualmente conhecido como “teatro declamado”, a par do qual são também apresentadas obras em que a música ocupa um lugar de destaque, como é o caso das óperas-cómicas, das mágicas e das revistas.

Neste texto introdutório convocámos excertos da ficção queirosiana em ambiente teatral e de uma obra que podemos inscrever na literatura de viagens, ou seja, um texto ficcional e um texto memorialista, ambos sobre o assunto e o período que elegemos: os teatros de Lisboa nos anos 60 a 90 do século XIX.

---

<sup>19</sup> Refere-se à destruição do edifício aquando das obras de abertura da Avenida da Liberdade.

<sup>20</sup> Rattazzi, 1881: 104.

<sup>21</sup> *Idem*: 111.

<sup>22</sup> Mesquita, 1905: 84.

Os capítulos que se seguem assentam em investigação própria de fontes primárias e em estudos realizados no âmbito universitário, designadamente teses de doutoramento, que, validadas pela Academia, têm constituído, nos últimos anos, um acervo documental da maior importância e valor.

A grafia do presente texto, incluindo as citações e os títulos das obras e periódicos, segue o último acordo ortográfico.

**2**

**ENQUADRAMENTO HISTÓRICO**

## 2.1 Contexto político e cultural

Era nos últimos dias de janeiro de 1887. Fazia frio. Sua Excelência fora jantar à Embaixada da Rússia. Quando voltou a casa, ao Príncipe Real, jogou às cartas com a irmã. De madrugada, sentiu-se mal. Chamaram o médico, o Dr. Ornellas, que lhe receitou um laxante. Mas o incómodo não passou. [...] No dia seguinte, os clínicos diagnosticaram uma congestão pulmonar. O chefe do Partido Regenerador, António Maria de Fontes Pereira de Melo, agonizava. À sobrinha, que o acompanhava, terá dito, no seu leito de morte: «Vou fazer falta».<sup>23</sup>

A segunda metade do século XIX é conhecida como o período dos “melhoramentos materiais”<sup>24</sup>, designação que se deve ao facto de se registar uma evolução considerável nas condições do país, agora mais apaziguado, depois das lutas fratricidas entre liberais e absolutistas, e, posteriormente, dos desentendimentos das duas fações liberais: os cartistas, mais conservadores, e os setembristas, de teor mais progressista.

Decorrente da revolução de 1820, foi redigida e aprovada a Constituição de 1822, substituída quatro anos depois por um novo texto, intitulado Carta Constitucional<sup>25</sup>, a que se juntaram, ao longo da sua vigência, três Atos Adicionais (1852, 1885, 1896).

A Carta Constitucional mantém, como forma de governo, a Monarquia Constitucional e Hereditária. Trata-se de renovar “o velho dualismo testamental dentro dos novos contextos, de modo a que no «contrato» ou «pacto fundador» surjam como parceiros o povo/nação e o monarca e seu governo como grandezas autónomas e separadas, sem que qualquer dos dois parceiros se possa considerar como soberano exclusivo (dualismo monárquico-constitucional)”<sup>26</sup>. Compete às Cortes legislar e ao rei sancionar o que for aprovado pela Câmara dos Deputados e pela Câmara dos Pares, que no seu conjunto constituem o parlamento. No que se refere à eleição dos deputados, havia condições impostas para se candidatarem, como a obrigatoriedade de auferirem

---

<sup>23</sup> Mónica, 1999: 13.

<sup>24</sup> Esta designação corresponde à segunda metade do século XIX, referindo-se à proliferação de obras públicas, que visavam modernizar o país.

<sup>25</sup> Cf. Miranda, 1976: 79-118.

<sup>26</sup> Canotilho, 1993: 155.

determinado rendimento anual, facilitando assim o acesso às camadas economicamente mais favorecidas. Os membros da Câmara dos Pares eram nomeados pelo rei e tinham lugar vitalício. A governação do país cabia aos ministros, com o beneplácito do rei. A este, “chefe supremo da Nação”, cabia ainda o “poder moderador”, que asseguraria a manutenção das boas relações entre os órgãos do poder.

Em 1852, ainda na vigência da rainha D. Maria II, foi aprovado o primeiro “Acto adicional à Carta Constitucional da Monarquia”<sup>27</sup>, com 16 artigos que, entre outras medidas, reforçaram o poder das “Câmaras” que constituíam o parlamento, aumentaram a representatividade dos deputados, agora eleitos por sufrágio direto, e estabeleceram o princípio da alternância partidária<sup>28</sup>. Neste mesmo documento, estavam excluídos de votar os criados de servir, os que estivessem interditos de administrar os seus bens e os libertos.

O facto de o texto ser omissivo no que se refere ao voto feminino significava que se mantinha a situação das mulheres: não podiam eleger nem eram elegíveis, mesmo que cumprissem as condições estabelecidas para os homens. Não se pense, todavia, que o assunto era pacífico ou ignorado. Aquando da discussão da primeira Constituição, em 1822, esta possibilidade foi apresentada pelo deputado Borges de Barros, que propunha o direito de voto às mulheres que tivessem seis filhos legítimos. Numa intervenção que terá sido polémica, advogava este parlamentar que não se devia negar este direito a quem dá os cidadãos ao seu país. “Acusa ainda os homens de manterem propositadamente as mulheres na ignorância, receando a sua superioridade. Borges de Barros afirma que as mulheres não têm qualquer «defeito» que as impeça de exercer os seus direitos políticos e que «não há talentos, ou virtudes em que elas não tenham rivalizado e muitas vezes excedido aos homens»<sup>29</sup>. Opondo-se a esta proposta, o deputado Manuel Borges Carneiro invoca uma expressão bíblica do apóstolo Paulo, ‘*mulier in ecclesia taceat*’<sup>30</sup>, não chegando o assunto a ser debatido pelas “Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação Portuguesa”, responsáveis pela elaboração desse primeiro documento.

No que respeita às eleições, como bem conclui Maria de Fátima Bonifácio de um estudo sobre os procedimentos eleitorais entre 1852-1884, aquelas não decorriam dos resultados conseguidos pela votação nos partidos, mas “eram disputadas entre *um*

---

<sup>27</sup> Cf. Miranda, 1976: 119-126.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> “O voto das mulheres (1822)”, in *História do Parlamentarismo*.  
<https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/voto-mulheres.aspx>

<sup>30</sup> “Mulheres na igreja ficam em silêncio”.

*governo* e um ou mais partidos. Mais do que isso: o governo substituía-se ao partido através das «candidaturas oficiais» e desempenhava o papel de «grande eleitor». As eleições não constituíam a sinalização de uma preferência partidária. Eram o processo, imperfeito, através do qual os governos eram autorizados a governar”<sup>31</sup>.

No dia 16 de novembro de 1853, a rainha D. Maria II morre de parto, aos 36 anos de idade, tendo-lhe sucedido o seu filho primogénito. Pelo facto de este ser menor de idade, coube a seu pai, D. Fernando II, o governo da Nação na qualidade de Regente do Reino. Exerceu este cargo até 1855, ano em que D. Pedro V é aclamado rei de Portugal.

O jogo político faz-se então entre dois novos partidos, ambos tidos como liberais: o Regenerador, encabeçado pelo Duque de Saldanha e mais conservador, e o Partido Histórico, chefiado pelo Duque de Loulé, com uma visão mais “progressista”, designação que vem mais tarde a adotar.

Fazendo jus às políticas que subscreviam, ambos os partidos apostaram na “regeneração” da sociedade portuguesa no que se referia ao nível de vida, por um lado, e às condições materiais proporcionadas pelo Estado, por outro. Havia a consciência de que o país precisava de acelerar o passo, reduzindo a enorme distância, em sentido real e metafórico, que tinha relativamente, por exemplo, a França, país que nos servia então de referência e com o qual os intelectuais e políticos tinham alguma proximidade.

D. Pedro V era um monarca atencioso para com os cidadãos, e a sua morte, aos 24 anos, foi muito chorada. Durante o seu reinado foi inaugurado o primeiro troço dos caminhos de ferro, ligando Lisboa ao Carregado (1856), obra que apoiou depois de lançada em 1853 pela Companhia das Obras Públicas de Portugal, uma empresa já fundada em 1844 por um grupo de capitalistas. Para tal, fora criado, em 1852, o Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, gerido por Fontes Pereira de Melo.

A viagem inaugural desse primeiro troço, em 1856, é-nos relatada nas memórias da Marquesa de Rio Maior, que ainda muito jovem assistira à passagem do comboio na estação de Alhandra, tendo ficado algumas carruagens pelo caminho devido à fraca potência da máquina. O vagão do Cardeal Patriarca ficou em Sacavém, o de outros dignitários ficou na Póvoa e muitos outros ficaram ao desamparo pela linha. Constou que, já noite, “andou gente com archotes, pela linha, em procura dos naufragos do Progresso...”<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Bonifácio, Maria de Fátima (s/d). “Significado das Eleições Oitocentistas”, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa. <https://www.ics.ulisboa.pt/projeto/significado-das-eleicoes-oitocentistas>

<sup>32</sup> Colaço, 2005: 62.

As questões ligadas à mobilidade estavam na ordem do dia e havia a consciência da sua importância para o progresso do país, quer nas deslocações internas quer nas ligações ao estrangeiro. Houve assim um investimento continuado no transporte ferroviário, com alguma falta de cuidado no planeamento, o que resultou em grandes deficiências, especialmente em termos de traçados, que não se souberam adaptar da melhor forma às condições geográficas<sup>33</sup>. Mas a verdade é que a rede se foi expandindo, proporcionando deslocações mais rápidas e seguras do que as realizadas por estrada ou por via marítima.

Não havendo filho primogénito devido à morte precoce de D. Pedro V, sucedeu-lhe o seu irmão D. Luís, que se distinguiu pelo elevado nível cultural. Interessava-se por música e pelas artes, frequentava os teatros e chegou a traduzir peças de Shakespeare. Casou-se com D. Maria Pia de Saboia, filha de Vítor Manuel II, rei de Itália, mas reza a história que o rei era homem de conquistas várias, de entre as quais, a atriz Rosa Damasceno, mulher de Eduardo Brazão, um famosíssimo homem de teatro.

O reinado de D. Luís ocupou os anos 60, 70 e 80 de Oitocentos, período identificado com o “fontismo”. Esta designação deve-se ao facto de Fontes Pereira de Melo ser um nome de referência na modernização das infraestruturas do país, tendo então ocupado, por períodos consideráveis, a presidência do Conselho de Ministros. Para além do desenvolvimento ferroviário, deve-se-lhe ainda a montagem da primeira linha telegráfica, que foi facultando a receção de informações vindas do exterior – o que propiciou a publicação de novos jornais, como o *Diário de Notícias* (1864) e o *Diário Popular* (1866), e a ligação a Agências Noticiosas estrangeiras. Esta evolução fez com que se passasse da “imprensa de opinião” para um “jornalismo noticioso”<sup>34</sup>.

O primeiro recenseamento geral da população, em 1864, que registou cerca de 4 milhões de portugueses, o primeiro Código Civil em Portugal, aprovado em 1867 e em vigor durante 100 anos, a abolição da pena de morte para crimes civis<sup>35</sup>, a abolição da escravatura em 1869, constituíam sinais da construção de uma sociedade orientada para os valores modernos.

Foi também no reinado de D. Luís que surgiu uma nova vaga de escritores, que, ainda estudantes da Universidade de Coimbra, se envolveram em polémicas com a

---

<sup>33</sup> Cf. Aragão, 1958: 13-16.

<sup>34</sup> “Em 1870 estava instalado o cabo submarino internacional que ligava a Inglaterra a Portugal e se prolongava até Gibraltar. Portugal era um ponto de passagem obrigatório para as redes submarinas da Europa até aos outros continentes.” (Leonardo et al., 2009, p. 4)  
<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12323/1/A%20telegrafia.pdf>

<sup>35</sup> Em 1852, já fora abolida para crimes políticos.

geração anterior, numa quezília que ficou conhecida como a “Questão Coimbrã”. Tratava-se de discordâncias relativas à estética literária dos jovens poetas – Antero de Quental e Teófilo Braga – por parte de António Feliciano de Castilho, que os acusava, e a toda a nova geração, de falta de “bom senso e de bom gosto”, expressão aproveitada por Antero como mote da carta aberta que dirigiu a Castilho<sup>36</sup>, explanando os aspetos obsoletos da velha escola romântica, de que o velho autor era defensor acérrimo. Na verdade, a essa estética que vigorou na primeira metade do século opunha-se agora uma nova corrente de pensamento que nos chegava da Europa e que entusiasmava a juventude universitária coimbrã.

Em 1871, já em Lisboa, o grupo, que ficará a ser conhecido como o “Cenáculo”, dá continuidade às tertúlias de Coimbra e é com o espírito iluminado de Antero que surge a ideia de organizar as “Conferências do Casino”, com intervenções de um conjunto de oradores da nova vaga e onde fosse discutido “tudo o que respeitasse à política, à ciência social, aos costumes, à moral, à literatura, à arte”<sup>37</sup>.

Estas conferências tiveram lugar no Casino de Lisboa, um espaço público na zona do Chiado, bairro central da vida social lisboeta. Das 10 intervenções planeadas, apenas as primeiras cinco foram realizadas, devido a uma ordem emanada do Governo que exigia ao Governador Civil a proibição das “reuniões e conferências”, devido às mesmas defenderem “doutrinas e proposições que atacam a religião e as instituições políticas do Estado” e ofenderem “clara e diretamente as leis do reino e o código fundamental da monarquia”<sup>38</sup>. Como se previa n’ *As Farpas*, esperavam-se algumas resistências vindas dos intelectuais da velha guarda, incapazes de discutir novas ideias relativas à organização social, às perspetivas políticas e filosóficas, à nova estética literária e às correntes de pensamento que florescia na Europa:

As conferências não de encontrar resistências. Em primeiro lugar o nosso público inteligente e sobretudo literário, ama o *bel-esprit*: o que lhe agrada é a oratória e a frase. Moda peninsular. Ora as conferências pela sua natureza científica, experimental exigem justamente o contrário dos aparatos retóricos. São a demonstração, não são a apóstrofe; são a ciência, não são a eloquência. As declamações têm tirado à democracia o seu carácter privativo de realidade e de ciência. Temos ouvido cantar a democracia, metrificá-la, soluçá-

---

<sup>36</sup> Cf. Quental, 1865.

<sup>37</sup> Salgado Júnior, 1930: 28.

<sup>38</sup> Cf. “A suspensão das conferências do Casino”. <https://ensina.rtp.pt/artigo/a-suspensao-das-conferencias-do-casino/>

-la: é tempo de a vermos demonstrar: deixemos no bengaleiro a nossa perpétua inclinação nacional de escutar odes -- entremos só com a tendência humana de resolver problemas.<sup>39</sup>

Em reação à Portaria assinada por António José de Ávila (Marquês de Ávila), então ministro do reino, foi entregue aos jornais um abaixo-assinado de protesto à proibição das conferências, com mais de meia centena de assinaturas, entre as quais as de Antero de Quental, Batalha Reis, Adolfo Coelho e Eça de Queirós.

A reação não se fez esperar e os jornais encheram-se de protestos, culminando numa carta aberta escrita por Antero de Quental e dirigida ao ministro do reino, reclamando o direito à liberdade de opinião e de expressão:

Além da responsabilidade pessoal de cada conferente, havia dois homens que perante a autoridade se tinham comprometido a responder por quanto ali se dissesse. Um desses homens sou eu. Iria aos tribunais e sujeitar-me-ia à condenação legal se me condenassem. Não pedíamos impunidade; pedíamos justiça, e só isto era justo. Fechar brutalmente a porta é uma coisa muito diferente. Sabe V. Ex.<sup>a</sup> o que é? Não sabe. Pois é, para os que já tinham falado, a condenação sem processo; e é a *censura prévia* para todos os que ainda não tinham falado, nem tinham por conseguinte dado elementos para serem julgados. Supôs-se que diriam coisas feias: *censurou-se previamente*; fechou-se a porta. Um inquisidor não raciocinava melhor. V. Ex.<sup>a</sup> é um inquisidor... de *cache nez*.<sup>40</sup>

E termina a carta com a seguinte mensagem: “Ex.mo Sr., nem eu nem V. Ex.<sup>a</sup> passaremos à história e muito menos as ineptas portarias que V. Ex.<sup>a</sup> faz assinar a um rei sonâmbulo. Mas supondo por um momento que alguma destas coisas possa passar ao século XX, folgo de deixar aos vindouros com este escrito a certeza de uma coisa: que em 1871 houve em Portugal um ministro que fez uma ação má e tola, e um homem que teve a franqueza caridosa de lho dizer.”<sup>41</sup>

Apesar de as Conferências não terem prosseguido, o “realismo e o naturalismo literários, a difusão do socialismo, a divulgação do positivismo, a crescente implantação do ideário republicano, são manifestações inofismáveis de profundas mudanças no cenário mental e ideológico português”<sup>42</sup>. Graças à “Geração de 70”, Portugal abriu-se à Europa, reformando mentalidades, instituições e estéticas literárias, resultado de

---

<sup>39</sup> Ortigão e Queirós, maio 1871: 65-66.

<sup>40</sup> Quental, s/d: pp. 4-5.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>42</sup> Reis, 1990: 83.

insistentes confrontos com a geração anterior, apegada a práticas e ideologias da primeira metade do século.

Os anos 80 e 90 foram pródigos em comemorações de acontecimentos nacionais, de que destacamos o 3.º centenário da morte de Camões, em 10 de junho de 1880, o 1.º centenário da morte do Marquês de Pombal, em 8 de maio de 1882, o 5.º Centenário da chegada dos portugueses à Índia, em 1898, e o centenário do nascimento de Santo António, em 1895. Pretendia-se que estas festividades fortalecessem os laços dos cidadãos à pátria e à monarquia, numa altura em que o país se desboroava. A cedência ao Ultimato Inglês (1890), decorrente das longas negociações relativas ao Mapa cor-de-rosa, e a declaração de banca rota parcial do Estado português (1891), resultante dos investimentos com aumento da despesa pública e com a expansão do Estado, favoreciam a força do movimento republicano, com fortes críticas à ação governativa. Com a morte de D. Luís no último ano da década de 80, foi ao seu filho primogénito, D. Carlos, que coube dar continuidade à monarquia, num período de crise política e financeira.

## 2.2 Lisboa: Uma cidade em mudança

Não há uma só criatura portuguesa que contasse na sua existência um momento de notoriedade, mau ou bom, que se não tenha ali [Casa Havanesa] encostado, ali entrado ou por ali desfilado. [...] estadistas de renome; estroinas incorrigíveis; mulheres belas, virtuosas ou não; representantes altivos ou ilhanos de famílias aristocráticas; ídolos do povo; militares cobertos de louros; criminosos da pior espécie; revolucionários de há cinquenta anos e de hoje.<sup>43</sup>

É na capital do Reino que se começam a sentir os primeiros melhoramentos materiais de uma nova época, após um período de estagnação que se alongou por grande parte da primeira metade do século XIX.

No que se refere à população do concelho de Lisboa, os estudos mais recentes<sup>44</sup> indicam ter havido entre 1849 e 1900 um crescimento populacional superior a duas vezes e meia os residentes, numa cidade considerada de média dimensão segundo os padrões europeus da época. Quanto às ocupações da população ativa, regista-se uma minoria dedicada ao sector primário (pesca e agricultura), cerca de um terço compõe o sector secundário, graças a alguma industrialização crescente, e perto de dois terços pertencem ao sector terciário, “como seria de esperar numa capital onde se situava a maior parte do aparelho central do Estado”<sup>45</sup>. No início dos anos 50, Lisboa, que contava com 34 freguesias, ocupava uma área com cerca de 4.500ha, passando a cerca de 8.500ha por volta de 1900.

No final da primeira metade do século, as habitações da parte baixa da cidade já recebiam água canalizada, o que levou à alteração das práticas de uma higiene até então pouco recomendável, deixando-se progressivamente de ouvir o “Água vai” habitual, graças também a um edital municipal que proibia o despejo de águas e outros detritos nas ruas. Excetuavam-se os moradores das ruas que ainda não tinham canalizações, podendo

---

<sup>43</sup> Noronha, 1911: 5-6.

<sup>44</sup> Cf. Tomás e Valério, 2021.

<sup>45</sup> Tomás e Valério, 2021, p. 219.

estes manter os despejos entre as 11h da noite e as 4h da madrugada, de verão, e as 10h da noite e as 6h da madrugada, de inverno<sup>46</sup>.

No que respeita à iluminação, as casas da Lisboa do século XIX eram, na sua maioria, iluminadas a azeite, petróleo e velas. Até meados do século, as ruas da cidade eram povoadas por “cegonhas”, nome por que, devido à sua forma, eram denominados os candeeiros abastecidos a azeite por empregados que abriam caixas de ferro existentes nas paredes e, através de correntes, desciam e subiam os lampiões, assegurando assim a débil iluminação dos espaços de circulação<sup>47</sup>.

Na noite de 30 de julho de 1848, os alfacinhas presenciaram a inauguração da iluminação a gás na Baixa Lisboeta. A população reuniu-se, ainda era dia, e “deixou-se escurecer para depois ser maior o efeito e a surpresa. Tocaram bandas filarmónicas, estalejaram girândolas de foguetes, ressoaram os *vivas*, houve um grito geral de espanto e foi vibrante e uníssona a exclamação: -- ah!”<sup>48</sup> Aquela “nova luz” era a marca do progresso, ainda que fora apenas instalada nas principais zonas da cidade e o seu funcionamento não fosse isento de percalços.

Conta-nos Júlio Castilho que, numa das noites em que na praça de D. Pedro se passeava “a Lisboa ociosa a contemplar e comentar a novidade, comparando talvez o Rossio com a praça da Concórdia ou a de Trafalgar... de repente, sem mais tir’te nem guar’te, zus! Apagou-se tudo e Lisboa ficou em trevas. Nas ruas para lá das *civilizadas*, continuavam pacatamente os candeeiros velhos de suspensão, sorrindo com ar disfarçado, e balançando ao som do vento a sua ironia luminosa”<sup>49</sup>. Apesar de estes contratemplos, a alimentação a gás foi-se instalando, agora com candeeiros assentes em suportes de ferro presos ao chão. Mas a grande novidade, no que se refere ainda à iluminação, foi um primeiro ensaio da instalação local da iluminação elétrica, que teve lugar na zona do Chiado e do Rossio em 1878, e se repetiu nos festejos do “Centenário de Camões”, em 1880, e em 1889 na então recentíssima Avenida da Liberdade<sup>50</sup>.

No final da década de 70 foi posto em prática o projeto de Ressano Garcia de expansão da “avenida do Rossio às portas da cidade”<sup>51</sup>, dinamizado por Rosa Araújo, presidente da Câmara entre 1878 e 1886.

---

<sup>46</sup> Cf. Castilho, 1966: 178.

<sup>47</sup> Cf. “Iluminação pública”, in *Dicionário da História de Lisboa*, 1994: 457.

<sup>48</sup> Bastos, 1947a: 16.

<sup>49</sup> Castilho, 1966: 267.

<sup>50</sup> Cf. “Iluminação pública”, in *Dicionário da História de Lisboa*, 1994: 457.

<sup>51</sup> Era assim inicialmente designado o projeto de abertura da Avenida da Liberdade (cf. Silva, 1994b: 51).

Esta expansão implicava alterações no Passeio Público, espaço muito apreciado pela população, que, ao longo dos anos, ganhara o hábito de aí se passear. Construído aquando do novo traçado da cidade após o terramoto de 1755, tornou-se um local aprazível, que os lisboetas sentiam como seu, desenvolvendo-se uma estima geral por este jardim. Foram várias as modificações ao longo dos cerca de cem anos da sua existência. Inicialmente tratava-se de uma pequena mata de 300 metros de comprimento, vedada por largas paredes de alvenaria, com 15 janelas amplas, defendidas por varões de ferro. Por volta de 1836 os altos muros foram substituídos por um gradeamento, com três entradas monumentais, que tornavam o espaço mais sumptuoso e apetecível. Em 1851, o Passeio foi iluminado a gás e ao longo dos anos foram-se redobrando as comodidades de quem ali se passeava<sup>52</sup>. Não admira, assim, que tenha havido forte oposição à sua destruição, ainda que parcial, para dar lugar a uma Avenida, que muitos receavam prejudicar os hábitos de convivialidade dos vários estratos sociais. Mas, como muitos outros espaços públicos, “por detrás do seu ar convival e interclassista, aquele jardim era objeto de alguma segregação social”:

A frequência do Passeio Público pelos diferentes grupos sociais era distinta segundo os dias da semana. As quintas-feiras eram consideradas de «bom tom» ao contrário de os domingos, desprezados pelos mais «chiques» porque o acesso gratuito favorecia a amálgama social. Além desta hierarquização que se estendia, inclusive, às próprias horas do dia, verificava-se uma outra relativa à própria utilização física do espaço: havia os que frequentavam a rua central, e os que se mantinham nas ruas secundárias.<sup>53</sup>

A abertura da nova Avenida implicou, entre outras intervenções, a remoção de dois velhos teatros que há muito ladeavam o jardim. O antigo Teatro da Rua dos Condes e o Teatro das Variedades (anteriormente Teatro do Salitre), outrora “salas de visitas” de muitos lisboetas, desapareceram, tal como o celeberrimo Circo Price, marcando o fim de uma época. O edifício do Circo Whyttoyne<sup>54</sup>, erguido em 1875 no recanto do que vem a tornar-se a Praça dos Restauradores, manteve-se até 1887, dando mais tarde lugar à Estação Ferroviária do Rossio, cujas obras se iniciaram nesse ano.

Em meados de 1879 iniciaram-se demolições várias e a retirada das grades de ferro do Passeio Público, deixando Lisboa inteira admirada com o facto de a cidade ter “tanta

---

<sup>52</sup> Cf. Freire, 1931-39, 2.º vol.: 158.

<sup>53</sup> Le Cunff, 2003, p. 181.

<sup>54</sup> Cf. Araújo, 1938-1939, vol. III, livro XIV: 17.

luz e tanto ar!. [...] Lisboa, de cara lavada, admirou-se de si própria! Nesse dia em que a Avenida nasceu, começou a glorificação de Rosa Araújo”<sup>55</sup>, que tanto lutara por esta obra.

No dia 28 de abril de 1886, data do casamento do filho primogénito do rei D. Luís, futuro rei D. Carlos, é inaugurada a nova Avenida e, um mês depois, “teve o batismo popular”<sup>56</sup> que a fez entrar na vida da cidade, dando continuidade aos hábitos de sociabilidade dos lisboetas. Devido à sua maior exposição e a um ambiente mais cosmopolita, este novo espaço torna-se também um centro da vida exterior e, durante algum tempo, parece esbater a importância social do Chiado:

É ali onde verdadeiramente se avalia o que é Lisboa na rua, a sua linha, o seu feitio, a sua educação; como se veste, como se penteia, como se agita. É ali que se compreende quem está em evidência, quem está em voga, quem se discute, quem se requesta [...]. A Avenida é como que o espelho convexo da nossa educação, dos nossos costumes, da nossa civilidade.<sup>57</sup>

Este alargamento urbano e a abertura de novas vias exigiram outros meios de circulação. Em meados dos anos 30, fora fundada a Companhia de Carruagens Ónibus de Lisboa, cujo serviço foi logo bem acolhido pela população. Tratava-se de carruagens de proporções médias, com capacidade para 15 pessoas; tinham “dez janelas laterais e mais duas na retaguarda, aos lados da porta, eram puxadas por duas parelhas de muares com o cocheiro habilidoso sentado no tejadilho e um sota montado na luar dianteira”<sup>58</sup>.

Ao longo do século os transportes foram sendo aperfeiçoados, tendo-se distinguido um novo meio de locomoção, que os lisboetas apelidaram de “Americanos”. Em 6 de setembro de 1873, lê-se no *Diário de Notícias*: “A Capital do Reino está dotada de um melhoramento importante. A locomoção carril-urbana a força animal, conhecida pelo nome genérico de sistema americano, vai principiar a funcionar.” Tratava-se de uma carruagem, também puxada pelos animais, mas assente e deslizando sobre carris, chegando a várias zonas da cidade. Tinha assento para 22 passageiros, podendo transportar em pé, “nas plataformas aos lados do condutor e do cocheiro mais 12 passageiros”<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> Pimentel, 1900: 76.

<sup>56</sup> Cf. França, 2014: 213-215.

<sup>57</sup> Mesquita, 1987 [1903]: 522-523.

<sup>58</sup> Capitão, 1974: 24.

<sup>59</sup> *Idem*: 39.

No dia 17 de novembro desse ano, foi aberta a primeira linha para uma frota de 32 carruagens, sendo 24 fechadas e 8 abertas, estas destinadas aos “fumistas”. Na festa inaugural, os convidados de honra – ministro do reino e das obras públicas, governador civil, presidente e vereadores da edilidade e outros cavalheiros – ocuparam uma carruagem, com os bancos estofados de veludo carmesim, chão atapetado e com guarnições de madeira. Seguiam-se outras que transportavam deputados, literatos, jornalistas e outros convidados, e ao longo do trajeto formavam-se longas alas “para saudar amavelmente o novo progresso que passava”<sup>60</sup>. Estas 32 carruagens desfilavam sobre carris, umas atrás das outras, todas embandeiradas, e a primeira carruagem, com a bandeira nacional, transportava a banda marcial. Foi imediata a adesão a este meio de transporte, também usado pelo sexo feminino como “uma espécie de Aterro ambulante”<sup>61</sup>, substituindo o tradicional passeio a pé por uma viagem onde se exibiam as toilettes e se aproveitava para “flanar”<sup>62</sup>.

Lisboa já tinha, desde meados dos anos 60, um caminho de ferro que a ligava ao Carregado, graças ao já referido empreendedorismo de Fontes Pereira de Melo, ministro das Obras Públicas do governo de Rodrigo da Fonseca Magalhães. Em 1887, foi projetada uma outra linha férrea que partia da zona do Rossio, o que exigiu a construção de uma estação, cujo edifício de inspiração manuelina ainda hoje se mantém de pé. Devido à sua arquitetura, José-Augusto França refere-se-lhe como a “última e imposta exclamação romântica do liberalismo”<sup>63</sup>. Enquanto a obra avançava, ia-se perfurando o túnel, tendo a linha sido inaugurada em maio de 1890.

Para a parte central da praça do Rossio, fora projetado e construído um monumento justamente dedicado a D. Pedro IV, pela sua defesa e garante de uma monarquia constitucional. Porque a primeira estátua não agradara aos lisboetas, o “Galheteiro” – nome por que era conhecida – foi destruído e só no final dos anos 60 se constituiu uma comissão, formada pelo Duque de Palmela, os marqueses de Sá da Bandeira e de Sousa Holstein, o Conde do Farrobo, os Viscondes de Benagzil e de Menezes, que levou por diante a construção da estátua colocada sobre um alto pedestal no centro da então denominada Praça de D. Pedro, e que ainda hoje podemos apreciar. A inauguração teve

---

<sup>60</sup> Capitão, 1974: 48.

<sup>61</sup> O Aterro era o local onde se passeavam as senhoras ao domingo. Era a alameda que ligava o Cais do Sodré a Alcântara, hoje Av. 24 de julho.

<sup>62</sup> Cf. Pimentel, 1874: 94.

<sup>63</sup> França, 1994: 388.

lugar em 29 de abril de 1870, com pompa e circunstância. Para além do rei D. Luís, da rainha D. Maria Pia e restante família real, encontravam-se nas tribunas ministros, elementos dos corpos diplomáticos, deputados, representantes de várias municipalidades do reino, nomes ligados à corte e muitos outros cuja posição permitia e/ou exigia a sua presença. Presentes ainda cidadãos de todas as classes, vindos também de fora da cidade, que quiseram assistir a um evento em honra daquele que lutara contra o sistema absolutista. Como era próprio de um festejo de honra, depois de desvendada a estátua, as bandas marciais tocaram o Hino da Carta, e houve uma salva de 101 tiros a partir das fortalezas e dos navios de guerra ao largo do Tejo, anunciando que se achava inaugurado o monumento a Sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro IV.

Apesar de a cidade se ter espreado com a abertura sucessiva de várias artérias, o Chiado continuava a ser o lugar de passeio, com novas lojas, inspiradas nos modelos franceses, e com os seus cafés, lugar de convívio de intelectuais e de nomes sonantes da aristocracia, mas também de janotas e ociosos, de atores e escritores, enfim, todos aqueles que tinham ou aspiravam a uma vida social.

Até meados dos anos 60, o café Marrare do Polimento, aberto em 1820 por António Marrare que fora copeiro do marquês de Niza, “constituiu o mais afamado cenáculo político e literário do dandismo alfacinha [...] e pelo qual passaram, sem exceção, todos os homens públicos, estadistas ou não, os elegantes do tempo, escritores, os «dilettanti» de S. Carlos, os boémios, os fidalgos de trato político-literário [...]”<sup>64</sup>. Este atributo advinha do facto de estar forrado com silhares de madeira polida e tinha como objetivo distinguir-se de outros “Marrares” existentes nas imediações.

O Café Central, à esquina da Rua Serpa Pinto, foi “o último baluarte da última plêiade de valentes do Chiado”<sup>65</sup>, referindo-se esta designação aos organizadores das Conferências do Casino, que ali se reuniram para redigirem o protesto contra a Portaria que mandava encerrar as portas do Casino Lisbonense, local onde tiveram lugar estes encontros<sup>66</sup>.

Os cafés mantinham os seus frequentadores, sempre fiéis e a horas certas, porque seguros de encontrarem e se fazerem encontrados pelos seus círculos de convivência: o Café Martinho, no lado norte da Praça D. João da Câmara (então designada Praça Luís de Camões), era “um segundo Parlamento”; o Café Suíço, vizinho do Martinho, “rumorejava

---

<sup>64</sup> Araújo, 1938-1839, vol. III, livro XII: 95.

<sup>65</sup> Julieta Ferrão *apud* Sequeira, 1947: 601.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

com tagarelices dos toureiros e dos amadores da festa brava”; no Gelo, do Rossio, “instalavam-se os aspirantes da Escola do Exército”<sup>67</sup>; o Martinho da Arcada, no Terreiro do Paço, o mais antigo de Lisboa (1782), ainda hoje mantém a sua atividade, sendo um ex-libris da cidade.

À porta da Havanesa (Chiado), a mais antiga tabacaria de Lisboa, “pavoneavam-se os janotas de olho arregalado para as beldades que deslizavam pelo passeio, e, com superioridade, faziam cortesias com o chapéu alto aos abastados e à nobreza, que se mostravam nas suas equipagens”<sup>68</sup>.

O Grémio Literário, fundado em 1846 com o apoio de figuras sonantes do liberalismo, ocupa, desde 1875, o Palacete Loures na Rua Ivens, ao Chiado. Atualmente ainda em funcionamento, era então frequentado pelos “diletantes da palavra”, que, “na sala de cavaco”, a que chamavam “Botica”, debatiam assuntos ligados às letras, num ambiente de elegante convívio<sup>69</sup>. Ali bem perto, a Livraria Bertrand, hoje com quase 300 anos de existência, tornou-se, nos anos 60 do século XIX, uma espécie de “gremiozito de palestradores” e também ponto de encontro dos intelectuais ligados à política.

Embora ao longo da segunda metade do século XIX se verificassem alterações no tecido social, devidas ao aumento do proletariado e à ascensão da burguesia, nos anos 50 e 60 ainda se prolongavam hábitos sociais do período anterior, como as faustosas festas em casa de famílias nobres, para as quais até a família real era convidada. O nome que ressoa desses tempos é o do magnata Conde do Farrobo (1801-1869), a quem pertenceu a Quinta das Laranjeiras, com o seu magnífico palácio e o luxuoso teatro<sup>70</sup>, no qual eram apresentadas óperas, cujo elenco chegava a ser trazido de Paris. À medida que a recente burguesia e os intelectuais das novas gerações iam ocupando o espaço social da antiga nobreza, os bailes deslumbrantes, as esplendorosas festas e os recitais glamorosos em teatros privados de barões e condes passaram a fazer parte de uma história, que conseguimos recuperar graças aos registos dos memorialistas<sup>71</sup>.

As touradas constituíam também um momento de ócio muito apreciado pela fidalguia, que, devidamente aprumada, se apresentava na arena do Campo de Sant’Ana, ostentando as suas habilidades de tauromaquia. No Campo Grande promoviam-se

---

<sup>67</sup> Acúrcio Pereira *apud* Sequeira, 1947: 629.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Carvalho (Tinop), 1938-1939, vol. 1: 232.

<sup>70</sup> Recentemente recuperado pelo Estado, este teatro é hoje denominado “Teatro Thalia”, nome da deusa grega da comédia.

<sup>71</sup> Cf. Carvalho (Tinop), 1898: 85 ss.

corridas de cavalos, também muito concorridas e apreciadas. A estes divertimentos assistia a população lisboeta dos diversos estratos sociais.

O espetáculo circense era o entretém das camadas menos ilustradas, pelo que a instalação do Circo Price, na rua do Salitre no final de 1860, teve uma receção esplendorosa devido aos números que apresentava: uma companhia equestre, ginástica e acrobática, exposição de feras e as mais famosas companhias de zarzuela vindas de Espanha. O ambiente era sempre de festa: “Lisboa reunia-se ali, sem distinção de classe [...]. O assobio silvava estridente, berrava-se, cantava-se, comiam-se laranjas, e as garrafas de gasosa corriam de mão em mão. Alguns espectadores, vergando ao peso do torreano, adormeciam beatificamente, estendidos na trincheira como se estivessem em sua casa. [...] Tudo aquilo era imundo, brutal, deselegante, sem gosto nem arte, mas o público não lhe encontrava um só defeito.”<sup>72</sup>

De entre os divertimentos oferecidos nas décadas de 60 a 90 da Lisboa oitocentista distinguiam-se os teatros, que já há muito faziam parte dos momentos de ócio dos habitantes da capital. Para além do Teatro de São Carlos, construído para peças operáticas, distinguiam-se o Teatro de D. Maria II (1846), ao Rossio, e o Teatro da Trindade (1867), na Rua Nova da Trindade, ao Chiado. Nessa mesma rua já existia, desde 1846, o Teatro do Ginásio, especializado em comédias. Os teatros setecentistas da Rua dos Condes e do Salitre<sup>73</sup> ladeavam o Passeio Público, até ao início dos anos 80, altura em que foram demolidos para se abrir o novo espaço, como anteriormente referido. Terminadas essas obras, foram construídos o Teatro da Avenida e um novo Teatro da Rua dos Condes, ambos inaugurados em 1888. Mais afastado, no início da Rua da Palma, encontrava-se o Teatro do Príncipe Real, inaugurado em 28 de setembro de 1865, para comemorar o aniversário natalício do então príncipe D. Carlos. Este conjunto de edifícios teatrais constituía o que podemos apelidar de “Bairro Teatral”<sup>74</sup>, como veremos no próximo capítulo.

---

<sup>72</sup> Gallis, 1885, p. 7.

<sup>73</sup> Em 1858 o Teatro do Salitre passou a designar-se Teatro das Variedades.

<sup>74</sup> Esta designação deve-se a Daniel Rodrigues Micaelo Rosa, autor da Tese de Doutoramento em Teatro intitulada *O Bairro Teatral: Recreio da vida portuense* (2013).

**3**

**ESPAÇOS TEATRAIS**

---

---

### 3.1 Os primórdios do ‘Bairro Teatral’<sup>75</sup>

«A designação proposta – Bairro teatral – é, não literal mas simbolicamente, traduzida por nós do conceito londrino e norte-americano de theatre district, tomando como exemplos mais notáveis os de Londres (West End Theatre) e Nova Iorque (42nd Street / Times Square), centros de cultura e entretenimento que tinham como motor de expansão os espaços teatrais.»<sup>76</sup>

Ao longo da segunda metade do século XIX, a capital foi assistindo à abertura de vários teatros de desigual importância, situando-se os mais reconhecidos numa zona que incluía o Chiado, o Rossio e o Passeio Público. Tomando de empréstimo uma feliz designação aplicada aos teatros do Porto oitocentista, apelidaremos este conjunto de “Bairro Teatral”, um espaço no coração da capital que se foi povoando de casas de espetáculos.

Decorrente da reforma do teatro proposta por Almeida Garrett em 1836, reuniram-se os meios necessários à construção de um edifício destinado ao chamado “teatro declamado”, onde pudessem subir à cena peças escritas por dramaturgos portugueses e onde tivessem lugar companhias de atores e atrizes portugueses, futuramente formados pelo Conservatório Real, também previsto na legislação que contemplava todas estas iniciativas<sup>77</sup>.

Assim nasceu o Teatro de Dona Maria Segunda<sup>78</sup>, inaugurado oficialmente a 13 de maio de 1846, na parte norte do Rossio, num terreno anteriormente ocupado pelo Palácio dos Estaus, sede da Inquisição. Com a abertura do novo teatro, surgiu a necessidade de publicar um “Regulamento para a administração dos teatros”<sup>79</sup>, no qual se classificavam aquele novo teatro, o Teatro de S. Carlos e o Teatro de S. João, este no Porto, como teatros

---

<sup>75</sup> Devo esta designação a Daniel Rosa, que a aplicou ao conjunto de teatros existentes numa zona nobre da cidade do Porto oitocentista (cf. *O Bairro Teatral: Recreio da vida portuense*. Tese de doutoramento, 2013).

<sup>76</sup> Rosa, 2013: 9.

<sup>77</sup> Cf. *Diário do Governo*, 17-11-1836, pp. 1275-1276.

<sup>78</sup> Esta era a designação inicial que foi alterada várias vezes. Passamos a empregar Teatro Nacional D. Maria II, Teatro de D. Maria II ou Teatro Nacional.

<sup>79</sup> Cf. *Diário do Governo*, 03-02-1846, pp. 123-125.

de 1.<sup>a</sup> ordem, sendo todos os outros considerados teatros de 2.<sup>a</sup> ordem, também chamados teatros secundários.

No mês seguinte à abertura do Teatro de D. Maria II, fora também inaugurado um modesto teatro, na Travessa do Secretário de Guerra, hoje Rua Nova da Trindade, na zona do Chiado. No local anteriormente ocupado por um circo nasceu então o Teatro do Ginásio, um teatrinho de reduzidas dimensões e sem comodidade, mas do agrado popular graças à tipologia de espetáculos por que optou: a comédia e a farsa chamavam um público menos exigente, que apreciava ouvir “todas as sílabas que o ator profere”, bem como “todo o efeito que a sua gesticulação pode produzir, o que não acontece em salas maiores”<sup>80</sup>. Em 1852, o edifício foi demolido, dando lugar a um novo teatro, que, apesar de alguns períodos de grandes dificuldades, conseguiu manter-se ativo até 1921, ano em que foi destruído por um incêndio.

Entre os anos de 1849 e 1859, esteve ainda em funcionamento o Teatro de D. Fernando, situado no Largo de Santa Justa e edificado no mesmo local em que anteriormente existira a igreja que deu nome ao largo. Embora Sousa Bastos se refira ao edifício como “mal construído, de má aparência e com uma sala defeituosa e mal ornamentada”<sup>81</sup>, a verdade é que, em comparação com os outros teatros secundários, não era então visto como um local desagradável. A própria disposição da sala, mais próxima do “esquema à italiana”, contrastava com o formato alongado (“em corredor”) do Condes e do Salitre, tantas vezes objeto de críticas nos periódicos da época.

Com um ano de diferença, assistimos à abertura de outros dois teatros. A 28 de setembro de 1866 inaugura-se o Teatro do Príncipe Real, na Rua da Palma, e, em 30 de novembro de 1867, o Teatro da Trindade, na Travessa do Secretário de Guerra, um pouco acima do Teatro do Ginásio, mas dispondo de um edifício com outras proporções.

Terminadas as obras de abertura da Avenida da Liberdade (1886), esta começa a ser lentamente ocupada por novas edificações. Contam-se, entre as primeiras, o novo Teatro da Rua dos Condes, agora com a fachada e a entrada principal a darem para a Avenida, na zona da estátua em memória dos Restauradores de 1640, e, mais acima, ainda do lado oriental, o Teatro da Avenida. Ambos abriram as suas portas em 1888, mas tiveram destinos diferentes: o Condes passou a cinema em 1916 e o Avenida foi destruído por um incêndio em 13 de dezembro de 1967.

---

<sup>80</sup> *Galeria Teatral*, 21-10-1849, p. 4.

<sup>81</sup> Bastos, 1908: 331.

Fora deste Bairro, por toda a Lisboa havia pequenas salas de teatro pertencentes a associações de bairro onde atuavam grupos de amadores, bem como espaços teatrais construídos por particulares, onde se iam instalando companhias geridas por empresários.

Desse tempo foi recentemente recuperado o “Theatro Luiz de Camões”, em Belém, inaugurado no dia 8 de junho de 1880 para comemorar o terceiro centenário da morte do poeta. A sua construção deveu-se a João da Cunha Açúcar, proprietário de uma drogaria na rua da Junqueira, que ia alugando o espaço a grupos profissionais. Hoje, com a designação de LU.CA, é propriedade da Câmara Municipal de Lisboa e destina-se ao teatro infantil e juvenil.

---

### 3.1.1 O Teatro da Rua dos Condes e o Teatro das Variedades (ex-Salitre)

#### O Teatro da Rua dos Condes

Tendo assumido a feição de teatro de baixa comédia, de comédia simples, popular, [...] o Teatro da Rua dos Condes não deixa, apesar disso, de contribuir para uma certa intervenção social, especialmente dirigida ao público que o frequenta. Por outro lado, constituiu assim uma memória das marcas do tempo, testemunhos do Portugal da Regeneração, espelhados em títulos como *O amor ao daguerreótipo*, *O caminho de ferro*, ou *As consequências de um baile de máscaras*. A caricatura da sociedade lisboeta movia os espectadores, fórmula que a revista do ano adotará como chave do êxito.<sup>82</sup>

Com a abertura do Teatro de D. Maria II, em 1846, o Teatro do Salitre<sup>83</sup> e o Teatro da Rua dos Condes, em funcionamento desde o século anterior, ficaram bastante descapitalizados devido à saída dos seus mais valiosos artistas, agora contratados para o elenco do novo edifício do Rossio. O Salitre e o Condes disputavam o público entre si, tendo este último alcançado então melhor reputação, sobretudo devido à proteção por parte de Almeida Garrett, que via naquele grupo de profissionais o embrião do futuro elenco do Teatro Nacional.

Depois de resolvidas questões relativas à propriedade do edifício e demais assuntos<sup>84</sup>, as portas do velho Condes reabriram-se para festejar o Carnaval de 1852. Com receio de que o público não acorresse a esse espaço, porque o recordava envelhecido e desconfortável, o empresário José Vicente investiu na promoção dos habituais bailes dessa época festiva, garantindo que rivalizariam com os de Veneza, Roma e Paris<sup>85</sup>.

Formou-se depois a Associação do Teatro da Rua dos Condes, que, por muitos anos, explorou esta casa de espetáculos, tendo iniciado com os seguintes artistas: Ana Cardoso,

---

<sup>82</sup> Ferreira, 2019: 355.

<sup>83</sup> Em 1858, o Teatro do Salitre passou a designar-se Teatro das Variedades.

<sup>84</sup> A este propósito, leia-se Ferreira, 2019: 340 e ss.

<sup>85</sup> Cf. Ferreira, 2019: 393.

Luísa Fialho, Luísa Cândida, Maria do Céu, Felicidade, Simões, Areias, Queirós, Augusto, Brêa, Pires, Marcolino, J. Carlos dos Santos, Rodrigues, César de Lima, Faria Rolão<sup>86</sup> e outros nomes menos conhecidos. Tentando agradar a um público pouco ilustrado, a direção apostou num repertório mais popular, composto de mágicas, oratórias e peças de grande efeito. Estes géneros teatrais apelavam à visão e estimulavam uma relação com os acontecimentos em palco que dispensava qualquer verosimilhança. As oratórias, que tinham por assunto passagens da Bíblia, recorriam ao fantástico tal como as mágicas e outras peças fantasiosas que, apoiadas em maquinaria específica, operavam transformações miraculosas em cena, deixando o público maravilhado com tais visualidades. As comédias ornadas de música eram cada vez mais do gosto dos espectadores, que valorizavam a introdução de um acompanhamento melódico. A revista, género recém chegado ao teatro<sup>87</sup> e que já ocupara este palco em 1858, volta no início de 1860, parodiando os acontecimentos do ano anterior.

No foyer deste teatro, a que chamaram “Cais do Sodré”, reuniam-se à noite os escritores de peças destinadas aos palcos. Eram então frequentadores Júlio César Machado, Manuel Roussado, José Maria Andrade Ferreira, Francisco Serra, Carlos Pessoa e muitos outros que se entretinham a falar de assuntos teatrais. A denominação adotada deve-se ao ator Teodorico (pai) por, em tempos idos, ter sido num botequim existente naquele cais da cidade de Lisboa que os homens de teatro se juntavam para o mesmo fim. Durante muitos anos, os foyers dos outros teatros eram também conhecidos pela mesma designação.

Em 1866, o teatro foi alugado à Associação por Francisco Palha, na sequência da sua demissão do Teatro Nacional, onde desempenhava as funções de Comissário Régio. Com ele trouxe os melhores artistas da companhia, os quais, enquanto não estavam finalizadas as obras do futuro Teatro da Trindade, ocuparam o palco do Condes com grande entusiasmo e aceitação. O programa da noite de estreia da companhia (7 de julho) abriu com o “Hino da Associação do Teatro”, tocado pela orquestra, seguindo-se a récita de uma poesia de Tomás Ribeiro, declamada pelo conhecido ator Tasso. O espetáculo continuava com três comédias de 1 ato e uma cena cómica, distribuídas pelos seguintes atores: Santos, Isidoro, Joaquim d’Almeida, Queirós, Emília Letroublon e Delfina, nomes bem conhecidos dos frequentadores do Teatro Nacional<sup>88</sup>. A companhia manteve-se neste

---

<sup>86</sup> Cf. Bastos, 1947b: 22.

<sup>87</sup> O primeiro texto de “revista” que se conhece subiu ao palco do Ginásio em 1851 (cf. subcapítulo 3.1.2).

<sup>88</sup> Cf. Cândia, 1942, vol. 1: 141.

espaço até meados de 1867, passando para o novíssimo Teatro da Trindade, como veremos, inaugurado em novembro desse ano.

No final de 1868, foi a vez de o empresário Pinto Bastos assinar o contrato com a Associação do Teatro da Rua dos Condes. Em setembro, o dono do edifício, António José Marques Leal, mandara fazer obras que envolveram uma longa lista de reparações<sup>89</sup>. E, no contrato estabelecido entre o empresário e a Associação, assegurava-se, à sua direção, “a posse da frisa número oito, e do camarote de primeira ordem número dezanove, e o produto do aluguer do botequim e cadeiras”, e ao senhorio “a posse do camarote número vinte e oito, e uma entrada na plateia”<sup>90</sup>. A sala era então composta de “18 frisas, 15 camarotes de 1.<sup>a</sup> ordem, 20 de 2.<sup>a</sup>, 18 de 3.<sup>a</sup>, 230 lugares de assinatura, 60 de plateia superior, 100 de geral e 45 de varandas”<sup>91</sup>.

Os espetáculos iniciaram-se em janeiro de 1869, com a representação de um drama, comédias e óperas-cómicas, pequenas cenas cómicas, uma opereta com música de Offenbach, e outra com libreto de Luís de Araújo e musicada por Monteiro de Almeida.

Antes de ser empresário deste teatro, Pinto Bastos fora sócio de Santos Pitorra<sup>92</sup> no Teatro do Príncipe Real, onde em fevereiro de 1868 fora apresentada, em estreia, a ópera burlesca *A Grã-Duquesa de Gerolsein*, com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halevy e música do compositor alemão, num espetáculo que teve uma recepção ímpar. Não admira pois que Pinto Bastos recorresse agora a esta composição, aqui representada em espanhol por uma Companhia de Zarzuela.

A mágica *A pera de Satanás* da autoria de Eduardo Garrido – também já estreada no Variedades, no final de 1865 – ocupou aqui o mês de maio. Para além de um número considerável de atores e atrizes, este tipo de espetáculo envolvia outros profissionais que, de áreas diversas, concorriam para o mesmo fim:

Em redor destes havia um conjunto de artistas que colaboravam na criação do espetáculo, que tinha de ser bem trabalhado: música de J. P. Rio de Carvalho; cenografia de A. J. Rocha, M. Macedo, Vilela, Luciano, G. Barros, Lima; guarda-roupa de A. C. da Cruz sob a direção de Ganhado; bailados compostos e ensaiados por Amélia Virgínia; aderecista J. F. Pereira dos Santos; ensaiador Lopes Cardoso; ensaiador das marchas

---

<sup>89</sup> Cf. Ferreira, 2019: 498.

<sup>90</sup> Ferreira, 2019: 444.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Santos Pitorra era o nome por que era conhecido o ator José Carlos dos Santos (1833-1886), devido à sua baixa estatura.

Bernardo Vítor de Mendonça; ensaiador da música F. Gazul; maquinismo de M. J. de Assunção e Lino de Jesus.<sup>93</sup>

Os “dramas marítimos” de grande espetáculo constituíam um atrativo para o público do Condes:

Apesar de já representado no velho Salitre e mais tarde no Ginásio, ainda está atraindo grande concorrência ao teatro da Rua dos Condes o drama *Naufrágio da Fragata Medusa*. Este teatro, frequentado principalmente por uma parte do público, que pouco atende ao merecimento real das peças e às belezas do desempenho, mas apenas se entusiasma com as situações violentas e os efeitos cênicos, bem faz apresentar dramas que, como o *Naufrágio*, tem todos os dotes exigidos pelos frequentadores habituais.<sup>94</sup>

Também *O Corsário* recebera consecutivas enchentes, devido às cenas do navio e da jangada, “tão bem acabadas e de tão engenhoso maquinismo que chegavam a iludir”<sup>95</sup>.

O aluguer do teatro para a época de 1876-1877 foi conseguido por Sousa Bastos, que se torna assim empresário deste espaço. O programa oferecido inclui uma mágica, a tradução de um drama francês, uma comédia musicada, uma cena cómica, mas o momento de grande êxito deveu-se à subida à cena da revista de 1876, da sua autoria. Constava que o espetáculo prometia escândalos e tumultos, razão que terá ajudado a uma corrida à bilheteira, tendo a primeira sessão sido atribulada. Anos depois, Sousa Bastos recorda esse acontecimento:

De princípio a fim da peça o agrado foi crescendo, até que no final se acentuou o êxito, que deu para mais de cem representações consecutivas. A peça tinha realmente escabrosidades, que lhe deram o sucesso; mas que, confesso, hoje não escreveria por coisa alguma do mundo. [...] Neste exame de consciência a propósito das minhas revistas, sou obrigado a confessar que a de 1876 foi das mais audazes e inconvenientes que apareceram. Ninguém que tivesse alta posição foi poupado à crítica.<sup>96</sup>

Curiosamente, aquela revista fora proibida no Porto, o que levou a que se acrescentasse nos cartazes, “Peça festejada em Lisboa e proibida no Porto”<sup>97</sup>, aguçando a curiosidade de quem passava e multiplicando o número de espectadores.

---

<sup>93</sup> Ferreira, 2019: 446.

<sup>94</sup> *A Arte Dramática*, 01-11-1873, p. 3.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Bastos *apud* Ferreira, 2019: 474.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

A época seguinte teve como empresários a dupla Santos & Pinto, com um elenco e um programa de grande qualidade, preparado que estava para ser apresentado no Teatro de D. Maria II, se a empresa não tivesse perdido o concurso ao teatro do Estado.

Aproximava-se a data do enterro do velho Condes – 20 de maio de 1882 –, que, como vimos, nos últimos anos levava a cena um conjunto de espetáculos em que a música era rainha. O teatro encerrou com a apresentação da paródia *Nini*, de Francisco Palha, de um drama intitulado *Tributo de sangue* e de uma ópera cómica traduzida do francês, intitulada *Os sinos de Corneille*, de Robert Planquette. E...

Dias depois começaram as picaretas a demolir as antigas paredes do edifício, as quais resistiram tenazmente, apesar de serem mais que centenárias. [...]

Se passasse por ali, um ou dois meses mais tarde, algum dos atores ou atrizes que naquele teatro começaram a sua vida artística [...] e espreitasse por entre as tábuas, que em redor das obras de demolição formam um mal fechado tapume, veria quase nivelado com o solo o antigo pardieiro, e talvez, ao recordar as noites de alegria e de triunfos que ali vivera, sentisse rebentar dos olhos uma lágrima de saudade pelo pobre morto.<sup>98</sup>

“Nos 120 anos de existência, aquele feio, incómodo e até perigoso e tosco edifício, contou brilhantes noites de glória e entusiasmo e foi o berço dos mais notáveis artistas dramáticos de Portugal.” – eis como Sousa Bastos recorda o velho Teatro da Rua dos Condes.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Azevedo, *O Ocidente*, 21-12-1883, pp. 286-287.

<sup>99</sup> Bastos, 1947b: 22.

## O Teatro das Variedades (ex-Salitre)

Vai a gente a *S. Carlos* para se fartar de música!  
Vai a gente ao *teatro normal* para aprender a declamar em casa!  
Vai a gente ao *Ginásio* para o ver fechar durante o Verão!  
Vai a gente às *Variedades* para desfrutar um repouso necessário à saúde.  
Vai a gente à *Rua dos Condes* para ver o povo.  
Vai a gente ao *Circo Price* para aprender a não correr a cavalo sem cair!<sup>100</sup>

Em 1858, o velho teatro do Salitre mudou de nome para “Teatro das Variedades”, na esperança de se dar novo fôlego a um espaço que já tivera momentos áureos, mas que desde há alguns anos sofria o abandono dos espectadores devido às fracas prestações de sucessivas companhias que por lá passavam.

Mostrando já um espírito empreendedor, Francisco Palha presidiu a uma Associação formada para ocupar o teatro, de que era também membro, entre outros, Joaquim Augusto de Oliveira, conhecido como “o Oliveira das mágicas”. Não admira, pois, que o primeiro espetáculo apresentado na noite de 1 de fevereiro de 1858 fosse uma mágica, intitulada *A loteria do Diabo*, uma adaptação livre de *Les pilules du diable*, de Anicet-Bourgeois, Laloue e Laurent. Já apresentado este género nos palcos do século anterior, a mágica obedecia a uma tipologia muito apreciada, assente numa trama fantástica, que decorre num ambiente maravilhoso, coadjuvado pela música e pela grandiosidade da componente cenográfica<sup>101</sup>.

Apesar da escolha de representações feéricas e da contratação de atores que se distinguiram ao longo das suas carreiras, como foi o caso de António Pedro e de Isidoro, o espaço daquele teatro seria pouco convidativo. Sousa Bastos, na sua *Carteira do Artista*, compara-o ao Condes, maior, “mas ainda muito mais feio, um enorme corredor tortuoso e deselegante”<sup>102</sup>.

Anos mais tarde, quando, no *Diário Ilustrado*, Ernesto Desforges dedica um texto elogioso ao ator António Pedro, recorda o Variedades como um teatro pobre que parecia de província, com uma aparência triste, imaginando, ele, os atores e atrizes “com caras de quem passava por bastantes privações”<sup>103</sup>. Todavia – reconhece mais tarde –, essa sua

---

<sup>100</sup> Júlio César Machado, *A Revolução de Setembro*, 04-11-1862, p. 1.

<sup>101</sup> Cf. Capítulo 4.3.

<sup>102</sup> Bastos, 1898: 164.

<sup>103</sup> *Diário Ilustrado*, 21-12-187, [p. 1].

perceção fora precipitada e não se ajustava à realidade, pois “viviam ali todos em risonha e leal camaradagem, cumprindo o mais satisfeitos possível com todas as obrigações e aproveitando qualquer dia que tinham de folga para se darem a uma qualquer diversão, que terminava quase sempre por uma ceia ou um jantar”<sup>104</sup>.

Quando se formou a Associação, o escritor Joaquim Augusto d’Oliveira e o distinto Isidoro – um acionista e o outro ator e ensaiador – foram buscar o ator António Pedro, de quem corria a fama de ter muita habilidade<sup>105</sup>. Para além destes atores, a companhia era formada por Joaquim d’Almeida, Rodrigues, Faria, Queirós, Nunes, João Ferreira, Sousa, Guerreiro, Gonçalves, Aguiar, Roquete, Maria do Céu, Ludovina, Elisiária, Maria Emília, Francisca e Luísa Cândida, sendo esta última a estrela do grupo feminino. O prato forte desta companhia era a comédia e a mágica, sendo, por vezes, representadas peças sérias, como o drama *Kean*, no qual se distinguiu Isidoro, agora incorporando uma personagem dramática que lhe não era habitual.

Com a saída de Francisco Palha para tomar o lugar de Comissário Régio do Teatro Nacional, o Variedades foi ocupado por sucessivas empresas, indo parar às mãos de Pinto Bastos, que aí se estreou, em 4 de fevereiro de 1865, com a mágica *Os Amores do Diabo*, do “Oliveira das Mágicas”. Animado pelas sessões a que assistira do célebre prestidigitador Hermann, há muito que Pinto Bastos se vinha apurando no estudo desta arte, tendo-se já apresentado no Circo Price<sup>106</sup>. A elevada aceitação demonstrada pelo público levou-o a percorrer a província com reconhecido acolhimento e proveito. Não admira que, agora empresário de uma sala de espetáculos, dê primazia às mágicas, que põe em cena com grande esplendor, tendo-se evidenciado *A pera de Satanás*, uma mágica em 3 atos e 17 quadros, de Eduardo Garrido, “adaptada à cena moderna por Luís Galhardo e com música original de Raul Portela, Hugo Vidal e Luís Galhardo”, apresentada, em estreia, no final de dezembro de 1865<sup>107</sup>. Outras se seguiram, como *Amores do Diabo* e *Pomba dos ovos de ouro*, tendo também sido representada a *Revista de 1865*. Sucederam-se várias empresas, que foram tentando a sua sorte, apresentando mágicas, revistas, operetas, comédias e, pontualmente, alguns dramas.

---

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> Cf. Bastos, 1898: 185.

<sup>106</sup> O Circo Price foi fundado por Thomas Price em 1860 e situava-se perto do Teatro das Variedades.

<sup>107</sup> O texto original datilografado encontra-se na BNP (COD. 12868).

Entre 1874 e 1876, José Frederico Parisini tomou a empresa, onde fez uma razoável administração, auxiliado pelo seu amigo e secretário João António, e com Moreira<sup>108</sup> como ensaiador. Em 1875, chegados do Brasil e sem conseguirem lugar em companhias prestigiadas, o casal Furtado Coelho e Lucinda Simões, ambos atores, tiveram de baixar as suas expectativas e bater à porta da modesta companhia do Teatro das Variedades. Aqui participaram nas peças *Dalila*, *Vida de um rapaz pobre*, *A estátua de carne*, *Demi-monde* e nas comédias *Os íntimos* e o *Sapatinho de cetim*, este último escrito por Fernando Caldeira e especificamente destinado ao casal. Juntou-se a este grupo o ator João Rosa Júnior, que também participou nestas duas comédias. Naquele palco, Furtado Coelho deu alguns concertos com o seu aparelho musical, conhecido por copofone<sup>109</sup>.

Na época teatral de 1876-1877, foi a vez da empresa Oliveira & Lima, uma sociedade de Anacleto de Oliveira, que pouco tinha a ver com o teatro, com Fernando de Lima, ator. Estreou-se a mágica *A lenda do rei de Granada*, arranjada por Joaquim Augusto de Oliveira, com música do compositor e maestro Ângelo Frondoni. Foi também posta em cena, com grande aparato, a peça fantástica *O ano 3000*, tradução da peça espanhola *El siglo qui viene*. O elenco ensaiado por Moreira era composto por nomes de que não reza a história: Elvira Saldanha, Maria do Carmo, Luísa Cândida, Ernestina Duarte, Maria Ferreira, Adelaide Douradinha, Eugénia Moniz, Adelaide Chaves; Carlos d'Almeida, Júlio Rodrigues, Silva Presilhas, Sérgio d'Almeida, Florindo, Victor Torres, Pedro de Sousa, Estevão Moniz e Almeida. O “Ponto”, elemento fundamental do espetáculo, era Alfredo Sete. Como explica Sousa Bastos, trata-se do “único empregado de teatro que não pode faltar de dia nem de noite, e é quase o pior remunerado”<sup>110</sup>.

Nos seus últimos anos de existência, a qualidade dos espetáculos foi decaindo até pela dificuldade de pôr em cena as peças escolhidas, como, por exemplo, as comédias de Sardou, ou por serem escolhidas peças sem qualidade, como foi o caso do pseudo-drama histórico intitulado *O Favorito de D. Afonso VI*, de Júlio Rocha. A crítica considerou que “dramas, e principalmente dramas que apresentam personagens conhecidos na história, não são para as forças daquela companhia, principalmente ensaiados a vapor, se são ensaiados!”<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> Joaquim José da Silva Moreira, conhecido apenas por “Moreira”, foi ator e só depois de reformado desempenhou a tarefa de “ensaiador”.

<sup>109</sup> Trata-se de um instrumento musical constituído por uma série de taças de vidro, cujos sons são produzidos friccionando os dedos molhados sobre elas ou percutindo-as. São afinadas preenchendo-as com água.

<sup>110</sup> Bastos, 1908: 115.

<sup>111</sup> *A Arte Dramática*, 01-12-1877, p. 4.

Tal como aconteceu no Teatro da Rua dos Condes, em 24 de agosto de 1879 o camartelo municipal derrubou o edifício do Teatro das Variedades, permitindo assim o início das obras para abertura da Avenida da Liberdade, inaugurada cerca de sete anos depois.

### 3.1.2 O Teatro do Ginásio

O Ginásio foi, em seu período embriogénico, uma barraca de arlequins, onde parasitou uma companhia vinda do circo que floresceu na rua da Procissão, circo que pertencia a José Maria de Barros. A barraca abriu a 12 de outubro de 1845, e tomara o nome de Novo Ginásio Lisbonense. Foi ele, por assim dizer, a célula germinativa de onde se evolvia esse corpo perfeitamente organizado que hoje tem o nome de Teatro do Ginásio.<sup>112</sup>

Em 17 de maio de 1846, na antiga Travessa do Secretário de Guerra (mais tarde Rua Nova da Trindade), abre as suas portas um modesto teatro no espaço reformado do que fora um circo. Apesar da grande aceitação que logo recebera por parte do público, devido ao género cómico por que a sociedade optara, as condições físicas eram precárias e a casa do Teatro do Ginásio foi demolida em maio de 1852 para, nesse local, se erguer um novo edifício, logo inaugurado em novembro desse mesmo ano.

Deveu-se a Manuel Machado a existência deste espaço renovado, graças aos contactos que anteriormente criara na qualidade de fiscal do Teatro de S. Carlos no período em que o Conde do Farrobo aí fora diretor.

Conta-nos Sousa Bastos que, graças ao empenho do então ministro Rodrigo da Fonseca Magalhães, conseguira a sociedade arranjar crédito suficiente para levar por diante as obras necessárias. O “risco do novo teatro” foi traçado gratuitamente pela dupla Rambois e Cinatti, dois ilustres cenógrafos italianos que se haviam mudado para Lisboa e que também acompanharam a obra, terminada seis meses depois. O interesse por este teatro era tal que o rei D. Fernando e os seus filhos, D. Pedro e D. Luís, foram visitar a obra, e alugaram dois camarotes, que “decorar[am] e mobilar[am] a expensas suas”<sup>113</sup>. Enquanto decorriam as obras, a sociedade artística apresentou o seu repertório em vários teatros de província, garantindo assim a sua sobrevivência.

---

<sup>112</sup> Carvalho (Tinop), 1898: 166.

<sup>113</sup> Bastos, 1898: 676-678.

Cinco dias antes da abertura do novo Teatro do Ginásio Dramático, assim era referido nos cartazes, o periódico *Gil Vicente* alimenta as expectativas relativas à comodidade da sala:

[...] o Ginásio parece ir muito bem dirigido, tanto no que diz respeito à construção da casa, do modo que a ciência acústica recomenda, como pelo bom gosto que nele se descobre. O teto está lindíssimo, os camarotes (em número de três ordens) muito desafogados e com a mais conveniente disposição, a plateia é toda de assentos de palhinha e rodeada de cadeiras. Vai ser iluminado a gás e conserva os preços antigos.<sup>114</sup>

Na noite de 16 de novembro de 1852, a inauguração contou com a presença do casal real, D. Maria II e D. Fernando, que assistiram a um programa longo, como era habitual na época: três comédias – *O tio André que vem do Brasil*, do dramaturgo Mendes Leal, *O homem das botas*, original do ator Brás Martins, e *O Misanthropo*, imitação de Paulo Midosi – antecedidas de um *Monólogo inaugural*, escrito por Mendes Leal e recitado por Brás Martins. A oferta de um repertório preenchido por comédias e farsas bem como a reconhecida qualidade do desempenho de um grupo de atores, de que se destacava o ator Taborda, assegurou o êxito dos primeiros tempos, tendo-se esgotado as assinaturas para as primeiras 15 récitas. A procura por este género teatral refletiu-se na esfera editorial, com a publicação de uma coleção do “Reportório Cômico-Dramático do Teatro Português do Ginásio”, editada pela Tipografia Lisbonense Aguiar Viana, cujo primeiro número, de 1853, incluía a tradução/imitação da peça de Molière, pela pena de Paulo Midosi Júnior”<sup>115</sup>.

Este edifício do Teatro do Ginásio era a nova casa da Sociedade Dramática, composta pelos seguintes membros: Manuel Machado (fiscal), Taborda e Moniz, diretores da sociedade; Pereira, Brás Martins, Areias, Romão, Marques, Ramos, Assunção, Emília Cândida, Joaquina, atores e atrizes, o Rocha cenógrafo e Isidoro Lima, camaroteiro e tesoureiro, e o ponto, assegurado por Fidanza. Havia outros artistas que não pertenciam à sociedade – os “escriturados” –, mas que faziam parte do elenco. Como todos os teatros da época, havia uma orquestra que acompanhava os espetáculos, inicialmente dirigida por Filipe Real<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> *Gil Vicente*, 10-11-1852, p. 4, *apud* Magalhães, 2007: 39.

<sup>115</sup> Cf. Cópia Digital disponível em

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89099629909&view=1up&seq=5>

<sup>116</sup> Cf. Bastos, 1908: 344.

O sucesso da companhia deveu-se ao facto de, nos primeiros anos de funcionamento, não ter concorrência à altura da tipologia de espetáculos por que optou, nem haver um outro elenco que conseguisse rivalizar com a elevada qualidade daquele grupo de artistas, com destaque para o ator Taborda, “a joia mais preciosa do palco português, a mais veneranda relíquia da arte nacional”<sup>117</sup>, que iniciara a sua carreira com a abertura do velho edifício. Recorde-se que, entre 1850 e 1856, um novo género teatral ocupou, em exclusividade, o palco do Ginásio. Tratava-se da “Revista do Ano”, uma espécie de comédia acompanhada de música, composta de vários quadros alusivos aos acontecimentos do ano anterior. Francisco Palha e Latino Coelho foram os autores da primeira Revista, intitulada *Lisboa em 1850*, a que se seguiu, *O festejo de um noivado* (1852) por Brás Martins, que reconhece ter-se lançado a essa tarefa, animado pela “boa fortuna que teve o [seu] amigo o Sr. Francisco Palha, com a sua primeira produção deste género na nossa terra”<sup>118</sup>. Outros se seguiram: *Qual deles os trará* (1853), do mesmo autor, *A vingança de um cometa* (1854), *Fossilismo e Progresso*, de Manuel Rousado (1856), *Melhoramentos materiais* (1860) de J.M. de Andrade Ferreira, *Passado Presente e Futuro* (1861) de A. César de Vasconcelos, *Revista de 1862* (1863) de Isidoro Sabino Ferreira, dedicada ao Conde do Farrobo, *Celebridades de 1868* de Henrique Veron e Nogueira Júnior, etc.

Tal como acontecia no Condes, também no foyer do Ginásio “em noites de espetáculo era comum aparecerem por lá os elegantes, os escritores ou algum jornalista. Mendes Leal, Lopes de Mendonça, Francisco Palha, D. António da Costa, Gomes de Amorim e Paulo Midosi apareciam entre as dez e as onze da noite, para atearem «discussões salvadoras sobre questões de arte ou de estética, sobre uma causa de tribunal ou um artigo de jornal literário, morte ou casamento, mudança de ministério ou farsa nova» [...], que não deixavam atores e atrizes de fora”<sup>119</sup>.

Manuel Machado fora, ao longo da vida, dedicadíssimo ao Teatro do Ginásio, fazendo os maiores sacrifícios e empenhos sempre que, ao longo dos anos, surgiam fases menos favoráveis. O Machado do Ginásio, como era conhecido, já velho e “tocado pela dupla calamidade da doença e da pobreza [...] não deixava a porta do seu querido *menino*”<sup>120</sup>, que, afinal, nunca fora seu. Recorde-se que, depois dos primeiros anos de

---

<sup>117</sup> Bastos, 1908: 206.

<sup>118</sup> José Maria Brás Martins *apud* Vasques, 2022: 239.

<sup>119</sup> Machado *apud* Magalhães, 2007: 105.

<sup>120</sup> Pimentel, 1908: 40.

prosperidade, a sociedade foi sendo abandonada por alguns dos seus membros à medida que surgiam problemas advindos de uma gestão difícil e de um aumento das dívidas. Em 1868, foi formada uma nova sociedade dirigida pelo Visconde de Ribamar, Dr. Cunha Seixas e Marques Pereira, que considerou a necessidade de melhoramentos no edifício, que agora tinha por vizinho – e direto concorrente – o moderníssimo Teatro da Trindade.

Numa tentativa de acompanhar as tendências da época, a inauguração foi marcada pela estreia da ópera cómica *As Georgianas*, de Jules Moinaux, com tradução de Eduardo Garrido e música de Offenbach. A companhia era formada por nove atrizes (Ana Cardoso, Florinda Macedo, Emília Cândida, Lucinda Simões, Maria Joana, Maria José, Guilhermina Rocha, Elisa e Carolina) e dezasseis atores (Vale, Simões, Silva Pereira, Capistrano, Silva tenor, Pires, Assunção, Rodrigues, De-Vecchy, Sousa, Guilherme da Silveira, tenor Osório, Lúcio, Ramos e Marques), ensaiados pelo ator Romão. Quatro anos depois, a “Companhia recebeu um reforço magnífico”: Emília dos Anjos, Maria das Dores, César Pola, Pinto de Campos, Margarida Cruz, Eduardo Brazão, os irmãos João e Augusto Rosa<sup>121</sup>.

Até 1878, o teatro foi tomado por várias sociedades e gerido por diferentes sócios, vivendo períodos de grande aflição, que eram aparentemente superados por uma peça que, do agrado do público ou porque polémica, ia equilibrando as receitas de bilheteira<sup>122</sup>. Mas, como aconteceu com a maioria das empresas e empresários teatrais, a situação financeira mantinha-se num equilíbrio instável, relativamente ao qual se ia reagindo, através de novos consórcios, da entrada e saída de artistas, da colaboração de autores e tradutores, cujo agrado, por parte do público, era incerto. A partir de 1878 o empresário José Joaquim Pinto<sup>123</sup> tomou conta do teatro, reorganizou a companhia agora com artistas famosos, como Taborda, Vale, Joaquim de Almeida, Augusto Melo, Silva Pereira, Emília Cândida, Jesuína Marques, Amélia Garraio, e outros menos conhecidos<sup>124</sup>. Com um profundo espírito empreendedor, conseguiu a proeza de contratar a grande diva francesa, Sarah Bernhardt (e sua companhia), aplaudidíssima naquele palco nas noites de 19, 20 e 21 de abril de 1882, levando à cena *A dama das camélias*, a comédia trágica *Frou-Frou*, e *Princesa George*, *À uma da tarde* e *Sphinge*. Na verdade, a presença desta atriz, já então

---

<sup>121</sup> Sequeira, 1967, vol. III: 343.

<sup>122</sup> Foi o caso de *Os Lazaristas*, de António Enes, estreada em 17 de abril de 1875, que, devido ao seu anti-clericalismo, provocou grande polémica.

<sup>123</sup> O nome deste empresário ficou tão ligado ao teatro que explorou durante alguns anos que ficou conhecido pelo “Pinto do Ginásio”.

<sup>124</sup> Cf. Sequeira, 1967, vol. III: 350.

de renome internacional, provocou algum desconforto às empresas do Teatro de D. Maria e do Teatro de São Carlos, que, em missivas endereçadas ao empresário do Ginásio, puseram à disposição as suas salas para aí serem apresentadas as três récitas. Com luva branca, José Joaquim Pinto agradeceu a disponibilidade demonstrada, respondendo da seguinte forma: “Convidei-a para minha casa e é onde a devo receber”<sup>125</sup>.

Os jornais noticiavam o extraordinário evento, porque, de repente...

[...] o Ginásio achava-se transformado em núcleo de moda. Havia ali um ponto de atração, que reunia na pequena sala tudo o que Lisboa contém de mais soberbo, na literatura, na arte, na aristocracia do dinheiro e do sangue, na representação da política. Os mais inferiores lugares, como é sabido, tinham chegado a alcançar uma cotação fabulosa: daqui por alguns anos, não se acreditará que houve muito quem desse oito libras esterlinas por uma simples cadeira, para aquela noite mágica.<sup>126</sup>

Como era expectável, o êxito foi total, com 15 chamadas ao palco, após a morte em cena da personagem principal da peça de Alexandre Dumas (filho). Presentes estavam a família real e a mais distinta sociedade de Lisboa. O Conselheiro Adalberto Martins de Sousa regista, nas suas memórias, essa noite de triunfo. Estivera com Ramalho Ortigão no palco, a apresentar as homenagens à diva, e este último dedica-lhe dois artigos, na colaboração que presta regularmente no *António Maria*, de Rafael Bordalo Pinheiro, onde são também incluídos desenhos caricaturais desta visita. Rendido aos encantos da diva, Ramalho — empregando o plural majestático — recorda a primeira vez que a vira no palco de Paris: “Um calafrio nervoso atravessou-nos a medula; sentimo-nos empalidecer; arrefeceram-nos as mãos e todo o sangue nos refluíu ao coração.”<sup>127</sup> Nessa altura era “a celebridade mais discutida e mais contestada de Paris. Em torno do seu nome havia por toda a parte um ruído enorme de indiscrições, de anedotas, de calúnias”<sup>128</sup>. A vida pessoal da atriz contribuía para este vedetismo e alimentava as histórias que acompanhavam as suas digressões.

No final da sua noite de estreia, muitos aguardaram a sua saída do Ginásio, acompanhando-a até ao Hotel Bragança, com palmas e vivas<sup>129</sup>. O empresário José Joaquim Pinto foi felicitado por toda a capital.

---

<sup>125</sup> *Diário Ilustrado*, 18-04-1882, [p. 3].

<sup>126</sup> *Idem*, 21-04-1882, [p. 2].

<sup>127</sup> Ramalho Ortigão, «Sarah Bernhardt», in *O António Maria*, 20-04-1882, p. 122.

<sup>128</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>129</sup> Cf. *Diário Ilustrado*, 20-04-1882, [p. 3].

O período de veraneio dos lisboetas, em que as companhias se deslocam em *tour* pela província, foi aproveitado pelo empresário para fazer obras no edifício. Na véspera da abertura do teatro renovado, a expectativa é grande:

Pois é certo que amanhã [14-09-1883] terá o público ocasião de ver a transformação por que passou o velho Ginásio.

Uma entrada desafrontada com um bonito guarda-vento e um grande vidro. Um salão espaçoso, estucado de novo, bem iluminado, tudo finalmente reformado, bonito e alegre, como alegre é o repertório que vai fazer as delícias dos frequentadores do Ginásio, um repertório de comédias deliciosas em que Montedonio e Vale vão ter mais uma vez ocasião de manifestar a sua excelente veia cômica.<sup>130</sup>

Neste mesmo ano, a empresa volta a arriscar e contrata a companhia italiana dirigida por Ernesto Rossi<sup>131</sup>, que, chegada a Lisboa no final de dezembro, sobe ao palco do Ginásio no dia 24, com a peça *Kean*, original de Alexandre Dumas (pai). O dia de Natal é festejado no Ginásio com *Otelo*, de Shakespeare, tendo como personagem principal Rossi. Seguiu-se o drama *Luís XI*, de Casimiro Delavigne, um verdadeiro triunfo, aplaudido freneticamente pelo público, estando também presentes D. Fernando e a Condessa d'Edla<sup>132</sup>. Os jornais sublinharam o inexcelável talento de Rossi, acompanhado de um estudo profundíssimo, resultando numa atuação inexcelável. Correspondendo ao desejo expresso por D. Luís, a companhia organizou uma récita extraordinária, na noite de 30 de dezembro, para que o rei pudesse apreciar Rossi na personagem Otelo, um dos papéis em que mais brilhou. Curiosamente e não sendo expectável, no espetáculo de despedida, como que homenageando o teatro português, foi representada a peça de Garrett, *Frei Luís de Sousa*, desempenhando Rossi o papel de Manuel de Sousa Coutinho. O texto fora ensaiado em três dias e deixou boas recordações.

Enquanto o palco do Ginásio está ocupado com a companhia italiana, a companhia portuguesa apresenta o seu repertório em teatros do Alentejo, regressando a Lisboa no início de fevereiro de 1884.

José Joaquim Pinto manteve-se como empresário do Ginásio até 1904, ano em que foi substituído pelo ator Vale, não sem antes promover a inauguração de uma lápide à memória de Taborda, que tão bom serviço prestara àquela “fábrica de gargalhadas”.

---

<sup>130</sup> *Diário Ilustrado*, 13-09-1883, [p. 2].

<sup>131</sup> A companhia de Rossi já tinha estado em Lisboa, no Teatro do Príncipe Real, na época de 1868.

<sup>132</sup> Depois de enviuar da rainha D. Maria II, D. Fernando casou-se com a Condessa d'Edla.

O Ginásio era a descrição perfeita de um teatro assumidamente popular, com as divertidas representações a elevarem-no à condição de preferido na cidade. Nas páginas da publicação *Perfis artísticos*, Caetano Pinto demonstrava o sentimento que percorria muitos dos que frequentavam a plateia do Teatro do Ginásio: “a gente entra na plateia do Ginásio como quem entra na sala da sua casa, numa continuação do jantar, alegre e satisfeito de família. Não concordam? Ali – no Ginásio – encontramos os nossos amigos do café, os nossos companheiros de trabalho e às vezes os nossos antigos condiscípulos [...]”.<sup>133</sup>

Como acontecera com tantos outros teatros, em novembro de 1921 um violento incêndio destruiu totalmente o interior, mantendo-se apenas as paredes mestras. Mais tarde foi reconstruído, dando origem ao “quarto Ginásio”, inaugurado em novembro de 1925.

---

<sup>133</sup> Magalhães, 2008: 127.

### 3.1.3 O Teatro de D. Maria II

Apesar de ter sido diverso o caminho histórico que percorreu a expressão – e a realidade institucional referida a – «teatro nacional» nos diferentes países da Europa, parece ter havido uma deliberada raiz comum e, em larga medida, uma vocação convergente. Reportava-se, na sua origem, à preocupação política e cultural de afirmar uma identidade nacional alicerçada numa língua, cultura e tradições específicas que, de algum modo, atestassem a presença de um «espírito do povo» (*Volksgeist*) num determinado espaço geográfico, e por aí confirmassem – e celebrassem – a existência de uma comunidade.<sup>134</sup>

Em 1853, devido aos maus resultados, sobretudo de ordem financeira, da Sociedade criada em 1846<sup>135</sup> e que, desde então, se mantinha em funções, o Governo, por proposta de Rodrigo da Fonseca Magalhães e no âmbito de uma nova conjuntura política conhecida por Regeneração, resolve chamar a si a administração direta do Teatro Nacional. Em 22 de setembro é aprovado um novo “Regulamento da Administração dos Teatros”, cujo articulado altera e amplia os dois regulamentos anteriores<sup>136</sup>.

São várias as novas especificações relativas aos teatros em geral, mas no que respeita ao Teatro Nacional, agora denominado “Theatro de Dona Maria II”, a novidade reside na extinção da Sociedade e na constituição de uma “Companhia dos Atores do Teatro Português de primeira ordem”, composta por 14 atores e 10 atrizes, escriturados diretamente pelo Estado por um período de três anos (art. 68.º). Fica assim estabelecido que os Teatros de “primeira ordem” (D. Maria, São Carlos e São João, este no Porto) são inequivocamente subsidiados. Cria-se um “Conselho dramático”, que “auxiliará o Ministério na inspeção das artes cénicas” e na promoção do seu progresso (art. 14º). A

---

<sup>134</sup> Serôdio, Maria Helena (2014). “Questionar o que é – ou pode ser – um Teatro Nacional”. In Brilhante, Maria João (coord.), *Teatro Nacional D. Maria II: Sete olhares sobre o Teatro da Nação*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 275.

<sup>135</sup> O Teatro de D. Maria II foi inaugurado a 13 de abril de 1846, com o seguinte elenco “da classe das primeiras partes”: Epifânio, Tasso, João Rosa, Teodorico, Vitorino Ciriaco, Emília das Neves, Carlota Talassi, Sargedas, Manuel Lisboa, Inácio Caetano, Delfina do Espírito Santo.

<sup>136</sup> Foram publicados em 30 de janeiro de 1846 e 2 de maio de 1848.

este Conselho, formado pelo Inspetor Geral, pelo Comissário do Governo no Teatro de D. Maria II, por cinco membros da Academia Real das Ciências, por dois autores de reconhecida capacidade dramática e pelo Secretário da Inspeção Geral dos Teatros, compete superintender e fiscalizar o funcionamento dos teatros, prevendo-se igualmente que venha a exercer a “censura dramática, logo que um regulamento especial<sup>[137]</sup> providenciar sobre este ramo de serviço” (art. 20º).

De salientar que o Teatro de D. Maria II passa a ser agora inspecionado por um Comissário especial do Governo, que “exerce, em relação a este teatro, as mesmas atribuições do Inspetor Geral dos Teatros em relação a todos os outros”, respondendo diretamente perante o executivo (art. 24º). Ficam definitivamente proibidas de subir à cena desse Teatro óperas líricas (naturalmente reservadas ao Teatro de São Carlos), farsas, entremezes, baixo cómico, melodramas puramente de ação e de baixo nível extraídos de repertórios estrangeiros, dramas mímicos e composições circenses, jogos de força e destrezas, habilidades, prestidigitações, visualidades e ilusões de física. Para além de se ter em mente uma especialização dos teatros, pretende-se, com estas determinações, elevar o nível da oferta, voltando à ideia de um teatro nacional que prestigie produções nacionais ou internacionais, mas representativas do que melhor houvesse na arte dramática. Abria-se agora espaço para o novo drama e para as altas comédias.

Assim, entre 1853 e 1868 o Teatro funcionou por administração direta do Estado. Mas, ao contrário do espectável, os sucessivos Comissários não conseguiram reverter a penosa situação financeira do Teatro, que acumulava dívidas elevadas e um elenco que, embora numeroso, nem sempre satisfazia as necessidades do serviço artístico, tornando irrealizável o repertório já adquirido a vários autores. Juntava-se a isto a penúria dos cenários e do vestuário, quase exclusivamente utilizáveis no drama de atualidade, género que emerge nesta época e que tomara então conta daquele palco. O exame ao edifício mostrara urgentíssimas necessidades, como a substituição do telhado, a construção de camarins, pinturas várias, arranjos nos camarotes, etc.

Através de mapas contabilísticos detalhados, o Comissário D. António da Costa<sup>138</sup> demonstra a exiguidade da contribuição do Estado, que mantinha o subsídio anual de 6.000\$000 réis, acrescido agora de uma percentagem sobre as lotarias. A questão que

---

<sup>137</sup> Este regulamento sobre a censura só terá a devida materialização três anos mais tarde; foi publicado no *Diário do Governo*, 20 fevereiro 1856, p. 183.

<sup>138</sup> D. António da Costa de Sousa de Macedo, conhecido como António da Costa (1824-1892) foi um político reconhecido, que pugnou pela implementação de um Ministério de Instrução Pública e contribuiu para leis reformistas na área da educação, incluindo as bibliotecas públicas.

reiteradamente se coloca assenta na obrigação, por parte do Governo, de providenciar uma dotação certa e suficiente, à semelhança do que acontecia com todos os outros estabelecimentos públicos. A insistência numa forma de financiamento que vive do subsídio não se coaduna com a responsabilidade que o Estado chamou a si de administrar diretamente o Teatro, num modelo em que “a administração, a direção, a empresa dimanam diretamente do governo”, “os atores são escriturados em nome do governo” e até “aposentados e jubilados por decreto real”<sup>139</sup>.

Apesar dos extensos e convincentes argumentos, a figura do subsídio manteve-se, ao contrário do Comissário que nesse mesmo ano abandonou o cargo, tendo-lhe sucedido Silva Abranches por apenas alguns meses. Surge então Francisco Palha, nomeado Comissário a 17 de março de 1862, cuja administração, adjetivada por Matos Sequeira de “inteligente e agitada”, vai conseguir gerir o teatro com as verbas disponíveis, imprimindo-lhe uma nova dinâmica. Para tal e perante o descalabro económico que herdara da antiga direção, Palha exhibe o seu carácter pró-ativo e põe em prática um conjunto de ações que vão mitigar essa situação. Começou por reduzir as épocas teatrais a 10 meses, reduzir também os ordenados dos artistas e impor-lhes novas obrigações, como o pagamento dos “vestuários de atualidade” assim como os “acessórios do traje antigo”, o que levou a reclamações por parte dos visados. Mas o novo Comissário é intransigente e prossegue com a sua ação, agora no melhoramento do edifício, cujo estado era lamentável.

O teto manchado, as paredes sujas, os reposteiros dos camarotes desbotados e rotos, as retretes infectas, a ventilação insuficiente. Era preciso rebocar, pintar tudo desde o urdimento à tribuna. O lustre já não tinha resto do antigo doirado, não havia mobílias para a cena; adereços, nenhuns; os cenários estavam numa lástima. Quanto às defesas para o fogo, a desgraça não era menor. A bomba não funcionava: os depósitos de água do urdimento, que eram cheios a barris de aguadeiro, como não havia bomba, eram inúteis.<sup>140</sup>

Para além dos melhoramentos necessários, o novo Comissário criou o montepio dos atores, possibilitando a reforma dos artistas. Foi também ideia sua a construção de um jazigo destinado aos artistas, que ainda hoje existe no Cemitério dos Prazeres, em Lisboa. Nesta sua passagem pelo Teatro Nacional, conseguiu reunir os melhores atores e atrizes daquela época: “Emília das Neves, Rosa pai, Josefa Soller, Santos, Manuela Rey,

---

<sup>139</sup> Macedo, 1861: 14.

<sup>140</sup> Cf. Sequeira, 1955, vol. I: 253.

Teodorico, Delfina, Taborda, Carlota Talassi, Tasso, Emília Adelaide, Isidoro, Gertrudes, Domingos Ferreira, Emília Letroublon, César de Lima, Carolina Emília, Sargedas, João Rosa, Marcolino”<sup>141</sup>, entre outros.

Não admira que, com este espírito de iniciativa, Francisco Palha almejasse tornar-se empresário, o que vem a acontecer algum tempo depois. Pede a sua demissão do lugar de Comissário em meados de 1866, altura em que, aguardando o final da construção do Teatro da Trindade, toma a seu cargo a exploração do Teatro da Rua dos Condes, levando consigo, como já referido, alguns dos atores e deixando adivinhar um período de novas dificuldades para o Teatro Nacional. Esta atitude do Comissário não foi bem aceite pelos órgãos do poder, uma vez que o Teatro Nacional sofreu uma descapitalização da sua companhia, o que contribuiu para o enfraquecimento da qualidade da oferta<sup>142</sup>.

Os resultados de quinze anos de dependência direta do Ministério do Reino levaram a que os responsáveis reconhecessem não haver conveniência em que a administração do Teatro de D. Maria II continuasse por conta do Estado, optando-se por a confiar a uma empresa particular que afiance a realização das condições literárias e artísticas de um teatro normal. Tal exige, naturalmente, novo enquadramento legal<sup>143</sup>, de forma a permitir adjudicar este teatro mediante concurso, anular o subsídio até agora anualmente concedido e extinguir cargos, como o de Comissário do Governo. Será também nomeada uma comissão que procederá à liquidação da dívida para que o teatro seja entregue, liberto de quaisquer encargos anteriores.

Dá-se assim início a uma nova época no teatro do Rossio. Surpreendentemente, é ao empresário Francisco Palha, enquanto representante da sociedade proprietária do novíssimo Teatro da Trindade (inaugurado na noite de 30 novembro de 1867), que é adjudicado o D. Maria II por três épocas, depois de uma contenda com uma proposta concorrente apresentada por “Santos e Companhia”. Para além do usufruto do espaço, cujas reparações e manutenção são por conta do seu proprietário, a Sociedade pode ainda fazer uso do guarda-roupa, cenários, móveis, utensílios, repertórios e pertences do Nacional, sendo esta utilização extensível ao Trindade. No contrato celebrado entre o

---

<sup>141</sup> Bastos, 1908: 40.

<sup>142</sup> Sobre este assunto, ver *A Arte Dramática. Folha instrutiva, crítica e noticiosa*, n.º 6, 21-12-1873, p. 1. Redator principal Sousa Bastos.

<sup>143</sup> Algumas das disposições do decreto-lei aprovado em 4 de outubro de 1860 vão ser agora alteradas pelo decreto de 10 de outubro de 1868, publicado no *Diário de Lisboa*, 13-10-1868.

Governo e a “Sociedade do Teatro da Trindade”<sup>144</sup>, esta compromete-se a respeitar as restrições quanto ao repertório elegível, passando a haver apenas um elenco que é partilhado pelos dois palcos em função dos espetáculos programados.

Mas este foi sol de pouca dura. Desentendimentos entre Francisco Palha e um grupo de artistas resultaram numa petição ao Governo para que o Teatro voltasse às mãos do Estado. Apresentada a 16 de julho de 1870 e assinada por uma atriz e três atores de renome, a petição é omissa quanto a razões específicas, referindo-se genericamente ao abatimento em que se acha a arte dramática e à falta de cumprimento do contrato por parte da Sociedade. Na sequência deste movimento, mas também a pedido da própria empresa locatária que não obtivera os proventos esperados nas duas épocas em que ocupou o Nacional, foi rescindido o contrato num decreto datado de 18 de agosto de 1870<sup>145</sup>. Este movimento de descontentamento contou com a conivência de vários ministros e secretários de estado, que adjetivam de justas as reclamações constantes da petição apresentada pelos atores, e foi também apoiado por “muitos dos mais zelosos cultores da arte dramática”, recomendando aqueles membros do Governo, ainda, que seja reposto o subsídio, agora no valor de 8.000\$000 réis. Nasce assim mais um remendado modelo de administração, que recupera artigos avulsos de decretos, portarias e cartas de lei anteriores, ficando a direção, fiscalização e inspeção do teatro a cargo de um administrador, tutelado agora pelo Ministério da Instrução Pública<sup>146</sup>.

Refletindo a agitação política que o país atravessa, o período que se segue é de total confusão. O administrador indigitado na sequência desta decisão governamental, António Maria Pereira Carrilho, apenas ocupa o cargo durante quatro meses, não porque o tenha abandonado, mas porque o mesmo foi extinto, já que um outro decreto revoga o de 24 de agosto anterior, que fazia do Estado o gestor do Teatro. Na verdade, o novo Governo não estava interessado em ter mais esse encargo e rapidamente o Teatro foi posto a concurso, na esperança de que alguma Sociedade Artística se encarregasse de fazer nascer ou renascer o tão almejado esplendor do teatro português.

Entre novembro de 1870 e julho de 1876, foi a vez de a empresa “Santos e Companhia”, formada por José Carlos dos Santos e José Joaquim Pinto, ocupar o teatro, ganhando os sucessivos concursos que anualmente iam sendo lançados e a que esta dupla continuamente se apresentava. “Pitorra”, alcunha por que era conhecido José Carlos

---

<sup>144</sup> Cf. *Diário de Lisboa*, 16-10-1868, pp. 2497-2498.

<sup>145</sup> Cf. *Diário do Governo*, 25-08-1870, p. 1158.

<sup>146</sup> Cf. Decreto de 24 agosto 1870, *Diário do Governo*, 29-08-1870, p. 1175.

dos Santos, era um ator “cheio de talento”, “muito expressivo”, “muito ilustrado”, que mantinha um estreito contacto com a cena parisiense. Neste período, no D. Maria II reunia-se “a elite dos homens de letras daquela época”, transformando o seu camarim num “centro literário e artístico de primeira ordem”<sup>147</sup>. Pese embora estas relações sociais que o animavam, as memórias que guarda daqueles seis anos em que esteve à frente da sala do Rossio são de desalento e de desilusão. Recorda, no seu *Álbum de artista*, que quando se instalou no teatro as condições da sala eram miseráveis e nunca foram atendidos os pedidos que insistentemente apresentava para o tão necessário arranjo interior do edifício, cuja manutenção continuava contratualmente a cargo do Estado<sup>148</sup>.

As cláusulas do contrato agora celebrado replicavam as condições gerais anteriormente firmadas com Francisco Palha. Havia, contudo, tolerância relativamente aos espetáculos permitidos, já que passaram a ser “admitidos todos os géneros de manifestações dramáticas”, excluindo-se “a exibição de feras e animais engenhosos” (art. 4.º)<sup>149</sup>. São asseguradas as condições contratuais acordadas com os artistas do elenco anterior e a empresa obriga-se a admitir novos elementos. Estabelece-se um subsídio mensal, que na época seguinte é dispensado em troca da liberdade de escolha do elenco de atores. A esta escolha não ficava indiferente a imprensa que, à custa de pressões e de influências, esgrimia argumentos e organizava pateadas, fazendo muitas vezes da sala uma arena em que se digladiavam grupos rivais. Conta-nos Matos Sequeira que, numa noite de dezembro de 1873, chegou a haver um motim no interior do teatro, com agressões entre os espectadores, envolvendo-se toda a sala “numa desordem feroz” e prolongando-se os descatos pelos cafés das imediações<sup>150</sup>. Não era a arte que inflamava as paixões, mas antes a teia de convívios e as intrigas de bastidores.

Quase a terminar a época de 1875-1876, abre novo concurso, apresentando-se, para além da empresa de José Carlos dos Santos, uma outra formada por Ernesto Biester, escritor, e pelo ator Eduardo Brazão, batizada de “Biester, Brazão e C.ª”, à qual, para grande desgosto de Santos Pitorra, acabou por ser entregue o Teatro. A luta foi renhida e a isenção da comissão que avaliou as propostas foi posta em causa, sendo agora Francisco Palha, enquanto jurado, o alvo das desconfianças. Num panfleto, escrito e publicado por Pedro d’Alcântara Chaves, intitulado “O escândalo da adjudicação”, é referida a forma

---

<sup>147</sup> Rosa, 1917: 115.

<sup>148</sup> Santos, 1885: XXVII.

<sup>149</sup> *Diário do Governo*, 19-11-1870, pp. 1544-1545.

<sup>150</sup> Sequeira, 1955, vol. I: 318.

precipitada e tendenciosa como decorreu o concurso, “palavra que em Portugal representa sempre um sofisma, porque o lugar ou a adjudicação é sempre dado a quem o ministro quer proteger”<sup>151</sup>. Visava-se nesta crítica António Rodrigues Sampaio, que, “para tirar de si aquele pesado encargo”, nomeou uma Comissão, que diligentemente, na opinião do articulista, decidiu a contento: “Ora vejam. Hoje conselho de ministros. Resolve-se nomear a Comissão. Amanhã, decreto no *Diário do Governo*; nesse mesmo dia, comissão reunida, considerandos prontos e, no dia seguinte, adjudicação à empresa Biester!!!”<sup>152</sup>.

Um dos aspetos denunciados por Pedro d’Alcântara foi o facto de Eduardo Brazão figurar na “Biester, Brazão e Companhia” apenas por conveniência, cumprindo assim uma das cláusulas do concurso que exigia que as empresas concorrentes integrassem um artista. Como testemunha o ator Augusto Rosa nas suas memórias, Eduardo Brazão não tinha qualquer responsabilidade na empresa, sendo a mesma exclusivamente dirigida pelo escritor Ernesto Biester, contando com um elenco formado por Emília das Neves, Rosa Damasceno, Virgínia, Carolina Falco, Ana Pereira, Ana Cardoso, César Lima, César de Lacerda, Pinto de Campos, o próprio Eduardo Brazão e os irmãos Rosa, João e Augusto.

Devido ainda ao calor da polémica provocada pela adjudicação do Teatro, temia-se tumultuosa a noite de estreia da nova companhia. Preparava-se “uma cabala para manifestações hostis”, sobretudo contra a recém-chegada Rosa Damasceno, que agora ombreava com a veterana Emília das Neves, o que levou a que se reforçasse o policiamento na própria sala de espetáculos, com a presença de um número inusitado de guardas. “A sala regurgitava de espectadores”, não pelas expectativas relativamente ao drama levado a cena, mas pela anunciada pateada, que acabou por ficar muito aquém do prometido, já que as duas divas se abraçaram em cena, deixando confusas e perplexas as respetivas claqués<sup>153</sup>.

Segundo o testemunho do ator Augusto Rosa, que se manteve na companhia até final do contrato com o Estado, a degradação foi sendo visível e, no final dos três anos de ocupação do teatro, “a montagem das peças tinha chegado à última miséria”<sup>154</sup>, o que arredava o público, resultando naturalmente em consideráveis prejuízos para a empresa.

Em 1880, o Teatro é adjudicado a uma “Sociedade dos Artistas Dramáticos Portugueses”, composta inicialmente por 8 sócios, entre os quais Eduardo Brazão, os

---

<sup>151</sup> Chaves, [1876]: 6.

<sup>152</sup> *Idem*: 8.

<sup>153</sup> *Diário da Manhã*, 18-10-1876, s/p.

<sup>154</sup> Rosa, 1915: 129.

irmãos Rosa, João e Augusto, e Pinto de Campos, que assumiam a direção da empresa. Correspondendo às exigências do “programa da adjudicação”, foi necessário renovar a composição do elenco para apresentar “um núcleo de companhia portuguesa de declamação composto de atores e atrizes de merecimento notório de diferentes géneros e índoles artísticas e em número suficiente para poderem desempenhar os principais papéis de um repertório dramático”<sup>155</sup>. Satisfeitos este e outros requisitos, feitas obras de renovação imprescindíveis dado o estado do edifício, nomeado Emídio Navarro como Comissário e escolhido Gomes Brito para gerente da Sociedade, abriram-se as portas na noite de 30 de outubro de 1880, com um novo pano de boca pintado por Manini<sup>156</sup> e com as pancadas de Molière a anunciar o início da peça *A estrangeira*, de Alexandre Dumas.

Devido ao sucesso alcançado, em muito fruto de uma atenção especialmente dada à renovação do trabalho cénico, passando os cenários a ser concebidos e pintados por nomes que hoje integram a história da cenografia em Portugal, como Manini e mais tarde Augusto de Melo, a companhia voltou a ganhar o concurso de adjudicação do teatro, agora para um período mais alargado, o que permitia que se aventurasse “a maiores cometimentos”<sup>157</sup>. E assim, de concurso em concurso, aqui foram permanecendo, os irmãos Augusto e João Rosa, acompanhados de Eduardo Brazão, embora a Sociedade sofresse alterações nos membros constituintes, sendo a mais radical a que resultou na constituição da Sociedade Rosas & Brazão, em 1892.

Em termos da atividade teatral desenvolvida, incluindo deslocações ao Brasil e acolhimento de companhias estrangeiras, este foi um período intensamente comentado e apreciado na imprensa, e, no que toca à relação mantida com o Estado, não houve desentendimentos que fizessem prever qualquer rotura. Parecia assim perpetuar-se a permanência destes três nomes sonantes na principal cena portuguesa, não fosse um decreto publicado dois anos antes do final do século, que não só fez correr alguma tinta como resultou na saída um pouco precipitada desta companhia.

---

<sup>155</sup> Programa para a adjudicação publicado, in *Diário do Governo*, 23-07-1880, p. 1881.

<sup>156</sup> Luigi Pietro Manini (1848-1936) foi um arquiteto, pintor e cenógrafo italiano radicado em Lisboa, onde permaneceu entre 1879 e 1913. Para além das telas destinadas à cena, foram-lhe também encomendadas decorações em vários teatros portugueses.

<sup>157</sup> Rosa, 1915: 169.

---

---

## 3.2 O moderníssimo Teatro da Trindade e o modesto Teatro do Príncipe Real

### O Teatro da Trindade

[...] farto de esbarrar com a burocracia sempre que procurava fazer coisas novas e diferentes, Francisco Palha decidiu lançar-se, em 1866, na aventura de construir o seu próprio teatro, um teatro que não só dirigisse à vontade, sem interferências parvas e ignorantes do Terreiro do Paço, mas também um teatro equipado para apresentar, alternadamente, drama, comédia e ópera cómica, e que, além disso, tivesse ainda um vasto salão, onde se realizassem concertos e bailes.<sup>158</sup>

Em 1867, no periódico *Arquivo Pitoresco*, Vilhena Barbosa saúda a inauguração do novo Teatro da Trindade, ocorrida na noite de 30 de novembro desse ano, descrevendo-o como “um edifício vasto, de aspeto nobre e agradável nas suas fachadas, esplendidamente decorado no interior, com todas as condições higiénicas de agasalho e ventilação, contendo variadas comodidades para o público e salões para diversos divertimentos”<sup>159</sup>. Na verdade, não se tratava apenas de uma sala de espetáculos, pois fora também construído um salão, com uma entrada independente, destinado a manifestações sociais e culturais (bailes, conferências, etc.), e uma zona destinada a um “botequim”, que proporcionava um alegre convívio.

A ideia de construção de um novo teatro no coração da cidade deveu-se a Francisco Palha, nome já há muito envolvido nas lides teatrais. Como já referido, foi membro da sociedade que abriu o Teatro das Variedades, dirigiu, por duas vezes, o Teatro de D. Maria II, e foi temporariamente empresário no Teatro da Rua dos Condes, que alugara para instalar parte do elenco do Nacional, atores e atrizes que, descontentes com as condições aí oferecidas, se deixaram aliciar com a perspectiva de um futuro promissor no teatro então em construção.

O novo espaço fora financiado pelo próprio Palha e por um conjunto de 23 acionistas de relevo, que não deixaram os seus interesses por mãos alheias. Para além do

---

<sup>158</sup> Pavão dos Santos *apud* Ribas, 1993: 13.

<sup>159</sup> *Arquivo Pitoresco*, n.º 37, 1867, p. 290.

entusiasmo de se abrir, no coração da capital, um espaço moderno com várias valências, Francisco Palha, na qualidade de “diretor técnico”<sup>160</sup>, iria apostar num repertório diversificado, que oferecesse vários géneros, contrariando assim a tradicional associação de um teatro a um género específico, como acontecia no Nacional, com os habituais dramas, e no vizinho Ginásio, especializado em comédias.

A noite de estreia contou com a presença da família real, que ocupou os dois camarotes reais, com acesso pela entrada principal que dava para o Largo da Trindade. O público entrava pelas portas da Rua Nova da Trindade, para onde também davam as portas do salão e do botequim. Pela rua Larga de São Roque<sup>161</sup> davam as portas de “serventia para o palco, camarins dos atores, subterrâneos, etc.”<sup>162</sup>

A plateia estava dividida em três partes: 76 cadeiras de braços de mogno ocupavam as filas junto ao palco; logo atrás, 176 lugares eram distribuídos por bancos de mogno com costas e assentos em palhinha; na “geral”, na parte posterior da sala, distribuía-se 200 lugares em bancos de madeira. A sala tinha 3 frisas e uma galeria com 80 cadeiras.

Os camarotes ocupavam três níveis: 22 camarotes ao nível dos camarotes reais, sendo estes complementados interiormente por uma sala, um quarto de tocador, camarim e copa; 24 camarotes na 2.<sup>a</sup> ordem e 14 camarotes de 3.<sup>a</sup> ordem, ficando sete de cada lado de uma galeria denominada “paraíso”, que comporta 200 entradas a um preço mais acessível.

Diz-nos ainda Vilhena Barbosa, no já referido artigo de jornal, que a pintura do teto da sala de teatro fora da autoria de José Procópio, discípulo da famosa dupla de cenógrafos Rambois e Cinnati. Entre muitas e variadas decorações, distinguem-se doze medalhões com os retratos de personalidades do nosso passado teatral, de Gil Vicente a Almeida Garrett, incluindo também figuras coevas como Inácio Feijó, dramaturgo, e João Baptista Ferreira, tradutor de inúmeras peças de teatro. As passagens são largas, o que evita aglomerações à entrada ou à saída da sala, e a qualidade do ar, graças a um inovador sistema de ventilação, é apropriada a um lugar que reúne um número elevado de pessoas num espaço sem ligação direta ao exterior. O carácter inovador do edifício inclui outros aspetos, como, por exemplo, a instalação das chamadas “rótulas” em duas frisas, permitindo, a quem está por detrás, assistir ao espetáculo sem ser visto, ocultando assim

---

<sup>160</sup> “O artigo 16.º [dos Estatutos do Teatro da Trindade] estabelecia que o diretor técnico seria, pelo menos por um mandato de cinco anos, Francisco Palha de Faria Lacerda.” (Martins, 2018: 78)

<sup>161</sup> Hoje Rua da Misericórdia.

<sup>162</sup> *Arquivo Pitoresco*, n.º 37, 1867, p. 290.

a sua identidade<sup>163</sup>. A transformação rápida da plateia em sala de baile apresentava-se como outra vantagem, facilitando o aproveitamento daquele espaço para festas, como era usual no período do Carnaval. Uma verdadeira inovação foi a utilização do pano de cena para fins publicitários, até então “privativos dos jornais e das esquinas dos prédios”<sup>164</sup>:

Convertido em verdadeiro jornal de anúncios, sem que prejudique completamente a sua beleza, oferece aos industriais um meio de publicidade muito eficaz, e aos espectadores uma diversão nos intervalos, a que muitos pode ser proveitosa.<sup>165</sup>

O chão do palco era amovível, podendo subir ou baixar com facilidade, e dispunha de alçapões, que propiciavam aparições e transformações, manobrados por um complexo maquinismo instalado por debaixo do palco.

“Do lado esquerdo do Átrio de entrada, duas portas largas [...] davam passagem para o Botequim ou Café”<sup>166</sup> e sobre este ficava um Salão, cujo “pavimento estava ao nível da primeira ordem de camarotes, servindo o compartimento exatamente por cima do Átrio como espaço de articulação entre o Salão e os corredores da Sala de Espetáculos”<sup>167</sup>. O Salão, com um pé direito que ocupava os dois andares, tinha na parede do fundo e nas laterais uma galeria sustentada por elegantes colunas. No lado da fachada dessa galeria abriam-se as janelas correspondentes ao 2.º andar, e numa das extremidades encontrava-se o camarote da família real. Por debaixo dessa galeria, longos espelhos com molduras doiradas forravam as paredes, prolongando a visão do espaço. Do teto pendiam três lustres e da galeria, entre as colunas que a sustinham, pendiam outros pequenos lustres. Este espaço, pronto no início do ano de 1867, abriu uns meses antes da sala de espetáculos, aproveitando o período carnavalesco e aliciando o público para oito bailes de máscaras. Outros eventos se seguiram, criando hábitos de convivialidade naquele Salão, quer para um público mais seleta, apreciador de recitais ou saraus, quer para outro mais popular, frequentador da sala dos fundos, embrenhado numa partida de bilhar.

Não admira, pois, como sublinha o arquiteto Luís Soares Carneiro na sua Tese de doutoramento, que, com todo este aparato, a abertura do Teatro da Trindade tivesse constituído uma preocupação para o empresário do Teatro do Ginásio, pela proximidade,

---

<sup>163</sup> Tratava-se de grades de tabuinhas. Pouco depois foram retiradas, pois a curiosidade de muitos levava-os a espreitar quem saía dessa frisa no final do espetáculo, anulando, assim, o objetivo dessa inovação.

<sup>164</sup> Vilhena Barbosa, *Arquivo Pitoresco*, n.º 37, 1867, p. 291.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> Carneiro, 2002, vol. 2: 541.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

e para o empresário do Teatro da Rua dos Condes, pelas deficitárias instalações do velho edifício. Ambos procuraram meios que pudessem mitigar essa concorrência: um, através de obras na fachada e no interior, e o outro, procurando apoio para a construção de um novo edifício que substituísse o velho Condes<sup>168</sup>.

Em 30 de novembro abriam-se as portas do Largo da Trindade à família real e as da Rua Nova da Trindade ao público em geral. Matos Sequeira, na sua monumental obra *O Carmo e a Trindade: Subsídios para a história de Lisboa*, apresenta-nos os artistas da companhia organizada por Francisco Palha:

Da companhia faziam parte Delfina do Espírito Santo, antiga bailarina de S. Carlos que se estreara como atriz nas Laranjeiras e cuja carreira foi uma série de triunfos; Emília Adelaide, outra linda Emília a que o Brasil estragou a carreira; Mariana Ferraz que se estreou com o novo Teatro; Rosa Damasceno, outra nova que o foi mesmo depois de velha; Emília dos Anjos que acabara em 65 o curso do Conservatório; Lucinda da Silva, feíssima, de grande nariz, filha de Gertrudes de quem boquejavam ser pai Rodrigo da Fonseca Magalhães; a bonita Gertrudes Carneiro; a Ernestina Duarte que veio aqui a ganhar o «sobriquet» de Fan-fan; o grande Tasso; o talentoso Isidoro, recém chegado de Paris; o saudoso Queirós; o engraçado Leoni; Bazard, Lima... e Brazão.<sup>169</sup>

Cipriano José dos Santos era o ponto e Moniz era o ensaiador. Matos Sequeira refere-se ainda a uma figura que entrara então como moço de recados – José «Rapaz» --, e ocupara todas as funções para-teatrais (maquinista, contrarregra, iluminador, aderecista, chefe de porteiros, fiscal, escriturário arquivista, distribuidor onnipotente de «borlas» e de «claques») e – diz-nos o autor – só não foi “ator, comediógrafo e empresário, porque naturalmente não quis”<sup>170</sup>. Nesse mesmo ano e no seguinte, como acontecia em outros teatros, o Trindade recebeu uma companhia francesa, que alternava com a companhia portuguesa.

O espetáculo inaugural, composto por um drama de Ernesto Biester intitulado *A mãe dos pobres* e por uma comédia francesa, traduzida por Palha, *O Xerez da Viscondessa*, não colheu grande entusiasmo.

Mas, como veremos, melhores dias viriam e sem grande demora.

---

<sup>168</sup> Cf. Carneiro, 2002, vol. 2: 554.

<sup>169</sup> Sequeira, 1967, vol. III: 384.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

Possivelmente tocado pelo sucesso conseguido pela afluência de público com a representação de uma ópera de Offenbach no Teatro do Príncipe Real em fevereiro de 1868, Francisco Palha preparou a tradução do libreto de *Barba Azul*, com música do mesmo compositor alemão, radicado em França. Entregou ao maestro Ângelo Frondini e a Moniz os ensaios, encarregou Procópio e Lambertini dos cenários e, “para engradecer o seu cometimento”<sup>171</sup>, contratou as coristas do S. Carlos, conseguindo, com esta ópera burlesca, o primeiro grande êxito estreado em 13 de junho de 1868, a que acorria “quer o público janota ou popular e boémio de Lisboa, quer o público dos provincianos que vinham até à capital e para quem se impunha uma noite no Trindade”<sup>172</sup>.

Ângelo Frondini, de origem italiana, estava contratado como regente de orquestra, ocupando-se não só das operetas, mas também da componente musical de todos os outros géneros teatrais, como mágicas, zarzuelas, farsas líricas, cançonetas, árias e até dramas, cujo início era assinalado com uma sinfonia.

Ainda que só tivessem passado meia dúzia de anos com Francisco Palha à frente do Trindade, era consensual o reconhecimento do seu trabalho por parte dos seus colaboradores, que lhe prestaram uma homenagem, quando recuperado de prolongada doença.

Constou ontem no teatro da Trindade que o sr. Francisco Palha iria assistir, de um camarote, a parte do ensaio da nova mágica. Depois da sua prolongada enfermidade era a primeira vez que se dava este caso.

A boa nova foi recebida com alvoroço por todos os empregados, e à noite como por encanto apareceram os corredores e as escadas da 1.<sup>a</sup> ordem revestidas de damascos, e adornadas de plantas e vasos de flores. [...]

A orquestra apareceu também de surpresa, e quando o sr. Palha assomou ao camarote, tocou-se uma lindíssima valsa. Em seguida ergueu-se o pano e viu-se em cena toda a companhia, que saudou o seu digno empresário. Queirós pronunciou algumas palavras afetuosas, em seu nome e de seus colegas, congratulando-se pelas melhoras do sr. Francisco Palha, que, de pé no camarote, com olhos arrasados de lágrimas, agradeceu a todos tantas provas de estima e simpatia.<sup>173</sup>

Este reconhecimento não era beliscado pela exigência que Palha impunha a todos os trabalhadores – por vezes referido como “um jugo de ferro” –, a quem se dirigiam as

---

<sup>171</sup> Sequeira, 1967, vol. III: 385.

<sup>172</sup> Ribas, 1993: 21

<sup>173</sup> *Diário Ilustrado*, 03-07-1872, [p. 2].

“Tabelas”. Tratava-se de uma prática que consistia numa folha diariamente afixada em lugar bem visível do teatro, com as necessárias indicações relativas ao dia seguinte. Aí eram marcadas as horas dos ensaios e outros afazeres, mas também muitas aplicadas a quem não cumpria o estipulado no contrato ou mesmo avisos e recados com os nomes dos visados. Os historiadores recordam as célebres tabelas de Palha, cheias de graça, mas por vezes bastante cáusticas:

«Tendo a corista Silvana resolvido não vir ao teatro durante oito dias, resolveu a direção dar por findos os trabalhos cénicos da mesma corista, desejando-lhe muita saúde e muita felicidade. --- 22-10-89»

«O Club Ginástico é na rua Nova dos Mártires e não no Teatro da Trindade; e quem quer fazer cavalhadas vai para Benfica ou para o Campo Grande. Fica prevenido disto o corista Ramalho e os que se entretêm com ele em jogos de pau e esgrima. É o primeiro aviso. – 9-10-84»

«A empresa não escritura senão quem lhe convém escriturar. Perde o seu tempo quem incomoda os amigos da direção para aquele fim. – 20-06-83»<sup>174</sup>

Como era prática generalizada, os contratos com os profissionais dos teatros previam espetáculos de benefício, que ajudavam a compor os ordenados, pois uma parte das receitas reverteria a favor do beneficiado. Dependendo da sua importância na escala teatral, alguns dos beneficiados eram também agraciados com distinções e ofertas de elevado valor. No caso de artistas muito apreciados, enche-se a sala de admiradores e amigos, e até a família real faz questão de marcar presença:

Em 3 de abril de 1875, houve no Teatro um espetáculo sensação.

Era o benefício do Isidoro. Assistiu a Família Real, e o soberano agraciou o ilustre artista, num dos intervalos, com o hábito de São Tiago.

Isidoro Sabino Ferreira, aqui no Teatro da Trindade até essa data, representara 177 vezes o *Barba Azul*, 138 vezes a *Gata borralheira*, 110 vezes *A Coroa de Carlos Magno*, 74 vezes *Os dois candidatos* e 71 vezes *A Família Benoiton*.<sup>175</sup>

A concorrência entre os teatros tornara-se uma realidade cada vez mais evidente, procurando os seus empresários empregar os artistas mais apreciados pelo público, na esperança de conseguirem bons proventos. Desejando contratar Hermínia Adelaide para

---

<sup>174</sup> Cândia, 1942, vol. 1: 126.

<sup>175</sup> Sequeira, 1967, vol. III: 391.

desempenhar a personagem principal da ópera cómica *A filha da senhora Angot*, de Charles Lecocq com libreto de Louis-François Clairville, que em Paris chegara às 300 representações, Palha chegou a pagar, ao empresário do Príncipe Real, um conto de réis pela quebra da escritura da atriz. E a despesa não se ficou por aqui. Teve também de indemnizar o tradutor do respetivo libreto, pois decidiu levar a sua própria versão a palco<sup>176</sup>, mas, ao que parece, a receita terá coberto todas estas despesas.

Acontece, porém, que nem todos os anos teatrais eram bem sucedidos. Valia-lhes, nesses casos, o Salão, onde havia concertos e matinés musicais, récitas de amadores, conferências e até uma demonstração do fonógrafo de Edison.

A grande peça do ano de 1883 foi *A volta ao mundo em 80 dias*, “com maquinarias novas, arrançadas pelo José Rapaz, visualidades raras e dançarinas francesas e espanholas, cujos ensaios obrigaram o teatro a estar fechado 15 dias”<sup>177</sup>. Logo nos primeiros dias de representação (final de março) marcaram presença todas as classes sociais, a começar pela família real acompanhada de nomes ilustres da nobreza, a burguesia ocupando os seus camarotes e o povo na plateia, cumprindo-se assim a hierarquização social dos teatros à italiana, de que o Trindade era “a peça mais qualificada e inovadora dos teatros portugueses da segunda metade do século XIX”<sup>178</sup>. Comprovando que o espetáculo se dirigia a todos os públicos, foi anunciada uma sessão destinada a crianças – algo de invulgar –, às 12h30m de um domingo<sup>179</sup>, e que, pelo interesse que despertou, se repetiu por várias semanas. Os jornais referem-se a este evento como um “verdadeiro maná”, a peça mais aparatosa que alguma vez se viu em Lisboa, aplaudida freneticamente durante os cerca de quatro meses que se manteve em palco. A montagem da peça foi onerosa, mas, mais do que o desenrolar da história, “valiam os cenários, as maquinarias, os truques, as grandes movimentações e os trajes das personagens”<sup>180</sup>, tudo pontuado pela competência e exigência do empresário.

Como constata Levi Martins na biografia dedicada a Francisco Palha, este procurava diversificar os géneros colocados em palco, “incluindo até exemplos de ópera lírica, como *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, peças adaptadas de romances, como é o caso de *As Pupilas do Senhor Reitor*, a partir de Júlio Dinis, ou comédias de Molière

---

<sup>176</sup> *Jornal da Noite*, 16-10-1874, s/p.

<sup>177</sup> Sequeira, 1967, vol. III: 396.

<sup>178</sup> Carneiro, 2002, vol. II: 531.

<sup>179</sup> Cf. *Diário Ilustrado*, 30-03-1883, [p. 1].

<sup>180</sup> Magalhães, 2017b: 55.

como *Médico à Força*, *Tartufo* ou *O Avaro*”<sup>181</sup>. As mágicas eram também uma presença assídua, porque muito desejada pelo público, graças à componente feérica que constituía o cerne deste género.

Como refere a investigadora e autora Paula Magalhães, na obra que assinala os 150 anos do Trindade, “[A]s mágicas sucediam-se no palco do Chiado porque o público apreciava o género e porque Francisco Palha o punha em cena com esmero, destacando-se na qualidade e bom gosto dos cenários, na sumptuosidade do guarda-roupa e na inventiva dos maquinismos”<sup>182</sup>. Foram vários os êxitos, desde *A Gata Borralheira*, em 1869, à mágica *O Gato Preto*, em 1889, todos inspirados ou adaptados das *féeries* francesas que tinham brilhado nos palcos de Paris, de onde chegavam também muitos dos adereços. Curiosamente, o empresário nunca permitiu que “as revistas do ano” entrassem no seu teatro por causa das alusões políticas<sup>183</sup>, as quais, eventualmente devido à proximidade que Palha tinha com o poder político, queria a todo o custo evitar. Só depois da sua morte, em 11 de janeiro de 1890, se assistiu aí ao género revisteiro pela mão de Sousa Bastos, agora empresário daquele espaço. E é este “senhor revista” que, na sua *Carteira do Artista*, recorda Francisco Palha de forma muito elogiosa:

Muito e muito deve o teatro português a Francisco Palha. Ele auxiliou a sociedade artística do teatro do Ginásio nos seus primeiros anos; presidiu à fundação da Associação do teatro das Variedades, dando-lhe os mais difíceis impulsos; como comissário do governo junto ao teatro de D. Maria, levantou-o do abatimento em que jazia para o elevar ao maior grau de prosperidade a que chegou; desenvolveu e animou a literatura dramática nacional; obteve a reforma para os artistas; criou o monte-pio dos atores; elevou os ordenados dos artistas; conseguiu que se fizesse o jazigo para os artistas do teatro de D. Maria; organizou uma companhia com que explorou durante uma época o teatro da Rua dos Condes, fazendo ali subir à cena com ótimo desempenho as magníficas peças [...]; fez constituir o teatro da Trindade, que dirigiu até à hora da sua morte, durante 23 anos. <sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> Martins, 2018: 101.

<sup>182</sup> Magalhães, 2017b: 54.

<sup>183</sup> A este propósito, veja-se *O António Maria*, 29-03-1883, p. 102.

<sup>184</sup> Bastos, 1898: 38-39.

## O Teatro do Príncipe Real

Ainda no espetáculo de inauguração do teatro do Príncipe Real, representou pela primeira vez em Lisboa, a atriz Margarida Clementina, irmã da atriz Ana Pereira. Ao contrário da mana, que todos sabem é feia, Margarida era formosíssima e possuía um belo talento, acompanhado de belos dotes para a cena. Agradou ali extraordinariamente, com especialidade na protagonista da comédia, original de Florêncio Sarmento, *A Condessa de Villar*.<sup>185</sup>

“Ruas” é o apelido de uma família ligada aos empreendimentos teatrais. Francisco Viana Ruas, o “pai Ruas”, já reedificara o Teatro do Ginásio quando, mais tarde, num terreno da então recente Rua da Palma edificou um salão de festas, o Wauxhall, onde se realizaram alguns bailes de máscaras. Dado o pouco interesse despertado por esta iniciativa, rebatizou o espaço de Salão Meyerbeer, onde foram apresentados alguns concertos, mas pouco concorridos. Sendo escassos os lucros obtidos e considerando a sua ligação aos empreendimentos teatrais, o pai Ruas decidiu transformar o espaço e assim nasceu um novo teatro. Aproveitou a parte exterior do edifício, adequou o interior às necessidades de uma sala de teatro e o resultado, apesar de modesto, foi do agrado público. Convidou o ator César de Lima e, em conjunto, formaram a primeira companhia.

Na noite de 28 de setembro de 1865, para comemorar o aniversário natalício do futuro rei D. Carlos (então com dois anos de idade), inaugurou-se esse espaço a que se deu o nome de Teatro do Príncipe Real. Representaram-se então duas comédias imitadas por Aristides Abranches e Rangel de Lima – autores e tradutores de todos os géneros de textos para os palcos da época –, tendo também sido recitado um poema do dramaturgo Mendes Leal, depois de cantado um hino composto para este evento. Parte dos artistas que participaram nas duas primeiras comédias eram nomes ainda pouco conhecidos oriundos do teatro de amadores, mas que vieram a ganhar notoriedade. Virgínia Dias da Silva e Eduardo Brazão, ambos profissionais de referência na história do teatro oitocentista, também integraram esta primeira companhia.

Em 1867, o teatro foi alugado pela dupla José Carlos dos Santos (Santos Pitorra) e Pinto Bastos, que tiveram sucessivas épocas teatrais de grande sucesso. Foi o caso da apresentação, em fevereiro de 1868, da ópera burlesca *A Grã-duquesa de Gerolstein*, de Halevy e Meilhac, com música de Jacques Offenbach e tradução de Eduardo Garrido,

---

<sup>185</sup> Bastos, 1898: 349.

onde a atriz Emília Letroublon deslumbrara Lisboa. Esse enorme sucesso deveu-se à “graça do libreto”, com excelente tradução, à “desenvoltura e viveza da música” e ao “magnífico *ensemble* do desempenho”<sup>186</sup>. Este êxito determinou a introdução de composições operáticas noutros teatros, designadamente, como vimos, no novíssimo Teatro da Trindade.

Em novembro desse mesmo ano, evidenciando um espírito empreendedor e arrojado, os empresários contrataram a companhia italiana do célebre Ernesto Rossi, especializado em personagens trágicas. Aí se estreou com o drama *Kean*, um texto de Alexandre Dumas (pai) escrito em plena época romântica (1836), que tem como personagem principal Eduard Kean, ator inglês, que morrera 3 anos antes e que era exímio na representação de textos de Shakespeare. Apesar de a peça agora em palco ser representada em italiano e ter uma abordagem mais ligada à estética romântica, Sousa Bastos testemunha que “nunca entre nós se realizara tão ruidoso êxito”<sup>187</sup>, tendo também sido aplaudidas *Hamlet* e *Romeu e Julieta*.

Santos Pitorra era um homem culto, que já estivera em Paris para aperfeiçoar a sua arte. De entre as muitas peças que representou neste palco, distinguiu-se um texto que conferiu grande notoriedade ao seu trabalho como ator; tratou-se de *João, o carteiro*, traduzido por Ferreira de Mesquita. Júlio César Machado elogia a escolha da peça “à inglesa”, com “diálogos curtos, frases rápidas, lances inesperados, [...] traduzida muito habilmente e posta em cena com grande esmero”. E o folhetinista continua:

Vê-se que o ator Santos sempre que vai a Paris estuda muito; esta peça está posta em cena com singular habilidade, e a companhia ensaiada e dirigida com tanta atenção e gosto que seria injusto elogiar este ou aquele artista, quando pelos esforços deles e de Santos, que no seu papel é por vezes extraordinário, são dignos todos eles de louvor.<sup>188</sup>

Lamenta, todavia, o facto de os espectadores não estarem ainda habituados a deslocarem-se à Rua da Palma, um bairro que é visto como “soturno e sensaborão”. Na verdade, o desejo de Santos Pitorra era instalar-se, como empresário, no Teatro de D. Maria II para onde já tinha concorrido, mas sem sucesso. Virá a consegui-lo no início da época de 1870.

---

<sup>186</sup> Azevedo, *O Ocidente*, 21-03-1884, p. 67.

<sup>187</sup> Bastos, 1947b: 18.

<sup>188</sup> Júlio César Machado, “Folhetim – Revista da semana”, *A Revolução de Setembro*, 05-11-1867, p. 1.

Nesta altura, a gestão do Teatro do Príncipe Real voltou à dupla inicial – Ruas e César de Lima –, mas sem grande proveito. A empresa passou então para as mãos de Pinto Bastos, que aí se manteve até 1877, levando à cena toda a espécie de géneros teatrais (dramas, operetas, mágicas, revistas, peças patrióticas, etc.). Conta-nos Maximiliano de Azevedo que o empresário, dedicadíssimo ao seu trabalho, estava até altas horas da noite a trabalhar. Numa noite de janeiro de 1875, entrou-lhe pelo escritório “a figura roliça de Cavara, ator italiano que estivera em Lisboa com Rossi, e que então voltava do Rio de Janeiro com Celestina de Paladini. Ao que parece, já haviam batido à porta de outros teatros, mas ninguém os quisera contratar. A situação de ambos era periclitante, e Pinto Bastos contratou-os de imediato. Em breve o empresário seria recompensado por esta boa ação, pois, na terceira representação, Paladini interpretou a peça *A dama das camélias* “e alcançou um triunfo extraordinário. Dali em diante foram tantas as ovações como as récitas”<sup>189</sup>.

Maximiliano de Azevedo conta-nos ainda que, sob a direção deste mesmo empresário, estiveram naquele teatro as atrizes Marguerite Preciosi e Marie Dinis, com uma companhia de opereta francesa. “Todos se lembram ainda de como se tornou moda, na época teatral de 1876 e 1877, o ir aplaudir a graça desenvolta de Preciosi, cujo mérito nos papéis de opereta era inegável, e a formosa voz e os encantos de Marie Denis.”<sup>190</sup> Para além destas e de outras companhias estrangeiras que Pinto Bastos ia pontualmente contratando, mantinha ativa a sua companhia portuguesa. Na época teatral de 1875-76, tinha no seu naipe de artistas Emília das Neves, Rosa Pai e o seu filho João Rosa, Lucinda Simões e Ana Pereira, nomes que todos os teatros cobiçavam. A época de 1878 foi explorada pelo empresário Sousa Bastos e pelo ator Dias, voltando o teatro, na época seguinte, à família Ruas, agora nas mãos dos filhos do seu fundador.

Com a utilização do gás, os incêndios nos teatros começaram a ser uma preocupação e, cada vez que havia um fogo num local público, os governos pensavam em medidas a tomar. No final de 1881, ocorreu um incêndio no Ringtheater em Viena de Áustria, tendo morrido um número elevado de espectadores. Esta catástrofe impressionou toda a Europa, tanto mais que o mesmo já tinha acontecido em Nice, sem que se tivessem tomado as necessárias medidas. Em França, as autoridades policiais foram incitadas a passar em revista todos os teatros, impedindo o público de frequentar aqueles que apresentavam

---

<sup>189</sup> Azevedo, *O Ocidente*, 21-03-1884, p. 67.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

riscos e que, devido às licenças já dadas, demoravam a encerrar coercivamente as suas portas.

Decorrente destes acontecimentos, o governo português nomeou uma comissão para examinar os teatros sob o ponto de vista de segurança pública. O relatório resultante dessas inspeções considerou que o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Príncipe Real não tinham as condições mínimas de funcionamento, pelo que deveriam encerrar as portas no final da época teatral. Perante esta decisão, Gervásio Lobato chama a atenção para a ineficácia e o risco que envolve a decisão relativa aos dois teatros inspecionados:

Uma comissão de peritos examina um teatro e condena-o por ser um perigo para o público; condena-o a demolição, porque entende que o perigo que ele oferece é tão grande, é tão irremediável, que a única maneira de o evitar é acabar com o teatro. Desde esse momento, desde que um teatro põe tão iminentemente em risco a vida dos espectadores que o frequentam, a primeira coisa a fazer é mandá-lo fechar imediatamente; se o perigo existe na realidade, tão grande, tão terrível, não pode haver razão de espécie alguma que leve a autoridade a expor a ele uma noite só que seja o público. Não se compreende que dada a existência de um perigo dessa ordem para a segurança pública, se diga, daqui a dois meses fecha-se esse teatro porque é perigoso; até lá vai à sorte, a providência que vele pelo público, daqui a dois meses nós velaremos.<sup>191</sup>

O teatro foi então sujeito a obras, que tiveram em atenção a possibilidade de uma rápida evacuação dos espectadores, caso ocorresse um sinistro. Foram feitas remodelações na sala, agora com 20 camarotes em cada andar, 8 frisas<sup>192</sup>, 159 fauteuils, 130 cadeiras numeradas na plateia e 140 lugares na plateia geral, que se situa sob os camarotes do fundo.

Maximiliano de Azevedo termina a sua história deste teatro, publicada n' *O Ocidente* (1884), elogiando o resultado da restauração daquele espaço:

O teatro do Príncipe Real, tal como está agora, possui todas as condições necessárias para se tornar querido do público; o ponto está em que uma direção inteligente escolha convenientemente o repertório e escrete artistas capazes de bem o desempenharem.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Lobato, *O Ocidente*, 01-07-1882, p. 146.

<sup>192</sup> Pequenos camarotes que ficam em volta da plateia.

<sup>193</sup> Azevedo, *O Ocidente*, 01-04-1884, p. 75.

---

### 3.3 O Teatro Avenida e o novo Condes

#### O Teatro Avenida

O Teatro Avenida não chegou a durar um século no centro da cidade, apesar de ter sido o único entre congéneres na principal artéria da cidade. No tempo em que o antigo Éden e o velho Teatro da Rua dos Condes tinham já passado a cinemas; em que o Parque Mayer – templo da revista desde o início dos anos 20 – também não constituía comparação, este era o mais antigo teatro de todos os géneros na Avenida.<sup>194</sup>

Alinhavam-se ainda a ritmo lento as poucas edificações na recém aberta Avenida da Liberdade quando, em 11 de fevereiro de 1888, como que para preencher a lacuna criada pelo desaparecimento do Teatro das Variedades, se abrem as portas do Teatro da Avenida. Era um edifício diferente daqueles a que Lisboa se habituara, apresentando “uma fachada de dois pisos: no rés-do-chão, quatro portas de madeira; no primeiro andar, uma varanda de ferro a toda a largura da fachada; no cimo, um arco com a inscrição “Theatro da Avenida”<sup>195</sup>. Quanto ao seu interior, o redator do *Diário Ilustrado* refere-se-lhe como um teatro “alegre, elegante, matizado de cores claras, brilhando à chama mordente do gás, que o enche de luz. O balcão, guarnecido de cadeiras de cordovão escarlate e pregaria amarela, de um gosto original e moderníssimo, é muito bonito e desafogado, e talvez mesmo o melhor lugar do novo teatro”<sup>196</sup>. O elogio torna-se convincente, quando se equiparam os “avant scènes”<sup>197</sup> – “espaçosos e também muito elegantes” – aos “avant scènes parisienses”.

---

<sup>194</sup> Dias, [D.L 1994]: 31.

<sup>195</sup> Moura, 2004, p. 122.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> Parte do palco entre o pano de boca e a orquestra.

No mesmo jornal lê-se, no dia da inauguração, a seguinte informação:

Com o «Tio Torquato» para debute de Laura Godinho e a comédia «De Herodes para Pilatos», inaugura-se hoje o Teatro Avenida. O primeiro baile de máscaras é domingo e preparam-se vistosas mascaradas, além de um magnífico repertório musical que a empresa mandou vir do estrangeiro.

A sala estará ornada com uma imensidade de flores, e nos camarotes notar-se-ão muitos dos rostos mais formosos das nossas elegantes.

A assinatura está quase toda tomada.<sup>198</sup>

Já no primeiro dia do mês se informava estarem à venda, na Tabacaria Barbosa, na mesma avenida, as assinaturas para 3 récitas e 3 grandiosos bailes de máscaras, a terem lugar nos dias seguintes ao espetáculo de estreia. O programa de abertura do Teatro da Avenida<sup>199</sup> era atraente: uma comédia em 1 ato, desempenhada pelo extraordinário Taborda que contracena com uma jovem debutante, e uma outra comédia em 3 atos, com tradução livre do vaudeville *Mon nez, mes yeux, ma buche*, desempenhada pela dupla António Pedro e Pinto Campos.

O período escolhido para a abertura augurava uma enchente, apesar da concorrência dos outros teatros, que não descuravam a oportunidade de conseguir boas receitas com os bailes carnavalesco. Os jornais publicitam os programas das magníficas noites e matinés, prometendo momentos inesquecíveis de divertimento, sempre ao som da indispensável música. Esperava-se grande afluência de pessoas da província, graças às facilidades dadas, neste período, pelas companhias das linhas férreas relativamente ao preço das viagens.

O *Diário Ilustrado*, que sistematicamente nos dá conta do que é apresentado nos principais palcos da capital, anuncia, de forma entusiástica, o programa para a 2.<sup>a</sup> feira gorda: “O espetáculo hoje é de se lhe tirar o chapéu. Logo duas comédias novas «Os morangos», «Carta urgente», um monólogo cheio de «verve» pelo ator Roque e o «Tio Torquato», pelo impagável Taborda. Depois do espetáculo há baile de máscaras.”<sup>200</sup>

Na verdade, o entusiasmo dos primeiros dias esfriou rapidamente. O edifício, já então hipotecado, foi vendido em hasta pública. Em maio de 1888, tomou conta da

---

<sup>198</sup> *Diário Ilustrado*, 11-02-1888, [p. 1].

<sup>199</sup> A designação é “Teatro da Avenida”, mas é correntemente referido como “Teatro Avenida”.

<sup>200</sup> *Diário Ilustrado*, 13-02-1888, [p. 2].

exploração o empresário Alves Rente<sup>201</sup>, com uma companhia que trouxe do Porto, mas, cerca de um mês depois, foi Sousa Bastos que, com o seu sentido empreendedor, não deixou escapar o que seria um bom negócio: a inauguração da primeira Exposição Industrial, que iria ocupar a recentíssima Avenida da Liberdade a partir de 7 de junho, atrairia um público vindo de fora e que certamente não perderia a oportunidade de conhecer aquela sala.

A Exposição Industrial Portuguesa<sup>202</sup> reuniu um número elevado de expositores nacionais com pavilhões que se estendiam pela recente Avenida. A abrir aquele espaço, erguia-se o sumptuoso pavilhão da “Associação Industrial Portuguesa” (entidade promotora do evento), encimado pelo lema latino “Laurea Donandus Labor”. No dia da inauguração “era enorme a concorrência de povo [...] e no recinto da exposição achavam-se mais de quatro mil pessoas, aguardando a chegada de Sua Majestade o Rei D. Luís e toda a família real”<sup>203</sup>. O ambiente era de felicidade e de orgulho patriótico: “O sol iluminava alegremente aquela festa de trabalho, e a animação era grande em todos que ali se achavam reunidos para assistir a um espetáculo pouco visto em Lisboa – a inauguração de uma exposição do trabalho nacional.”<sup>204</sup>

A permanência de Sousa Bastos como empresário durou apenas três meses, mas voltará a esta sala no início dos anos 90, com a famosíssima revista *Tim Tim por Tim Tim*, já em *reprise*, depois de um enorme sucesso no palco do novo Teatro da Rua dos Condes.

Muitos foram os empresários que passaram pelo Avenida até dezembro de 1967, altura em que ardeu completamente. Encontrava-se então ocupado pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, que, depois de abandonar o Teatro Nacional devido também a um incêndio, em 30 de novembro de 1964, se instalara naquele espaço.

---

<sup>201</sup> Salgado Dias, Alexandre Mó e Ernesto Desforges foram os fundadores do Teatro da Avenida, tendo este último sido o seu primeiro empresário.

<sup>202</sup> Este acontecimento permitiu preparar a representação portuguesa para a Exposição Universal que teria lugar em Paris no ano seguinte.

<sup>203</sup> *O Ocidente*, 21-06-1888, p. 139.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

## O novo Teatro da Rua dos Condes

Será, pois, também humilde o novo teatro que se inaugurou ontem, o que não impede que lhe profetizemos um futuro próspero.

A sala é alegre, muito bonita, muito agradável.

Os lugares são cómodos; uma ordem de camarotes e uma galeria, que vai também ser transformada em camarotes de 2.<sup>a</sup> ordem. Tem sobretudo uma bela distribuição da luz, o que na verdade agradou muito ao público, que anda costumado a *meia luz* de todas as outras casas de espetáculo.<sup>205</sup>

Depois de demolido o “velho” Teatro da Rua dos Condes e antes de se começar a construir o novo edifício, ergueu-se, neste local, uma “barraca”, batizada de “Teatro Chalet”, pertencente a Manuel José d’Araújo<sup>206</sup>, antigo ator. Tratando-se de uma construção com poucas comodidades, o repertório escolhido destinava-se a um público menos exigente, apreciador de revistas do ano, mágicas e paródias. Foi com espetáculos como *O micróbio* (revista de 1884), *A sombra do rei* (mágica) e *Duque de Vizela* (paródia) que o empresário se manteve naquele espaço, enquanto não se dava início às obras do novo teatro. Ali esteve cerca de três anos, conseguindo bons proventos.

Em 23 de dezembro de 1888, inaugura-se então o novo edifício do Teatro da Rua dos Condes, agora com a fachada principal, com três grandes portas, voltada para a Avenida da Liberdade, e a entrada lateral a dar para a Rua dos Condes. A construção foi custeada pelo comerciante Francisco Grandela, sob o risco do desenhador Dias da Silva.

O rés-do-chão do edifício é ocupado pelos camarins dos artistas e tem à disposição de todos um botequim, com o teto desenhado pelo pintor Augusto Gameiro. A plateia, no 1.<sup>o</sup> andar, é composta por quatro classes: “fauteuils, cadeiras, superior e geral. Junto ao palco há 3 pequeninas frisas de cada lado. Tem duas ordens de camarotes com 21 em cada uma.”<sup>207</sup> Na sala de espetáculos, o teto é pontuado por diversos medalhões realizados pelos cenógrafos Eduardo Reis e Júlio Machado, que retratam várias figuras do teatro português, como o ator Tasso, a atriz Emília das Neves e o dramaturgo Almeida Garrett, entre outros.

---

<sup>205</sup> *Diário Ilustrado*, 24-12-1888, [p. 3].

<sup>206</sup> O proprietário Manuel José d’Araújo passou a ser conhecido como o “Araújo do Chalet”.

<sup>207</sup> Sousa Bastos *apud* Cândia, 1942: 148.

As primeiras impressões revelam-nos uma sala alegre, bonita, agradável, com lugares cómodos e uma boa distribuição da luz. Receando os incêndios já acontecidos noutros teatros, o “recinto da plateia e camarotes foi completamente separado do palco por um guarda-fogo que sobe desde os alicerces até acima do telhado; [...] e nas entradas de serviço do palco foram colocadas portas também de ferro”<sup>208</sup>. Antes do início do espetáculo de estreia e para tranquilizar os espectadores, desceu o “pano de ferro”, provando a segurança do edifício, o que mereceu uma salva de palmas<sup>209</sup>.

Salvador Marques e Casimiro d’Almeida foram os primeiros empresários de uma companhia especializada em revistas e operetas, formada por Pepa Ruiz, Guilhermina, Laura Godinho, Luísa d’Oliveira, Encarnação Reis, Isabel Ficke, Alfredo de Carvalho, Sérgio d’Almeida, Roque, Salazar, Matias d’Almeida, Carlos Rocha, Caetano Reis, Pinheiro, Pereira d’Almeida, Lima e Cruz<sup>210</sup>. Sousa Bastos foi contratado como ensaiador.

No evento inaugural, os empresários puderam contar com a participação do ator Taborda, que, apesar de não pertencer à companhia, estava sempre pronto para ajudar a lançar novos projetos. O monólogo que recitou foi muito aplaudido, a que se seguiu *Ontem e Hoje*, de Baptista Machado, “ato que foi agradavelmente recebido, ainda que sem grandes manifestações de entusiasmo”<sup>211</sup>.

O grande êxito deste período deveu-se a Sousa Bastos, com a revista do ano de 1888, intitulada *Tim Tim por Tim Tim*, em estreia no dia 23 de março de 1889. Luiz Francisco Rebello, autor de dois volumes sobre este género teatral, diz-nos que foi esta a revista que marcou a consagração definitiva de Sousa Bastos, como autor do género<sup>212</sup>. Na primeira época contaram-se 109 representações, tendo posteriormente marcado presença inúmeras vezes nos palcos de Portugal e do Brasil.

Até 1915, ano em que o Condes passa a animatógrafo, é aí representado sobretudo teatro musicado. Quando comprado pela empresa Castelo Lopes, o interior do edifício sofreu remodelações para possibilitar a exibição de filmes, e em 1851 foi demolido e construído o Cinema Condes, que também teve os dias contados. Hoje o edifício é ocupado pelo Hard Rock Café, mas mantém, no cimo da fachada que dá para a Avenida da Liberdade, em letras garrafais a inscrição “CONDES”.

---

<sup>208</sup> Mesquita, 1987 [1903]: 620.

<sup>209</sup> Cf. *Diário Ilustrado*, 24-12-1888, [p. 3].

<sup>210</sup> Cf. Sousa Bastos *apud* Cândia, 1942: 148.

<sup>211</sup> *Diário Ilustrado*, 24-12-1888, [p. 3].

<sup>212</sup> Cf. Rebello, 1984, vol. I: 95.

**4**

**OS GÊNEROS EM PALCO**

#### 4.1 Dramas

O advento do drama, como categoria teatral específica, coincidiu com a promoção social da burguesia – e as suas origens burguesas marcam-lhe, ao mesmo tempo, as características e os limites. Enquanto a tragédia punha em cena personagens de estirpe nobre, e a comédia personagens de baixa extração [...], o drama propunha-se abordar com seriedade conflitos travados entre elementos da classe média.<sup>213</sup>

A partir de meados dos anos 30 até meados do século XIX, os teatros da capital (Salitre, Condes, D. Maria, Ginásio, D. Fernando) ofereciam sobretudo comédias, farsas e dramas românticos, na sua maior parte traduzidos de peças francesas. Apesar dos esforços dos intelectuais liberais para que os escritores se dedicassem à dramaturgia portuguesa, seguindo o modelo que Garrett propôs com a peça *Um Auto de Gil Vicente* e que tanto êxito teve em cena, a situação pouco melhorou. Na verdade, surgiram mais peças escritas e publicadas de autores portugueses, mas, como constatou Alexandre Herculano, o progresso dramático era unicamente em extensão, faltando-lhe profundidade, pelo que aconselhava os jovens dramaturgos a “que estudassem o mundo que os rodeia e que vestissem os filhos da sua imaginação com os trajes da atualidade”<sup>214</sup>.

Em 31 de janeiro de 1857 subiu ao palco do Teatro D. Maria II uma peça de Gomes de Amorim, intitulada *Fígados de Tigre*, que mais não era que uma paródia bem urdida aos melodramas pseudo-históricos de enredo predominantemente passional, género que durante anos tinha infernizado uns e deleitado outros. No prólogo a esta peça só publicada em 1869, cognominada “melodrama dos melodramas”, o autor regozija-se com o êxito conseguido, lamentando todavia não ter feito “o enredo um pouco mais imoral, mais de atualidade” e não ter encaixado “uns amores bem indecentes, como os das óperas cómicas francesas, que hoje são moda”<sup>215</sup>. Referia-se Gomes de Amorim às óperas de Offenbach

---

<sup>213</sup> Rebello, [D.L. 1978]: 253.

<sup>214</sup> “Parecer de Alexandre Herculano, in Corvo, 2018: 28.

<sup>215</sup> Amorim, 1984: 30.

que por aquela altura eram apresentadas, em tradução, nos palcos dos novos teatros da capital.

Encontrávamo-nos então no período dos “melhoramentos materiais”, e da França chegara-nos um outro tipo de drama que, ainda com laivos românticos, já tinha como referente a sociedade do seu tempo (meados do século XIX), mas ainda longe da estética naturalista que, em breve, vai triunfar no romance.

A peça representativa deste período de mudança é *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas filho, exibida no Teatro Nacional, em 1854. Baseada numa experiência autobiográfica, o texto conta-nos a história de Margarida Gautier, uma cortesã famosa entre os membros da alta sociedade parisiense de Oitocentos, por quem se apaixona Armando Duval, um jovem estudante de uma respeitada família da burguesia. Apesar de uma vida de luxúria, Margarida deixa-se tocar pelos sentimentos do rapaz e está disposta a consagrar-lhe todo o seu amor. Animados por uma forte paixão, os dois amantes retiram-se para o campo onde gozam dias de grande felicidade. Mas os preconceitos sociais e familiares impedem a sua união futura. Jorge Duval, pai de Armando, persuade Margarida a romper aquela relação, convencendo-a das iniquidades que trará para o futuro do seu filho. Num ato de nobreza incomum, Margarida renuncia a Armando e faz-lhe crer que pretende voltar à sua vida anterior, partindo para Paris, para os braços de um antigo amante. Mas «a dama das camélias», denominação que se deve ao facto de serem as únicas flores que lhe agradam, adocece gravemente. Quando Armando descobre a verdadeira razão que a levou a abandoná-lo e corre para junto de Margarida, já é tarde. Resta-lhe assistir à morte da sua amada, cena dilacerante com que encerra o último ato.

Andrade Ferreira, o folhetinista de serviço d’*A Revolução de Setembro*<sup>216</sup>, dias depois da estreia escreve sobre este drama, centrando-se na verosimilhança da personagem principal. Admitindo ser possível “o amor e a própria paixão na mesma mulher que faz dos seus encantos naturais o mercado da opulência”, não considera, todavia, plausível o recorte de uma Margarida Gautier como “mito do amor desinteressado”, só possível, segundo Ferreira, “na imaginação caprichosa do poeta”, aproximando o perfil da personagem principal de uma abordagem romântica. Durante os anos 60, 70 e 80, esta peça foi presença assídua nos palcos portugueses, chegando a influenciar autores, como Pinheiro Chagas, que escreveu *A Morgadinha de Valflor*, representada no D. Maria e que “retrata um caso amoroso que envolvia uma mulher da

---

<sup>216</sup> Andrade Ferreira, «Folhetim», *A Revolução de Setembro*, 06-04-1854, pp. 1-2.

nobreza e o sobrinho de um dos seus trabalhadores, a terminar de forma trágica”<sup>217</sup>. No prefácio da publicação deste drama em 5 atos, o autor regozija-se com “o êxito brilhante que em cena conquistou”, sublinhando o desempenho exemplar por parte dos artistas, “um dos mais notáveis que se tem visto nos nossos teatros”<sup>218</sup>.

O primeiro dramaturgo português a experimentar o novo género, conhecido como “drama de atualidade” foi Mendes Leal, que, depois de se ter longamente dedicado ao género melodramático, escreveu a peça *Pedro* na qual “se propunha confessadamente «esboçar na vida coetânea um quadro em que vivesse a paixão como se não supunha ainda plausível»”<sup>219</sup>. Luiz Francisco Rebello, distinto historiador do teatro em Portugal, caracteriza as peças deste género como obedecendo “invariavelmente a dois ou três esquemas estereotipados que as tornavam indistinguíveis umas das outras: conflitos abstratos entre a honra e o dever, entre o indivíduo e a sociedade, entre a aristocracia decadente e a classe trabalhadora, alicerçados sobre oposições simplistas e incarnados por personagens convencionais que se exprimiam numa linguagem convencional”<sup>220</sup>, o que não significa, todavia, que não tivessem contribuído para alguma evolução rumo à estética naturalista. De salientar um conjunto de peças de atualidade dedicadas ao mundo do trabalho também levadas aos palcos da capital, nas quais “os operários-heróis [...] não passam, de facto, e fundamentalmente, de operários para uso teatral”<sup>221</sup>. Um exemplo paradigmático é o drama *Fortuna e Trabalho* de Ernesto Biester, representada no Teatro de D. Maria II em setembro de 1863, com o ator Santos Pitorra no papel de “um tipógrafo dignificado e elevado pelo trabalho”, honrando assim essa classe, que, nessa mesma noite, ofereceu uma coroa de louros ao autor<sup>222</sup>.

Recorde-se que as Conferências do Casino, em que Eça participou com a intervenção “O Realismo como nova expressão da arte” – texto que o tempo não guardou –, tiveram lugar em 1871 e quatro anos depois é publicada na “Revista Ocidental” a primeira versão de *O crime do Padre Amaro*, que marca, na história da literatura portuguesa, o início do romance realista. Nesse mesmo ano de 1875, é representada no Teatro do Ginásio a peça *Os Lazaristas*, de António Enes, que dividiu opiniões e provocou grande celeuma, o que não assustou o autor, cujo perfil evidenciava o gosto

---

<sup>217</sup> Rayner, 2014: 118-119.

<sup>218</sup> Chagas, 1869: s/p.

<sup>219</sup> Rebello, 1978: 13.

<sup>220</sup> *Idem*: 15.

<sup>221</sup> Almeida, 1994: 283.

<sup>222</sup> Sequeira, 1955, vol. I: 263-264.

pela polémica. O enredo terá sido composto com base num caso verídico, mas as personagens são moldadas num perfil maniqueísta, que tem por objetivo denunciar os perigos de um “clericalismo pernicioso”, na figura do Padre Bergeret, que o espírito liberal deve combater<sup>223</sup>. Como sintetiza Vítor Aguiar e Silva,

[...] a rivalidade amorosa, ou pelo menos a luta travada em torno de uma mulher, transforma-se no antagonismo encarniçado entre os dois representantes do liberalismo e do livre pensamento (Carlos de Magalhães e Ernesto da Silveira) e o representante da reação e do ultramontanismo (Padre Bergeret). No meio deste conflito impiedoso, recorta-se pateticamente a figura adolescente da ‘ingénua’, vítima de cálculos perversos e de uma educação deformadora da personalidade humana.<sup>224</sup>

Sena Freitas, sacerdote lazarista especialista em “textos de combate”, publica de imediato uma crítica à peça e ao seu autor, que intitulou *Os Lazaristas pelo “lazarista” Sr. Enes*. Em resposta a esta crítica surgem duas outras publicações – de Pantaleão das Chagas, *O lazarista Sena Freitas. Carta a este senhor a propósito do seu folheto* e de Francisco Guimarães Fonseca, *Os lazaristas pelo “lazarista” Sena Freitas* – para além de vários artigos da imprensa liberal. Como refere Vanessa Monteiro, “o facto de a imprensa liberal ter aventado que um acontecimento real específico estava na génese do texto de António Enes contribuiu para acalorar a polémica, tornando esta mais interessante do que a obra em si<sup>225</sup>”.

Apesar de esta peça e de o romance de Eça comungarem um anticlericalismo, não os podemos inscrever numa estética comum. Como refere Júlio Lourenço Pinto, na sua obra *Estética Naturalista*, com 1.<sup>a</sup> edição de 1884<sup>226</sup>, a “implantação do naturalismo no teatro é mais difícil do que no romance ou na poesia”, sobretudo numa sociedade que está habituada à “fantasmagoria” e ao “falseamento da verdade” em palco<sup>227</sup>. Diz-nos também que os modernos autores dramáticos davam então sinais de alguma evolução quando assistimos regularmente à adaptação à cena dos romances em voga, bem como de “quadros de costumes contemporâneos que se desdobram à luz da ribalta, lógica e

---

<sup>223</sup> Sobre a celeuma provocada pela representação de *Os Lazaristas* e reações na imprensa, ver Monteiro, 2006.

<sup>224</sup> Aguiar e Silva (1969), *apud* Monteiro, 2006: 25.

<sup>225</sup> Monteiro, 2006: 27.

<sup>226</sup> A obra reúne os textos publicados em 1882, na *Revista de Estudos Livres*.

<sup>227</sup> Pinto, 1996: 145.

singelamente ligados entre si sem fios de uma intriga complicada”, evidenciando algum desdém pela “quinhilharia do velho teatro”<sup>228</sup>.

Animados pela teoria de Émile Zola, com a qual contactam alguns profissionais de teatro mais cosmopolitas, vai-se notando uma evolução cénica, focada na construção de ambientes que obedeçam...

[...] às leis da ótica para poder ser quanto possível uma ilusão da realidade. Verdade no cenário, nas decorações, nos acessórios não significa a pretensão impossível de transplantar para o palco a natureza em toda a plenitude da realidade: a representação material da natureza e da realidade no teatro devem ser tais que a imaginação despertada possa evocar a coisa representada como ela realmente existe, e esta viva evocação não se consegue no teatro sem os efeitos do relevo, da perspectiva e da ótica.<sup>229</sup>.

Este “fundo material do teatro” de nada servirá se as personagens não forem “de carne e osso”, “figuras verdadeiramente humanas” e não “tipos convencionais”<sup>230</sup>, pelo que se apela aos dramaturgos para cuidarem deste aspeto na composição das peças, nas quais deveria assentar toda a criação teatral.

As histórias do teatro português apontam *Os velhos* (1893), de D. João da Câmara, como o primeiro texto a aproximar-se deste desiderato, ainda que não totalmente liberto do enlevo sentimental. Trata-se de uma história passada no Alentejo, aquando da construção do caminho de ferro. O ambiente bucólico, o conflito amoroso e o seu desfecho possuem uma indisfarçável marca romântica, a par de elementos reveladores de influências naturalistas, como o tema e enredo coevos, os níveis de língua empregues, o estrato social das personagens e a reprodução cenográfica do real.

Mais afoito neste âmbito e no tema abordado fora Marcelino Mesquita com a *Pérola* (1885), peça rejeitada, por imoral, pelo comissário régio do Teatro Nacional, mas representada, nesse mesmo ano, num outro espaço da capital, o Teatro do Príncipe Real. Alguns historiadores consideram este texto mais consonante com os princípios da estética naturalista, não só porque, como o autor escreveu num preâmbulo à obra, “é o desenho gráfico de um episódio real da vida escolar, portuguesa, em Lisboa”<sup>231</sup>, fruto da sua observação dos factos, mas porque se valoriza a herança genética como elemento determinante do comportamento humano, bem como o ambiente e condições em que as

---

<sup>228</sup> *Idem*: 150.

<sup>229</sup> *Idem*: 152.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> Mesquita, 1885: s/p.

personagens vivem. Contudo, como bem observa Luiz Francisco Rebello, o “temperamento incuravelmente romântico” do autor “traiu-o na realização do projeto, fazendo-o envolver a crueza do drama, que descreve os amores irregulares de uma prostituta e um estudante, nas roupagens de um diálogo empolado que retira credibilidade ao retrato do meio crapuloso em que a ação se desenvolve”<sup>232</sup>.

Com a chegada aos palcos, de novos ou renovados géneros teatrais – caso das operetas e das mágicas – , o drama vai perdendo o lugar de destaque que ocupara na primeira metade do século. Devido aos acontecimentos políticos, o final de Oitocentos é marcado pelo ressurgimento da escrita de dramas históricos, com traços ultrarromânticos, bem acolhidos em texto, mas pouco impactantes no palco.

---

<sup>232</sup> Rebello, 1978: 60.

## 4.2 Comédias

Ao ganhar uma feição realista, o teatro deixou de ser um espetáculo popular para se tornar uma diversão burguesa. A reprodução da vida, ao pretender-se exata, sem deixar de ser convencional, conduziu os escritores de teatro a géneros híbridos, em que abusivamente se ministrava o qualificativo de *comédia*, generalizando-o à grande maioria das produções que surgiram nas últimas décadas do século XIX [...]. Tudo em teatro foi comédia; quer dizer, perdeu-se verdadeiramente a noção do termo, porque o conceito degenerado alastrou desmesuradamente.<sup>233</sup>

A diversidade textual e temática da “comédia”, enquanto espetáculo teatral, concorre para a presença assídua deste género nos palcos oitocentistas. Como refere Michel Corvin, no seu Dicionário Enciclopédico, a definição conceptual de “comédia” afigura-se como das mais delicadas, mas, no essencial, apresenta-se como uma peça que procura provocar o riso ou o sorriso<sup>234</sup>.

Sabemos que, na primeira metade do século XIX, “além da comédia, inegavelmente o género que mais sucesso teve numa capital onde grande parte da população era analfabeta, as preferências da sociedade lisboeta iam para os dramas de grande espetáculo, em que os elementos de teatralidade enriqueciam ou até se sobrepunham ao texto declamado pelos atores”<sup>235</sup>.

A partir dos anos 60, aumenta em número a tipologia de peças que vivem da comicidade e do elemento musical, como as farsas líricas, as mágicas, as operetas, as revistas e os diversos padrões de comédia, a que se associam diferentes adjetivações. Temos assim a comédia séria, a comédia-drama, a alta comédia, a comédia de costumes, designações de peças mais elaboradas, e as cenas cómicas, a baixa comédia, a comédia fantástica e outras denominações incluídas no “teatro cómico”, considerado por alguns críticos como um subproduto para uso de sensibilidades grosseiras.

---

<sup>233</sup> Andrade, 1993: 103.

<sup>234</sup> Cf. Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*. Paris: Borda, 1991, pp. 182 e ss.

<sup>235</sup> Vasconcelos, 2003: 117.

Dos teatros do “Bairro Teatral”, o Ginásio foi aquele que elegeu a comédia como a sua marca distintiva. Como sublinhou Paula Magalhães, no trabalho de investigação que realizou, Francisco Taborda<sup>236</sup> era um ator imprescindível, graças ao qual os empresários conseguiam boas receitas de bilheteira, o mesmo acontecendo com o ator José António do Vale, “um dos mais sinceros admiradores e seguidores do Taborda, percorrendo a certa altura, lado a lado, o caminho de um sucesso onde não houve nunca lugar a rivalidades”<sup>237</sup>. Ambos eram exímios no desempenho de cenas cómicas, imprimindo-lhes uma naturalidade que dispensava abordagens caricaturais, o que contribuiu para uma genuína e incansável admiração por parte dos espectadores.

Dos muitos tradutores, imitadores e autores de comédias levadas à cena, a partir dos anos 70 distinguiu-se o jornalista e comediógrafo Gervásio Lobato. Assinalando, em 1950, o primeiro centenário do seu nascimento, a Câmara Municipal de Lisboa dedicou-lhe uma exposição que ocupou o Museu do caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro. A escolha do espaço não foi casual: “[...] espiritualmente ligado a Rafael Bordalo, muitas vezes se encontraram perante o mesmo «caso», e pode afoitamente assegurar-se que através do lápis de Rafael Bordalo e da pena de Gervásio Lobato perpassa toda a vida da Lisboa sua contemporânea.”<sup>238</sup>

A exposição foi acompanhada de uma publicação com a relação das peças originais, traduções e imitações de Gervásio Lobato, seguida do catálogo com a descrição de todos os materiais então expostos. De entre os 167 *itens*, exibia-se uma aguarela oferecida pelos intérpretes da comédia *O Comissário de Polícia* na sua 20.<sup>a</sup> representação. No quadro, da autoria de Bordalo Pinheiro, estavam desenhados “todos os «tipos» que entravam na peça, destacando-se ao alto numa das extremidades o retrato de Gervásio Lobato”<sup>239</sup>. A oferta teve lugar numa noite de festa, tendo o empresário “Pinto do Ginásio” presenteado o autor com o produto dessa récita, uma prática que vigorava contratualmente no Teatro Nacional, mas não era usual nos teatros particulares.

Conta-nos Gervásio Lobato, num dos seus habituais artigos n’*O Ocidente*, que a comédia fora escrita em poucos dias, sendo entregue ao ensaiador de forma avulsa à medida que iam decorrendo os ensaios, o que inquietava o autor, atribuindo mais tarde o êxito do espetáculo aos “inteligentíssimos e devotadíssimos” colaboradores. Ainda a

---

<sup>236</sup> Ver subcapítulo 5.7.

<sup>237</sup> Magalhães, 2007: 111.

<sup>238</sup> *Exposição comemorativa do primeiro centenário do nascimento de Gervásio Lobato*, 1850: 5.

<sup>239</sup> *Idem*: 34-35.

propósito deste sucesso inesperado, diz-nos Lobato que o espectador deste tipo de comédia estava cada vez mais predisposto às produções portuguesas, devido à dificuldade em aderir a peças traduzidas, que apresentam personagens com que não se identifica, enredos que passam em meios que não conhece e referências a factos que ignora. Não admira assim que o público corra “a encher os teatros quando eles lhes dão peças portuguesas, com personagens portugueses, passadas no nosso meio, na nossa terra, entre a nossa gente, peças que por isso mesmo têm um desempenho muito mais completo por parte de todos os artistas, e têm o condão de interessar muito mais os espectadores [...]”<sup>240</sup>

Na publicação póstuma de *O comissário de polícia* (1898), o seu amigo D. João da Câmara, autor do prefácio, refere-se a esta comédia como a obra “que marca o ponto culminante da sua glória teatral”:

O êxito foi enorme. As enchentes sucederam-se por tal forma que, raríssimo caso em simples comédia e naquele teatro, os cartazes do Ginásio por mais de cem vezes anunciaram o *Comissário*.

Ninguém excedera o Gervásio na alegria daquela peça resultante das situações extraordinariamente cómicas, dos ditos burlescos, das frases que despertam as mais atroantes gargalhadas que hajam estalado em teatro português!

É que, na verdade, o *Comissário* é dentro do seu género uma verdadeira obra prima, em muitos pontos, sem contestação alguma, de mérito muito superior a famosas peças estrangeiras, e incomparável pela observação, desenho firme das caricaturas, construção alegre das cenas, caminho imprevisível da acção [...].

Foi o êxito da comédia em parte devido à superioridade do desempenho. [...]

A mão de mestre que traçou aquelas caricaturas achou companheiros que as completaram e lhes deram vida cómica, em Jesuína, Bárbara, Vale, Silva Pereira, em todos enfim que desempenharam papel naquela primeira récita inolvidável.

O Conselheiro devasso e hipócrita, o Comissário parlapatão enamorado, a senhora burguesa, cheia de vaidosas tendências, a viúva do Carneiro, sentimental quarentona, tipos desenhados a traços rápidos mas firmes, exagerados mas certos, formam uma coleção preciosa e imorredoura.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Gervásio Lobato, *O Ocidente*, 11-05-1890, p. 106.

<sup>241</sup> Lobato, 1898: XI-XII.

Luiz Francisco Rebello não é tão entusiástico ao escrever sobre a obra de Gervásio Lobato, embora lhe reconheça uma eficácia teatral e um humor certo, “que permitem dizer-se ter ele sido, para a sociedade portuguesa dos últimos anos da monarquia, o que Labiche fora para a França do II Império”<sup>242</sup>. É aliás o próprio Gervásio Lobato que expressa admiração por aquele comediógrafo francês, que, como nenhum outro humorista, “[lhe] fez rir tão espontaneamente, tão sinceramente, nunca nenhum observador, nenhum anatomista da alma humana [lhe] fez ver tão bem os seus ridículos, como esse grande escritor, aparentemente tão superficial, com o seu eterno riso, com a sua perene alegria bonacheirona”<sup>243</sup>.

O número de peças escritas, traduzidas e adaptadas por Gervásio Lobato ao longo de pouco mais de 20 anos ascende a cerca de centena e meia, mas nem todas foram publicadas, interessando sobretudo ao autor escrever para o palco<sup>244</sup>. Algumas das peças mais aplaudidas foram retomadas mais tarde, como aconteceu com *O comissário de polícia*, que foi objeto de duas adaptações cinematográficas (1919 e 1953) e subiu aos palcos do Teatro Experimental de Cascais em 1968. Mais recentemente foi representada em 2016, no Cine Teatro São Pedro em Alcanena, e em 2017, pelo grupo “Os Canastrões”, em Pedrógão Grande.

Muitos são os nomes de autores de comédias representadas na segunda metade do século XIX, de que destacamos os seguintes: César de Lacerda, Brás Martins, Duarte de Sá, Alfredo de Ataíde, Apolinário de Azevedo, Luís de Araújo, Joaquim Augusto de Oliveira, Eduardo Garrido, José Romano, Costa Braga, Júlio César Machado, Aristides Abranches, Rangel de Lima, Brito Aranha, Camilo Castelo Branco, A. Garraio, Pinheiro Chagas, Eduardo Coelho, Pedro Carlos de Alcântara Chaves, Carlos Augusto da Silva Pessoa, Raimundo de Queirós Sarmiento, Francisco Duarte de Almeida e Araújo, entre outros menos conhecidos. Algumas das produções destes autores integraram coleções dramáticas, como “Teatro para rir”, “Teatro Moderno”, “Biblioteca Teatral: coleção de peças jocosas representadas com aplauso nos teatros públicos”<sup>245</sup>, hoje, na sua maioria, à guarda de bibliotecas e arquivos.

---

<sup>242</sup> Rebello, 1978: 66.

<sup>243</sup> Lobato *apud* Barbieri, 2020, p. 46.

<sup>244</sup> Parte significativa do espólio teatral de Gervásio Lobato encontra-se no “Museu Nacional do Teatro e da Dança”, podendo ser consultado na respetiva biblioteca.

<sup>245</sup> Cf. Filipe, 2017, vol. 2: 242-295.

### 4.3 Mágicas

Cortar cabeças, fazer aparecer um castelo ou uma montanha, criar uma tempestade, acender uma fogueira...: tantas práticas e técnicas cénicas e paracénicas que, pelo menos desde o século XV, produziram ilusões sensoriais e foram sendo aperfeiçoadas para melhor impressionar o público.<sup>246</sup>

Conta-nos Levi Martins, na biografia que escreveu sobre Francisco Palha, que em 1863, quando o empresário ocupava o lugar de Comissário do Teatro Nacional, fora encomendada, à empresa Coopman, uma “máquina de espectros”, utilizada nos teatros parisienses em espetáculos de fantasmagoria. Tratava-se de um “aparelho que, através de «um dispositivo de espelhos, produzia aparições fantásticas»”<sup>247</sup>. Devido a dificuldades com o manuseamento da máquina, o que obrigou à deslocação de um perito francês a Lisboa, só em janeiro do ano seguinte foi possível utilizá-la na estreia de *O vale dos encantos*: “«São donzelas encantadas, feiticeiras, gnomos; têm cores variadas; rodeia-os uma vaga nebulosidade, que lhes dá um certo ar sobrenatural, movem-se, avançam, destacam perfeitamente do fundo da cena, [...] são impalpáveis, deveras; enfim, realizam o ideal da invenção»”<sup>248</sup>. Diz-nos Matos Sequeira que o público delirou com os fantasmas, mas alguns jornalistas censuraram Francisco Palha por fazer tal exibição no palco do Teatro Nacional<sup>249</sup>, considerando este género desadequado num teatro construído com fins educativos e culturais. Acresce que a cidade dispunha então de outras salas, como o Ginásio, o Variedades ou o Condes, que, de gestão privada, tinham a liberdade de compor os respetivos repertórios como bem entendiam, apresentando peças de puro entretenimento, onde reinavam as “mágicas” e outros géneros populares.

---

<sup>246</sup> Mélanie Traversier, “Introduction «Techniques et techniciens du spectaculaire, XVe–XVIIIe siècles»”, *Revue d’Histoire du Théâtre*, n.º 278, 2018, p. 13.

<sup>247</sup> Martins, 2018: 70.

<sup>248</sup> Pinheiro Chagas *apud* Martins, 2018: 70.

<sup>249</sup> Sequeira, 1955, vol. I: 271.

No *Dictionnaire Historique et Pittoresque du Théâtre et des Arts que s'y rattachent*, de Arthur Pougin, publicado em 1885, encontramos a seguinte definição<sup>250</sup>, aqui em tradução de João Roberto Faria:

A mágica é uma peça de grande espetáculo, cuja ação repousa sempre sobre um assunto fantástico ou sobrenatural, e na qual predomina o maravilhoso. Graças a esse elemento, que lhe permite dispensar a lógica dos factos e das ideias, a mágica dispõe livremente da fantasia num universo de convenções, sem se preocupar com a verossimilhança, e tendo principalmente o objetivo de seduzir o espectador com o luxo da encenação, o esplendor dos cenários, a riqueza dos figurinos, a graça da dança, o charme da música [...].<sup>251</sup>

No seu *Dicionário do Teatro Português* (1908), Sousa Bastos lamenta ter este género caído em “mão inábeis”, que compõem peças “cheias de inépcias, grosserias e infantilidades tolas”, mas reconhece que, mesmo assim, regista-se grande predileção por este género, que apela sobretudo à visão e à audição dos espectadores. O desempenho principal cabia aos profissionais que não se apresentavam em cena, mas tinham preparado os elementos-chave daquele momento teatral. Cabia aos mestres “dirigir a construção de tudo o que há a fazer para completar uma cena, os praticáveis, contornos de bastidores, máquinas, preparar alçapões e calhas, acertar todas as peças de cenário”<sup>252</sup>, garantindo o bom funcionamento do maquinismo teatral.

Nestes espetáculos, a componente musical competia superiormente com o texto dito, emprestando à ação uma dinâmica muito superior a outros géneros teatrais. Assim acontece com *A loteria do diabo*, musicada por Joaquim Casimiro júnior, com “vinte e nove números de música ao longo dos seus três atos”<sup>253</sup>. A participação deste compositor musical no contexto teatral foi estudada por Isabel Novais Gonçalves, que observou ser a mágica “o género teatral onde a sinfonia e os entreatos eram sempre compostos de raiz”<sup>254</sup>. Quanto ao texto dito, a grande maioria das mágicas assentava em traduções, ou

---

<sup>250</sup> “FÉERIE – La féerie est une pièce à grand spectacle, dont l’action repose toujours sur un sujet fantastique ou surnaturel, et dont l’élément merveilleux fait surtout les frais. Grâce à cet élément, qui lui permet de ne compter ni avec la logique des faits ni avec celle des idées, elle se meut tout à son aise et à sa fantaisie, dans un monde et dans un milieu conventionnels, sans prendre souci de la vraisemblance, et n’ayant d’autre objectif que de s’entourer de tout prestige, de toute l’illusion, de toute la puissance que peuvent lui prêter le lux de la mise en scène, la splendeur du décor, la richesse du costume, les grâces de la danse, le charme de la musique, en un mot tout ce que de déploiement scénique de plus fastueux, le plus étrange, le plus varié peut réunir pour surprendre, éblouir et enchanter le spectateur.” Pougin, 1885: 360.

<sup>251</sup> Faria, 2017, p. 92.

<sup>252</sup> Bastos, 1908: 89.

<sup>253</sup> Gonçalves, 2012: 159.

<sup>254</sup> *Idem*: 178.

melhor, adaptações de mágicas francesas. Augusto de Oliveira, com *A loteria do diabo*, Eduardo Garrido, com *A pera de Satanás* e Silva Pessoa, com *Os sete castelos do diabo* são três nomes associados a mágicas que mais sucesso tiveram.

A preparação de uma mágica em palco exigia, mais do que outro género, a criação de uma atmosfera ilusória que permitia ao espectador tomar a aparência por realidade, sem que essa ilusão fosse julgada como um erro de percepção ou um equívoco. A adesão dos espectadores a essa “realidade construída” dependia do apuro dos vários elementos mecânicos, mas também dos outros meios usuais numa representação. A título de exemplo, recorde-se que a mágica *Os sete castelos do diabo*, apresentada no Condes em 1868, teve cenário de Guilherme Augusto Alves Lima, guarda-roupa de João Lino dos Santos, maquinismo de Lino de Jesus, música de Francisco de Freitas Gazul, bailados compostos por Carlos Atarré e mise-en-scène de José Romano<sup>255</sup>, contando com 19 atores e atrizes em palco. Eis um excerto do texto dessa mágica, publicado na Biblioteca do Arquivo do Povo, que ilustra este género:

MAURÍCIO

Ainda agora reparo! Que formidáveis pezunhos tem este nosso amigo! Pode-se viajar à vontade em cima de um deles!... (*Coloca-se sobre o pé da estátua, a qual o levanta imediatamente até à altura das mãos*). Olá! Onde vamos nós! (*Salta para cima da mão*) Safa! Que manopla, parece uma praça de touros!! (*A estátua leva a mão à boca e engole Maurício*) Que demónio de história é esta? Quem me acode... Socorro! Socorro!

ROSA

Acudam! Acudam ao meu pobre Maurício, que foi engolido por aquele bruto!

LANCETA

Nada receeis! (*Dá um assobio*)

ROSA

Deem alguma coisa a esta estátua para que digira depressa o meu Maurício!

LAGARTIXA

(*Aos cozinheiros*) Tragam água e uma escada!

LANCETA

E também a faca de cozinha!

(*Saem alguns cozinheiros que entram no mesmo instante trazendo uma escada e grandes cubos de água que vão deitar pela boca da estátua, e uma grande faca que entregam a Lanceta*)

LANCETA

Vamos a isto! (*Dá um golpe na perna da estátua e sai por ela Maurício*)<sup>256</sup>

<sup>255</sup> Cf. Ferreira, 2019, apêndice: 168.

<sup>256</sup> Pessoa, s/d: 52.

Como refere Licínia Ferreira, na sua tese de doutoramento dedicada ao velho teatro da Rua dos Condes, “para os cronistas, as mágicas eram um género de puro espetáculo, difícil de descrever”<sup>257</sup>:

«Caros leitores! Fazer a apreciação de uma mágica em que o infantil espectador das Variedades ou da Rua dos Condes esbugalha os olhos para ver multiplicarem-se os príncipes verdes, amarelos, encarnados e de todas as mais cores, como uma abóbora se transforma num castelo, uma gata numa mulher e homem em um macaco, é coisa muito difícil, e tal apreciação não pode escrever-se senão também por arte mágica».<sup>258</sup>

O excerto anteriormente citado de uma das mágicas mais aplaudidas, talvez pelo seu nível de comicidade, evidencia a dificuldade referida por quem tinha como ofício escrever sobre esses espetáculos, tão apreciados pelo público e pelos empresários, ainda que por razões diferentes: o público pela diversão que proporcionava e os empresários pela choruda receita que ocasionava.

---

<sup>257</sup> Ferreira, 2019: 381.

<sup>258</sup> “Crónica dos teatros” (19-04-1864) *apud* Ferreira, 2019: 381.

#### 4.4 Operetas, Óperas cómicas e Óperas burlescas

No género opereta podem incluir-se as *óperas burlescas*, apesar de algumas delas terem maiores exigências musicais. A *opereta* tem principalmente florescido em França, onde nos últimos tempos apareceram compositores de grande valor e que entre nós se popularizaram. [...] Pode dizer-se que é uma ópera cómica de pequena importância.<sup>259</sup>

A investigadora Isabel Gonçalves, no artigo dedicado ao aparecimento e estabelecimento da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa a partir da década de 40 de Oitocentos<sup>260</sup>, refere que este género musical surgiu “como mais um produto de oferta para entretenimento do público, dinamizando assim todo um sistema produtivo que envolveu diversos teatros, orquestras, dramaturgos e compositores, e de que resultou um franco crescimento da produção musico-teatral em português”<sup>261</sup>.

Desde sempre que o teatro, nos seus vários géneros, se faz acompanhar de música, razão pela qual as companhias dispunham de uma orquestra, mais ou menos extensa em função do tipo de repertório e da capacidade financeira do empresário.

A música tinha funções diferentes consoante a peça que subia ao palco. A “música de cena”, assim chamada quando não se destinava a ser cantada mas aproveitada para a criação de determinado ambiente, era sobretudo utilizada no drama: a sinfonia indicava o início da peça e, ao longo do drama, “a orquestra em surdina [acompanhava] as falas importantes de um dos principais personagens, ou [deixava] ouvir, numa cena muda e prolongada, um fragmento sinfónico de carácter misterioso; ou ainda [acompanhava] rapidamente e com energia a entrada ou saída de um personagem”<sup>262</sup>. Por vezes, os intervalos eram também preenchidos com entreatos e árias, estas últimas com colaboração de cantores exteriores à companhia, devido à impreparação musical da maioria dos atores. No que se refere às operetas e óperas-cómicas, a componente musical e o canto apresentavam-se como elementos centrais.

---

<sup>259</sup> Bastos, 1908: 102.

<sup>260</sup> Cf. Gonçalves, 2003, p. 109.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

<sup>262</sup> Bastos, 1908: 94.

A partir de meados dos anos 60 inscrevem-se, nos repertórios dos teatros de 2.º ordem do “Bairro Teatral”, óperas-cómicas e operetas importadas de França, de onde provinha a maioria das peças então representadas. É neste período que o nome do compositor Jacques Offenbach começa a ser conhecido pelo público português, devido ao bom acolhimento das operetas que musicava, algumas das quais com libretos da dupla Henri Meilhac e Ludovic Helevy. Várias são as composições assinadas por este trio, traduzidas ou adaptadas à língua portuguesa. Assim aconteceu com a ópera *Barba Azul*, adjectivada de “burlesca”, que Francisco Palha traduziu e apresentou no seu teatro, na noite de 13 de junho de 1868. O libreto baseia-se num conto de Charles Perrault, com uma adaptação, que sublinha uma abordagem simultaneamente grotesca e jocosa da história:

Saphir e Fleurette vivem numa aldeia, como pastores, e amam-se. Na realidade Fleurette é Hermia, a filha do Rei Bobèche e Saphir um príncipe, que se disfarçou para estar perto da sua amada. Barba Azul, que recentemente envenenou a quinta mulher, envia o alquimista Popolani à aldeia para encontrar uma jovem camponesa imaculada para se tornar a sua sexta mulher. Popolani escolhe Boulotte, que é tudo menos casta, e Barba Azul fica encantado com ela. No entanto, quando avista Fleurette, ordena a Popolani que administre a Boulotte uma forte poção para dormir, como já fez com as mulheres anteriores. Quando Fleurette é finalmente reconhecida pelo pai, o rei Bobèche, e se prepara para casar com o príncipe, Barba Azul tenta interferir, mas é impedido pela chegada de Boulotte, que acordou as outras mulheres e as levou ao castelo disfarçadas de ciganas. Barba Azul não tem outra escolha a não ser terminar os dias com a astuta Boulotte.<sup>263</sup>

O enredo lembra composições melodramáticas, a que, no presente caso, a música de Offenbach imprimiu a leveza necessária ao enredo, conseguindo a adesão do público. As obras deste compositor foram aplaudidas em vários pontos do globo, havendo todavia alguns contestatários. Talvez esta tenha sido a razão pela qual Guilherme T. Wood escreveu um artigo dedicado às produções musicais de Offenbach, em que sublinhou as virtudes da sua música: “melodias ligeiras, risonhas, e originais [...] num canto do povo, ornado das riquezas e refinamentos da arte.”<sup>264</sup> Não restam dúvidas sobre o encanto que estas virtudes exerciam nos espectadores, mas que os críticos viam como pernicioso, já que, habituando-se o público “ a esta comida adubada com muito pimentão”, corre-se o

---

<sup>263</sup> Este resumo acompanha a produção da opereta *Barba Azul*, pela Ópera Nacional de Lyon, em 2023. <https://www.rtp.pt/play/palco/p10953/o-barba-azul>

<sup>264</sup> Guilherme T. Wood *apud* Pinho, 2008: 2.

risco de ir perdendo completamente “o paladar para manjares mais finos e mimosos”<sup>265</sup>. Recorde-se que, nesse mesmo ano, já subira à cena a festejadíssima *Grã-Duquesa de Gerolstein*, no Teatro do Príncipe Real, e o Teatro do Ginásio reabre, em outubro, com a representação das *Georgianas*, ambas da autoria do mesmo trio.

Na sequência do teatro musical apresentado no Condes, anunciou-se para a noite de 24 de outubro de 1864 uma paródia às óperas cómicas intitulada *Intrigas no bairro*, que Sousa Bastos considerou “um modelo no género”<sup>266</sup>. Esta opereta em dois atos, escrita em verso pelo dramaturgo Luís Araújo e com uma forte componente musical de Monteiro d’Almeida, durante muitos anos chefe da orquestra deste teatro, teve grande aceitação e durante anos foi representada em muitos dos teatros do reino. O assunto foca-se na Lisboa de 1850 e o cenário reproduz as casas de um bairro popular, tendo como personagens um sapateiro, um barbeiro, uma vendedeira de melancias, outra de peixe, um taberneiro galego, ou seja, um conjunto de gente do povo que entoa “diversos cânticos, inspirados em canções populares ou em trechos de operetas”<sup>267</sup>, possivelmente do conhecimento geral. No ano seguinte surgiu uma sequência intitulada *Novas intrigas do bairro* e conseguiu o mesmo sucesso, graças sobretudo à excelente apropriação de conhecidos trechos musicais de diversas óperas cómicas.

Quando a empresa Pinto Bastos tomou conta do Condes em 1869, a escolha para a primeira representação recaiu sobre a ópera cómica *Dois dias no Campo Grande* de Luís de Araújo. A variedade das peças de música – elencadas na página de abertura da publicação do libreto incluído na coleção “Biblioteca Teatral” – foi responsável por mais um sucesso. Dias depois subiu à cena, também em estreia, *O fagulha*, uma ópera cómica traduzida por Lopes Cardoso e com música de Francisco de Sá Noronha, que não colheu a receção esperada. Vários terão sido os motivos: uns apontam a falta de qualidade do texto, uma comédia sentimental, com um enredo afastado das histórias musicadas por Offenbach a que o público se habituara<sup>268</sup>, outros atribuem o insucesso ao fraco desempenho musical dos cantores<sup>269</sup>. O espetáculo ainda se manteve em cena, graças a

---

<sup>265</sup> *Crónica dos Teatros*, 03-07-68, pp. 1-2.

<sup>266</sup> Bastos, 1898: 133.

<sup>267</sup> Ferreira, 2019: 411.

<sup>268</sup> Luísa Cymbron, na obra biográfica de Francisco de Sá Noronha, refere-se ao enredo da peça como “ambientada em Baden, na Alemanha, que remete para um conjunto de referências da vida social das classes abastadas, em particular um baile, sem grandes pontos de contacto com as operetas de Offenbach” (Cymbron, 2019: 188).

<sup>269</sup> Vieira, 1900, vol. II: 131.

outros elementos, “como o cenário e o trabalho de encenação, que a tornavam admirável”<sup>270</sup>.

Também o Teatro do Ginásio, mais dedicado à comédia como atrás referimos, recebe, em 1877, uma Companhia Italiana de Ópera Cómica, e no ano seguinte uma Companhia de Ópera Cómica Francesa, o mesmo acontecendo noutras salas, o que prova que o teatro musicado, nos seus variados géneros, veio para ficar.

---

<sup>270</sup> Ferreira, 2019: 445.

#### 4.5 Revistas do ano

Em primeiro lugar, o que é uma Revista do Ano? É o resumo dos acontecimentos que deram uma fisionomia especial ao decurso do ano, personificados ou simbolizados em figuras que a sátira encara pelo seu lado cómico.<sup>271</sup>

Graças ao labor investigativo dos últimos anos, o ator Guilherme Filipe – também investigador do Centro de Estudos de Teatro (FLUL) – encontrou, no arquivo da Escola Superior de Teatro, o texto da primeira Revista, da autoria da dupla Francisco Palha e Latino Coelho, apresentada no palco do Teatro do Ginásio, em 11 de janeiro de 1851. Intitula-se *Lisboa em 1850*, nome que deve ao facto de este novo género “passar em revista” os acontecimentos do ano anterior, com um olhar trocista e zombeteiro e com vários números acompanhados de música. Num artigo que escreveu a propósito desta “descoberta”, caracteriza genericamente este género: “A revista exprime-se pelo exacerbamento do ridículo, pela utilização da facécia burlesca, que cria uma propositada desarticulação com a realidade, engaja a atenção do espectador, confronta-o com a perspetiva retorcida de factos e agentes, reconhecidos a uma distância criteriosamente crítica, e induz-lhe provocadoramente a catarse do riso.”<sup>272</sup> Um dos quadros refere-se a uma alteração da maior importância, aqui associada à mudança política então operada: “Num quadro de rua, dois «Candeeiros» disputam entre si a respetiva importância. Luzes de duas Lisboas distintas -- a velha, dos lampiões suspensos, da iluminação pública a azeite (1780), e a nova, da Companhia Lisbonense de Iluminação a Gás (1848) --, são metáfora de um tempo transitório, entre o conservadorismo cabralista e o liberalismo de Palmela.”<sup>273</sup>

No ano de 2022 é publicado um nutrido volume, coordenado e organizado por Eugénia Vasques, professora da Escola Superior de Teatro e Cinema, que muito se interessou e trabalhou no espólio advindo do antigo Conservatório. Um primeiro

---

<sup>271</sup> Andrade Ferreira *apud* Vasques, 2022: 13.

<sup>272</sup> Filipe, 2012, p. 64.

<sup>273</sup> *Idem*, p. 65.

resultado dessa investigação está agora ao nosso alcance: um conjunto de 10 textos de revistas representadas entre 1850 e 1868, com um precioso estudo introdutório da organizadora<sup>274</sup>.

Neste conjunto, inclui-se *Os melhoramentos materiais*, Revista de 1859, Comédia satírica e fantasmagórica em 3 atos e 4 quadros, da autoria de um curioso observador – identificado como sendo José Maria de Andrade Ferreira – , apresentada no palco do Ginásio no início do ano seguinte, depois de aprovada pela Comissão de Censura Dramática. Inicialmente o autor não tivera a intenção de publicar o texto, mas o facto de o espetáculo ter sido suspenso graças às queixas de “insofridos e pechosos fiscais da moralidade pública”<sup>275</sup> levou-o a torná-lo público, antecedendo-o de uma longa explicação. Na conceção da obra, o autor mais não quis que gracejar sobre “os acontecimentos e as pessoas que haviam motivado esses acontecimentos, [...] chamados a *contas*, pelo seu lado cómico, nesta espécie de *juízo final* do ano”<sup>276</sup>. Mas, de imediato, surgiram as acusações:

[...] disseram que tão monstruosa composição não havia passado pelos trâmites legais e regulares da censura, por não haver censores, por mais levianos ou lavados de escrupulos, que deixassem correr por este mundo de Cristo um tão hirsuto porco-espinho de crítica malfazeja; e que por isso se havia aparelhado à última hora um simulacro de censura, e que assim furtiva e sorratamente se escoara a maligna REVISTA, até que apareceu no palco do Ginásio, com escândalo dos ouvidos meticolosos.<sup>277</sup>

Para comprovar a lisura do processo de aprovação da Revista por parte da Comissão de Censura, Andrade Ferreira fez acompanhar o seu texto dos necessários pareceres, para que os leitores ajuizassem as razões de cada uma das partes: “se os Tartufos mexeriqueiros, se o autor em apelar para a imprensa”<sup>278</sup>.

A propósito desta contenda, Eugénia Vasques descobriu um artigo numa publicação de 1898<sup>279</sup>, em que António da Silva Túlio, um dos censores e pro-secretário da Comissão de Censura Dramática, explica, a certo passo, os procedimentos então levados a cabo:

---

<sup>274</sup> Cf. Vasques, 2022.

<sup>275</sup> Andrade Ferreira *apud* Vasques, 2022: [657]

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> Andrade Ferreira *apud* Vasques, 2022: [658]

<sup>278</sup> *Idem*: [665]

<sup>279</sup> A publicação intitula-se *Branco e Negro: Semanário Ilustrado* (1898), e “A Censura Dramática em 1860: uma Carta de Silva Túlio” é o nome do artigo encontrado.

[...] E note-se que assim a respeito desta peça, como de quase todas, a Comissão de Censura para auxiliar os srs. Inspector-Geral dos Teatros e Comissário Régio dos subsidiados, não só exerce a censura puramente literária e artística de sua atribuição, mas também a moral e religiosa até onde pode chegar, porque não está constituída de forma a que possa desempenhar cabalmente esta parte importante da censura teatral. A Revista de 1859, além da censura por que passou o manuscrito, ficou sujeita à inspeção na cena, e essa não pertence à comissão cujo vogal sou. E essa inspeção em tais peças é importante, porque somente lidas, não revelam o que depois de vestidas e caracterizadas as figuras, podem representar ou simbolizar. E tanto que muitas vezes só depois da primeira récita é que a autoridade, segundo as interpretações do público, manda fazer supressões ou retirar a peça.<sup>280</sup>

Esta longa citação ajuda-nos a compreender os procedimentos por que tinham de passar as peças antes de apresentadas publicamente, eventualmente objetos de arbitrariedades e não raro propiciadoras de polémicas que transbordavam para os jornais.

Assim aconteceu com a Revista mágica de 1877, levada à cena no Teatro das Variedades. Não tendo sido conservado o texto desta revista, temos apenas, como fonte primária, uma folha/cartaz<sup>281</sup>, dirigida ao público e que aqui reproduzimos:

#### AO PÚBLICO

O Ex.mo Sr. Governador Civil de Lisboa ordenou sob pena de proibir a representação da Revista mágica de 1877 que está em cena no Teatro Variedades, que seja cortado o período na fala da personagem a LIBERDADE, período em que se censura o clero que mercadeja com a religião.

Admirados de que se faça tal imposição num país onde se festeja o dia 24 de julho com foguetes e musicatas, fazem os autores da peça público este facto escandaloso e ilegal porquanto não se tem feito tais imposições às peças: *Lazaristas – Pedro Idiota – Abutre de sotaina – Padres*, etc.

O corte que sofreu a personagem é o seguinte: -- «Vós sois uns renegados! A vossa religião é o interesse sórdido e vil! A vossa doutrina é uma armadilha, ou para melhor dizer uma especulação! Quereis que todos sejam católicos, e não baptizais sem vos pagarem! Pregais a Caridade, e para acompanhardes o cadáver à sua última morada, exigis que vos paguem! Clamais contra a mancebia, e vendeis o matrimónio. Para vós a caridade, a religião, a consciência... é o ouro!»

Ditoso país em que se goza tanta liberdade!

Napoleão de Vitória

Feliciano Correia

<sup>280</sup> Andrade Ferreira *apud* Vasques, 2022: 51.

<sup>281</sup> Ao Público [Visual Gráfico]: [Proibição da representação de parte da Revista Mágica de 1877] (BNP, CT. 1360 P.)

Como é fácil de constatar, lendo as notícias da época, era constante a disputa entre os empresários, que se esforçavam por agradar ao público, apostando nos géneros teatrais em voga. Sousa Bastos, já então reconhecido como “grande animador da revista portuguesa”, foi acusado de ter sido o instigador desse “tumultuoso acolhimento dispensado [àquela] revista”<sup>282</sup> na noite de estreia. No jornal de que é redator, refere-se à “pateada estrondosa”, aos “assobios”, aos “apupos”, aos “ditos provocantes”, enfim, “ao *charivari* que ia no palco e que não tem classificação”, e ironicamente escreve que “seria demasiada honra supor que todos os espectadores que na plateia e camarotes assistiram à primeira representação” se moveriam à sua voz<sup>283</sup>.

Esta desconfiança por parte dos colegas de ofício confirma o reconhecimento do valor de Sousa Bastos como empresário e encenador desde 1876 e como autor de revistas desde 1870. Depois de *Coisas e Loisas de 1869*, a sua primeira experiência neste género, *Coisas e Loisas de 1873*, escrita em parceria com Baptista Machado, foi um êxito no palco do ainda velho Teatro da Rua dos Condes, devido ao “trabalho soberbo de fidelidade e efeito de perspectiva que muito honra o cenógrafo Luciano”<sup>284</sup>.

Cada vez mais popular, a revista deve a sua evolução a Sousa Bastos. Focado na otimização deste género, vai procedendo a várias alterações aos espetáculos que, em 1874, graças à sua aceitação, deixaram de ser “do ano” e passaram a ser “de todo o ano”; mantinham-se os quadros que agradavam e acrescentavam-se outros, também alusivos a acontecimentos do ano anterior. Passam a ser várias as revistas encenadas nos diversos palcos<sup>285</sup>, com os alfacinhas a não dispensarem este divertimento.

A revista do ano de 1880, “um dos maiores êxitos do género revisteiro”, intitula-se *O Tutti-li-mundi* e subiu ao palco do velho Teatro da Rua dos Condes em 19 de fevereiro do ano seguinte. Nesta data, lê-se no *Diário Ilustrado* um agradecimento do empresário Salvador Marques dirigido ao maestro Rogel, por este ter autorizado a utilização de “alguns trechos das suas festejadíssimas óperas”, a que se juntaram outras composições musicais. No dia seguinte anuncia-se a representação diária desta revista, “freneticamente aplaudida”, e no mesmo ano o seu autor, António de Sousa Meneses que assina com o pseudónimo de Argus, publica a peça na Livraria Académica Lisbonense. O role de personagens é extenso, bem como os figurantes. Ao longo de três atos, são apresentados

---

<sup>282</sup> Rebello, 1984: 75.

<sup>283</sup> *A Arte Dramática*, 13-01-1878, p. 3.

<sup>284</sup> Rebello *apud* Magalhães, 2018: 41.

<sup>285</sup> Cf. Rebello, 1984.

11 quadros, anunciando cada um a sua temática: “A feira das novidades”, onde se assiste ao Teatro da Política; “Selos, selas, silas” relativo aos impostos; “A política e o poder”, em que a Política dialoga com o Bom Senso; “Tudo à Camões”, uma paródia ao centenário; “O baile da política”, com a Carta e a Fazenda Pública como personagens; “Efeitos de um edital de polícia”, passado no teatro; “Intrigas de bairro”, sobre eleições; “Águas e vinho”, sobre o exército e a emancipação da mulher; “Etc. mais cousas e tal”, que termina com a seguinte “Cena última”:

FRANCESA – Messieurs venho fazer mes compliments. Je m’en vais.

PORTUGAL – Pois parte?

FRANCESA – Que remédio! Je marche tout de suite!

BOM SENSO – Também eu estou farto de ver calinadas. Isto é o verdadeiro país dos disparates.

ZÉ – E eu cá fico sempre na mesma. Pagar e aguentar, é o credo do Zé e parece-me que o será sempre, enquanto tiver medo da tropa.

PORTUGAL – Também antes assim, se hás de fazer alguma asneira.

FRANCESA – Já agora faço-lhe as minhas despedidas com um dos sucessos teatrais do ano.

*Música do Último Figurino*

Este ano que passou,  
Teve ideias bem danadas,  
Fez trezentas comissões,  
E quatrocentas fornadas.

Este governo da Granja,  
Tem ideias bem fatais  
Está fazendo economias  
E cada vez deve mais.

O TEMPO – Meus senhores, chega o ano de 1881.

PORTUGAL – Vamos recebê-lo!

ZÉ – Vamos lá ver quem o acompanha?

BOM SENSO (*a Zé Povinho*) – Vamos, e oxalá que te aproveite a lição. É mais um ano que vai juntar-se aos teus longos séculos de martírio se não te levantares, tu, que tens por ti a força e o número para conquistares o lugar que te compete na grande família humana. É mister que deixes de ser o eterno escravo de todas as explorações; que deixes de ser o pária para seres o homem; que deixes de ser o Zé Povinho para seres essa grande força que se chama – O Povo. Para o conseguires, seguirás sempre à risca este grande generoso lema – *liberdade, igualdade e fraternidade*. Viva o povo! Viva a liberdade! (*A orquestra toca a Marselhesa*)<sup>286</sup>

<sup>286</sup> Meneses [Argus], 1881: 85-86.

A componente musical agradou de sobremaneira e, a pedido do público, alguns números foram bisados. Segundo o crítico do *Jornal da Noite*, a *mise-en-scène* era das melhores, destacando-se o fogo de vistas no bairro Camões. Distinguiu-se o ator Posser, na figura da personagem “Bom Senso”, um excelente *diseur*, aclamado cada vez que entrava em cena. O Zé Povinho foi esplendidamente desempenhado por Marcelino Franco, que copiou o tipo de um dos números de *O António Maria*<sup>287</sup>: “Em todo o papel se houve com muita graça, sabendo tirar partido dos melhores ditos, das situações principais e sobretudo dos *couplets*<sup>288</sup>. [...] Sofia de Oliveira bem, sobretudo na francesa, papel que ela diz com muita graça. Canta com colorido, e sobretudo muito afinada, a *Valsa das rosas* e o brinde da *Grã-Duquesa*.”<sup>289</sup> As coristas cantam bem, o guarda-roupa é elegante e adequado às personagens e o último quadro é de grande efeito: “A cena representa um palácio fantástico, nuvens, anjos, etc. Ao F. três figuras simbólicas representando a Justiça, o Tempo e o Futuro vão subindo rodeados de figuras alegóricas representando os sete pecados mortais. (*Cai o pano*)”<sup>290</sup>

No final da década de 80, surge no palco do novíssimo Teatro da Rua dos Condes a revista *Tim Tim por Tim Tim, Coplas, Tangos, Fados e Coros*, de Sousa Bastos, tida pelos estudiosos como o momento alto deste género teatral, “onde sobressaiam [...] Pepa Ruiz e Alfredo de Carvalho, e a música do maestro Plácio Stichini”<sup>291</sup>. Eis o que noticia o *Diário Ilustrado* na sua coluna dedicada aos teatros:

#### **Rua dos Condes**

Hoje é a 5.<sup>a</sup> representação da festejada peça *Revista do ano*, que tem tido um dos mais extraordinários sucessos de que há memória nos nossos teatros. Nas quatro récitas, quatro enchentes a transbordar, retiraram-se centenaes de pessoas por não poderem obter bilhete.

Durante o espetáculo, um entusiasmo indescritível, constante hilaridade, um êxito enorme, que dá a esta extraordinária peça os foros de um verdadeiro acontecimento teatral.<sup>292</sup>

<sup>287</sup> *O António Maria* era um jornal de humor político, editado e dirigido por Rafael Bordalo Pinheiro, sendo a 1.<sup>a</sup> série publicada entre 1879 e 1885.

<sup>288</sup> *Couplets* são pequenas canções ou coplas.

<sup>289</sup> *Jornal da Noite*, 25-03-1881, s/p.

<sup>290</sup> Meneses [Argus], 1881: 86.

<sup>291</sup> Magalhães, 2017b: 59.

<sup>292</sup> *Diário Ilustrado*, 27-03-1889, [p. 1].

Carregado de números musicais, os trechos passam em revista assuntos vários, tendo como enquadramento o regresso de Ulisses à terra que fundara à beira Tejo e que agora vai visitar. Entre acontecimentos e personalidades coevas, merece destaque a “Dívida Pública”, cantada em dois momentos, um deles em fado:

Dizem todos que a desgraça	A guitarrinha a dar ais
Só eu sou d'este país!	Todos gostam de escutar
A verdade ninguém diz	Não me posso recusar
Ou por gosto ou por pirraça	A pedidos tão formais!
Eu não sei que mais lhes faça;	Coplas, porém, não sei mais;
Comigo tudo prospera!	Cantar as mesmas fatiga;
Ai! A todos quem lhes dera	Mas sou boa rapariga
Poder-me ainda aumentar!	E nunca me poupo a gastos...
Eu dou a quem se zangar	Vou pedir ao Sousa Bastos
Reconciliação sincera!	Que me arranje outra cantiga <sup>293</sup>

Durante longos anos esta revista percorreu vários palcos em Portugal e no Brasil, procedendo o seu autor a sucessivas modificações em função do momento e do lugar em que era apresentada. Segundo Rebello, chegou “a estar em cena simultaneamente em diversos Teatros por diversas companhias”<sup>294</sup>.

---

<sup>293</sup> Bastos, 1889: 28-29.

<sup>294</sup> Rebello, 1984: 95.

**5**

**PERFIS TEATRAIS**

---

---

## 5.1 Introdução<sup>295</sup>

Quando desce o pano de cena no final de uma representação e o público abandona a sala, as conversas desenvolvem-se à volta dos atores e das atrizes, ficando na penumbra outros profissionais, cujo trabalho é igualmente imprescindível. No período aqui compreendido, o texto era a primeira escolha para um novo espetáculo, razão da proximidade entre escritores e empresários, pertencendo ambos a um mesmo círculo social. Grande parte dos dramaturgos portugueses, bem como dos tradutores de textos dramáticos, eram intelectuais de renome, que ocupavam cargos públicos ou políticos, estando também envolvidos nas lides teatrais<sup>296</sup>.

Quando em fase de escrita, o autor dramático dificilmente se abstrai dessa tarefa, mesmo quando o compromisso é apenas consigo mesmo. Concluída a peça, o manuscrito é entregue ao empresário e, se for do seu agrado, o texto entra em ensaios. Na “prova”, são dadas explicações do conteúdo, exegese das situações, insistência na necessidade de uma boa prosódia e outros conselhos, mas, não raro, os artistas estão distraídos, porque preocupados com o tamanho e os efeitos do papel que lhes é atribuído<sup>297</sup>. Depois de ensaiada a peça, chega a grande noite de estreia, considerada como uma das experiências mais angustiante que um dramaturgo pode ter. Se tudo corre bem e o público aplaude, o autor goza dessa alegria geral, mas “se o público desaprova com uma pateada, então o suplício que sofre o autor é o mais pungente. São golpes de estilete. O que lhe vale é a indignação, que lhe irrompe fremente dos lábios, se ele tem a consciência da injusta e grosseira sentença infligida ao fruto de muitas canseiras”<sup>298</sup>.

O empresário é o elemento principal da organização, sendo coadjuvado, nas suas múltiplas e complexas lides, pelo secretário da empresa, que faz a ligação entre todos os assalariados e o “chefe” da companhia. O ensaiador mantém uma relação de trabalho

---

<sup>295</sup> Este último capítulo deve o seu título a uma rubrica do jornal *O Contemporâneo, Livros, Palcos, Quadros, Salas* (1874-1886), escrita por Alfredo Oscar May e dedicada a todos os profissionais que contribuem para o espetáculo teatral, a maior parte dos quais sem qualquer visibilidade. A presente introdução teve como fonte esses artigos.

<sup>296</sup> A este propósito, leia-se a obra de Duarte Ivo Cruz, *Políticos e o Teatro: Governantes-Dramaturgos e Dramaturgos-Governantes de Garrett aos nossos dias*. Lisboa: INCM, 2012.

<sup>297</sup> Cf. Alfredo Oscar May, in *O Contemporâneo*, n.º 65, vol. 3, 1879.

<sup>298</sup> *Ibidem*.

constante com os atores e as atrizes, dando-lhes as necessárias indicações ao longo dos sucessivos ensaios, havendo por vezes questiúnculas sobretudo com as atrizes de 1.<sup>a</sup> classe.

O ponto é um empregado utilíssimo, que durante os espetáculos se recolhe semi-enterrado num buraco, “soprando”, sempre que necessário, aos atores e atrizes as respetivas falas. Quando “sopra” mais forte a um artista com menos ouvido, o público manifesta-se, gritando, “Fora o ponto”. Por vezes, à última hora, são feitas alterações ao texto, com cortes ou acrescentos, que “fazem a cabeça em água ao pobre homem”. Isto para não falar das vezes que o regente da orquestra, através de um buraquinho na caixa do ponto, lhe dá avisos das alterações que vai introduzir... “Ele sofre resignado, manso, submisso, firme, silencioso, todos esses caprichos”<sup>299</sup>.

Chefe do “exército lírico”, o regente da orquestra é o responsável por tudo o que respeita à componente musical dos espetáculos. A orquestra, com maior ou menor número de participantes, tem uma atenção permanente ao “seu general”, aguardando o momento em que aquele faz soar a batuta, qual varinha mágica, que vai acordar os instrumentos. Sem regente não há orquestra, pois “representa o princípio imutável e grandioso da unidade na variedade”<sup>300</sup>.

O cenógrafo oitocentista é um homem ligado às artes, designadamente à pintura e à arquitetura, não se sabendo exatamente qual a escola onde cursou. Exigem-se-lhe vastos conhecimentos em áreas variadas, que incluem a geografia, a etnologia, a história, a arqueologia, e outros saberes, combinados com o domínio do desenho, da perspetiva e de tudo o que envolve a composição do palco, atendendo aos ambientes dos diferentes géneros teatrais. A tudo isto preside uma conceção estética apurada a que o público é cada vez mais sensível, sendo o resultado do seu trabalho o primeiro cartão de apresentação do espetáculo.

O contrarregra é um elemento fundamental. Encarregado de todos os necessários acertos na entrada das personagens em palco, e devidamente compostas, todos lhe devem obediência e as suas ordens são fielmente cumpridas. “É cruel o contrarregra. Não poupa ninguém. Atores, comparsas, carpinteiros não o desfilam. E ele a todos com um olhar, um estalido particular de dedos, um movimento *suis generis* de braços e cabeça adverte e intima.”<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> *O Contemporâneo*, n.º 69, vol. 3, 1879.

<sup>300</sup> *Idem*, n.º 70, vol. 3, 1879.

<sup>301</sup> *Idem*, n.º 58, vol. 2, 1878.

O mestre, que o público ignora, tem uma função de grande responsabilidade e é indispensável nas peças de grande espetáculo, cuidando das máquinas e de toda a parafernália que concorre para momentos de ilusão, tão do agrado do grande público.

Há um conjunto de profissionais que trabalham diretamente com as atrizes, sendo responsáveis pela composição exterior da personagem. Assim acontece com o costumier – “improvisador da farrapagem” –, que consegue transformar roupas antigas e estragadas em novas fatiotas, pelo que lhe é atribuído um lugar distintíssimo na galeria teatral. Rodeia-se de um enxame de costureiras, escassamente remuneradas e parcamente alimentadas, que “cortam, ajuntam, alinhavam, cosem, provam sem descanso”, mas sempre alegres e orgulhosas do resultado da sua labuta. As mais afoitas tornam-se íntimas e confidentes das atrizes, dominando um número infinito de histórias de bastidores. A cabeleireira é uma profissional discreta, calada e atenciosa. Vai passando de camarim em camarim, e tanto compõe uma cabeça “à Maria Stuart”, como à marquesa, burguesa, mendiga. “A cabeleireira é, pois, uma feiticeira, que ao toque da sua varinha (um ferro de encrespar e um simples pente) acorda um personagem morto ou individualiza uma figura da fantasia dramática.”<sup>302</sup>

O camaroteiro, encarregado da venda dos bilhetes, mantém-se no seu cubículo desde as 9 da manhã até ao final do 2.º ou 3.º ato da última peça representada. É um homem atencioso e paciente com todas as classes sociais, “desde o bojudo conselheiro e o reluzente argentário até ao humilde operário”, e mantém uma relação próxima com os atores. O bengaleiro é o homem a quem se confiam, logo ao entrar no teatro, noite após noite, as capas, os capotes, *pardessus*, bengalas e guarda-chuvas, que ficam depositadas num compartimento à sua guarda. No final do espetáculo, este humilde empregado restitui os pertences aos seus donos, sendo, por vezes, brindado com alguns cobres, que agradece de forma cortês. O porteiro da caixa é o profissional encarregue de vigiar as entradas e saídas da caixa do teatro. Convive quotidianamente com “atores, discípulos, cenógrafos, coristas, comparsas, adrecistas, ponto, contrarregra, carpinteiros, moços, etc., e vai registando na sua memória os mil acidentes, as variadas peripécias, as conversações variadíssimas, que escuta atentamente, como uma ocupação, um modo de vida”<sup>303</sup>.

Todos estes funcionários, e outros que compõem uma companhia de teatro e que aqui nos dispensamos de enumerar, dependem economicamente do empresário, e este

---

<sup>302</sup> *O Curioso Dramático*, março 1881, p. 26.

<sup>303</sup> *O Contemporâneo*, n.º 70, vol. 3, 1879.

depende do resultado do trabalho de todos. Como caricatura Alfredo Oscar May, autor da rubrica “Perfis Teatrais” publicada em vários números da revista *O Contemporâneo*, o empresário não tem vida fácil:

“[...] Para o empresário não há um momento de repouso físico e mental. De noite as insónias povoadas de infinitos planos e delirantes projetos, qual deles mais rendoso para o cofre da empresa.

O espírito numa atividade febril desvaira-se com a profusão de peças, que o mártir tem de ler, de comparar e por uma das quais se há de decidir. As visitas dos dramaturgos veteranos e noviços curvados e melífluos sucedem-se, sem interrupção. [...]

Não é impunemente que o empresário, apesar da amabilidade em que envolve a recusa, diz ao ansioso autor que lhe não convém o que se afigura, ao vaidoso homem de letras, uma maravilha de engenho e de estilo.

E as exigências de ordenados pingues, feitas perentoriamente pelos atores, quando se trata das escrituras! Depois de uma luta inarrável, escolheu-se a peça. [...]

E daqui em diante mil contrariedades erguem-se medonhas e pertinazes.

Já na distribuição dos papéis há amargos de boca para o empresário. Os atores e atrizes desdenham quase sempre da distribuição. Há divergências entre eles, o autor e o ensaiador. Raro se conciliam. O que vale é o artigo tantos do regulamento do palco. Lá ficou, porém, o fermento da displicência.

Os artistas, apesar da disciplina regulamentar, vão ensaiando, contrariados, porque alguns papéis estão fora dos seus recursos, do seu temperamento artístico. Trabalha-se mais, muito mais, e não há bom resultado. O empresário e a outra vítima – o ensaiador observam isto, mas calam-se. [...]

O empresário conferencia com o ensaiador e recomenda-lhe brevidade, dedicação e outras coisas muito consentâneas com os interesses da firma comercial, porém incompatíveis com a arte.

Manifestam-se doenças na troupe, umas ligeiras, outras demoradas. Os ensaios quase se tornam inúteis... faltam algumas figuras de primeira ordem. As contrariedades previstas e imprevistas minam-lhe a existência. Ele vai adiando a 1.<sup>a</sup> representação.

Há vistas a pintar; adereços a fazer; uns números de música a escrever, instrumentar e ensaiar; fatos novos, outros para arranjar. [...]

O ensaiador reclama mais figuração, o regente mais vozes do que as que o empresário lhes faculta a ambos. Os adereços saem por preços fabulosos. É mister eliminar alguns. O autor e o ensaiador protestam. [...]

À medida que a labutação se complica e se desenvolve nas diversas oficinas, os cuidados, as apreensões, as sensaborias, as dissidências, as fadigas, os dispêndios avultam e esmagam-no – numa palavra, o rodopio, composto de todos esses elementos hostis, torna-se vertiginoso – um verdadeiro pesadelo de Hoffman!”

Alfredo Oscar May, in *O Contemporâneo*, n.º 64, 1879.

---

Nos livros e jornais oitocentistas encontramos vários artigos sobre atores e atrizes que em sucessivas noites eram aplaudidos e muito apreciados. De todo esse manancial selecionámos textos de teor biográfico, que testemunham o envolvimento dos nomes escolhidos na vida teatral. De fonte diferente é o excerto sobre Sousa Bastos, retirado de uma recente biografia da autoria da investigadora Paula Gomes Magalhães, a quem muito agradeço<sup>304</sup>.

---

<sup>304</sup> Esta biografia faz parte de uma coleção intitulada “Biografias do Teatro Português”, composta por 11 volumes e publicada pela INCM. Eis os títulos dos outros volumes: Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, Alfredo Cortez. António Pedro, Emília das Neves, Sousa Bastos, João Anastácio Rosa, Francisco Palha, António Pinheiro, Abílio de Mattos e Silva, Jorge de Faria e João Guedes.

## 5.2

**Rosa Damasceno****(1845-1904)**

Rosa Damasceno nasceu no Porto; foi para o Alentejo com sua mãe, depois da morte de seu pai, que era militar; representou nesta sua segunda província natal em vários teatros e foi ali que um ator cómico de grande merecimento, que eu não conheci – o ator Marcolino – aconselhou a novel e já prometedor atriz a que viesse à capital. Rosa veio apresentar-se ao sr. Luís da Costa, que ensaiava então em D. Maria.

Este senhor encarregou-a de uns papéis insignificantes com trabalho retribuído às semanas. Organizava por esse tempo Francisco Palha a companhia para abrir o Trindade e sabendo que existia em D. Maria aquela quase desconhecida artista, arrebatou-a ao palco de que ele era comissário régio. Ela foi então para a Trindade com escritura e debutou na peça com que encetou os seus espetáculos aquele excelente teatro. Foi na *Mãe dos Pobres*, drama do sr. Biester que ela trabalhou pela primeira vez com Tasso, Emília Adelaide, Queirós, Delfina e Isidoro.

E aqui abro um parágrafo para dar a palavra ou antes a pena ao espírito de Francisco Palha. É ele que escreve por algumas linhas a biografia da sua escriturada.

Leiam-no:

«Fora-lhe confiado o papel da *soubrette*, ou lacaia segundo a frase dos nossos avós, na comédia em um ato – *O Xerez da Viscondessa* – e tantas palmas lhe deram, que para o tradutor que era, amigos, este vosso humilde servo, não ficou senão o tacho; [...]

Deliciosa ingénua na *Conspiração na aldeia*; criada insolente, e das da atualidade, na *Última moda* e no *Casamento singular*; inimitável e portanto insubstituível nos *Ouros, capas, espadas e paus*, nas *Amazonas do Tormes*, em tantas e tantas peças, enfim, que lhe têm granjeado sólida e merecida reputação artística, Rosa Damasceno é um dos ídolos do público, apreciador da formosura e do talento.

Afável, risonha, folgazã, a bem fadada atriz é altamente estimada pelos seus colegas e, para assim me explicar, a alegria do palco do teatro da Trindade.

Grupo a que se chega, anima-se logo: fala-se alto, gesticula-se com entusiasmo, ri-se franca e desafogadamente ali.

Uma só paixão e um só defeito lhe conheço hoje: o extremo amor por sua mãe, e o maldito sestro de torcer o nariz a todos os papéis. Quando se trata de tal assunto, raras vezes é condescendente antes de ter sido rabina.

Da graça, da elegância, da viva e endiabrada expressão dos olhos, que me fizeram pasmar quando a vi à luz do sol, nada tem perdido nestes cinco anos! São ainda os pés, como eram então, para pendurar na cadeia do relógio como berloques do mais esquisito gosto. As rosetas é que desapareceram sob o clima benéfico das aldeias e dos bosques, pintados por José Procópio e Lambertini!

Pobre do pincel! Improvisa no teatro da Trindade uma ilha da Madeira, sem as despesas da viagem nem a sensaboria do enjoo.»

Cansada de atravessar os paraísos das mágicas e de descer aos infernos pelos alçapões da Trindade, de deteriorar o seu mérito naquela infeção artística, que depois constituiu o meio daquele teatro, voltou para D. Maria.

Neste teatro reentrou com a *Corte na Aldeia*, numa noite tempestuosa de assobio e de tacão. O público manifestava-se desfavoravelmente à adjudicação feita pelo governo à empresa, que inaugurava naquela noite a época teatral, e Rosa Damasceno foi o alvo dessa indignação, sabendo ser vítima resignada.

Desde essa noite até hoje a notável atriz tem-se conservado no D. Maria, de onde com certeza não sairá, porque não há empresa que prescindia do seu importante serviço.

Escrever aqui o seu repertório seria fútil. Teria o mesmo defeito que as datas – enfastiava. Não é pelo número das peças, nem pelos seus títulos, nem pelo nome dos seus personagens que se pode reconhecer a verdade na honrosa qualificação que o público dá à eminente atriz, que eu tive o imenso prazer de apresentar aos leitores do *Contemporâneo*.

Caetano Pinto, in *Contemporâneo*, n.º 90, 1880.

## 5.3

**Pepa Ruiz**  
**(1858-1923)**

À hora que escrevo estas linhas deve estar com o pé no estribo, a caminho de Paris, a simpática e gentil artista cujo retrato me cabe acompanhar de algumas palavras.

Pepa, a desenvolta Pepa que tem sempre nos lábios um sorriso levemente malicioso a colorir a frase (que também sabe sublinhar como poucas das nossas atrizes cómicas); a *salerosa* que tem artes diabólicas de se insinuar no espírito público, e possui o segredo maravilhoso de conciliar a sua graça naturalmente viva de espanhola com a fina *verve* das comediantes francesas, vai na grande pátria da arte colher novos elementos para futuras ovações, que as nossas plateias não regateiam aos que brilham pela inteligência e porfiam no estudo.

A nossa endiabrada *chanteuse* sai de Lisboa com uma recordação agradabilíssima da época que acaba de atravessar no teatro da Rua dos Condes, cheia de triunfos, bela de entusiasmos, repleta de manifestações que diplomariam o seu talento cénico ainda quando uma longa carreira artística assinalada por cem vitórias não lhe houvesse consagrado o mérito e inscrito o nome entre as eleitas da cena.

E voltará, tendo visto com sua fina perspicácia o trabalho das grandes atrizes da França, tendo estudado *de visu*, com o seu grande poder assimilador, as recentes evoluções da arte, mais forte do que nunca para a luta do seu trabalho consciencioso, para o trilho da sua larga carreira onde, ainda assim, encontra às vezes sob as rosas dos aplausos os espinhos da inveja... a inveja, outro documento do seu valor, outra prova incontestável do seu merecimento. Causa desgostos, é certo, mas felizes dos que a inspiram.

E no regresso, estou certo, trará consigo um repertório novo, em que fará coisas estonteantes e confirmará a opinião, já hoje formada, de que ela é, no género que cultivava, a *étoile* culminante do teatro português.

Santos Gonçalves, in *Almanaque dos Teatros*, 1889.

## 5.4

**Emília Letroublon****(1825-1895)**

Atriz. Era conhecida no meio artístico por “Emília, a *coquette*” e “3.<sup>a</sup> linda Emília (as outras eram Emília Cândida e Emília das Neves). Nasceu em 1825 e faleceu a 6 de julho de 1895, filha de Mme. Jules, uma francesa que teve uma hospedaria no Cais do Sodré, que depois passou para a Rua da Prata. Muito formosa, elegante, vestindo no rigor da moda, montava e passeava a cavalo com traje masculino. Tocava guitarra, cantava bem o fado e fazia vida de boémia romântica onde abundavam ceias, fados e touradas, acompanhando os estroinas mais conhecidos da capital. Estreou-se no velho Ginásio, ainda um barracão pertencente à Empresa Manuel Machado, a 10 de novembro de 1849, na comédia *De Como se Transforma um Caloiro*, com tal êxito que passou dos 12.000 réis que ganhava no primeiro mês para 60.000 réis no segundo. [...] Quando o Teatro do Ginásio abriu, depois de modernizado, em 18 de novembro de 1852, foi logo escriturada pela Sociedade Artística da companhia de que faziam parte Assunção, Emília Cândida e os atores Taborda, Brás Martins, Areias, entre outros. Ali representou “Anjo Gabriel”, em *Gabriel e Lusbel ou o Taumaturgo* (1853), mistério em 4 atos de José Maria Brás Martins, música de Angelo Frondoni, *Entre a Terra e o Céu* (1855), peça fantástica de J.C. Machado, e *Fossilismo e Progresso* (1856), revista em 3 atos e 6 quadros de Manuel Roussado, em que fumou em cena, escândalo que levou muita gente ao teatro para a ver. Na noite de 26 de março de 1856, em que devia desempenhar importantes papéis nas comédias *Dois Mundos* e *Última Carta*, foi raptada por José de Brito, que a levou para a quinta do Pombal e, em *Lisboa d’Outrora*, João Pinto de Carvalho conta outro rapto, tendo sido “escondida nos casebres do Largo da Abegoaria pelo jovem Augusto José da Cunha, futuro ministro da coroa” [p. 20]. Em 1858, vivia maritalmente com o ator José Carlos dos Santos “Pitorra” (1833-1886) num 1.º andar da Rua Nova da Palma, frente ao Teatro do Príncipe Real. Deixou a boémia e transformou-se numa grande atriz. Entrou para o Teatro D. Maria II a 1 de julho de 1861, contracenando com José Carlos Santos

em peças traduzidas por ele para serem representadas pelos dois, entre elas: *Pajem da Duquesa* (27/02/1862), em travesti, e estreia de *O Morgado de Fafe Enamorado* (1863), comédia em 3 atos de Camilo Castelo Branco, *Depois do Baile*, *Comédia em Casa*, *As Pragas do Capitão*, *Onde Irei Passar as Noites?*, *Dois N'Um*, *Um Sujeito e uma Senhora*, *Um Homem e Metade de uma Mulher*. Em 30 de novembro de 1867, data da inauguração do Teatro da Trindade, fundado por Francisco Palha, fazia parte da companhia artística juntamente com Emília Adelaide e Delfina Perpétua do Espírito Santo, com as quais integrou o elenco do drama em 5 atos de Ernesto Biester *A Mãe dos Pobres*. Naquele teatro salientou-se em *A Família Benoiton*, comédia de Victorien Sardou, e *Anjo da Meia Noite* (1866), drama em 5 atos, tradução de Luís Cardoso. Quando José Carlos dos Santos foi para o Teatro do Príncipe Real, acompanhou-o e ali criou, a 28 de fevereiro de 1868, o papel de *A Grã Duquesa de Gerolstein*, opereta burlesca de Halevy e Meilhac, tradução de Eduardo Garrido, com extraordinário êxito que repetiu no Teatro da Rua dos Condes. Foi o seu último espetáculo.

Ilda Soares de Abreu, “Emília Letroublon”,  
*FEMINAE. Dicionário Contemporâneo* (2013).

## 5.5

**Lucinda Simões****(1850-1928)**

Diz se que o ator deve parecer que sente sem sentir, substituindo o sentimento pela Arte. Assim será como teoria. Mas na prática os artistas que se alheiam das suas personagens, expondo-as apenas em plena calma dos seus nervos, ficam sendo só atores regulares. E os que se entregam à sua personagem, sentindo o seu sentir, rindo com vontade de rir, violentos nas suas violências, chorando lágrimas verdadeiras, absorvendo-se, enfim, por completo na personagem apresentada... e guardando ainda assim o sentimento da observação de si mesmos, são os célebres. Deviam pois ser preparados os discípulos, recorrendo-se à música, à dança, à ginástica, à esgrima, e sobretudo, não os obrigar a repetir papéis, que são *ensinados por modelos passados e que nunca podem servir aos que vêm de futuro. Qual é o ideal da Arte? — A Verdade!* É, foi, e será sempre o objetivo do artista, e modernos são os que inventam, os que reformam, os independentes, os que salientam. Que sejam, pois, os novos educados com carinho, dando-se-lhes luz ao espírito, mas *não os sujeitando à velha tradição, fantasma convencional* que nunca deve ser chamado, *por ser inútil*, como tudo que deixou de existir. Estudem, pois, segundo a maneira de ver progressiva. A grande Clairon, pelas suas revoltas, chegou a ser presa, e tão vitoriosa saiu dessas revoltas, que a ela se deve o representarmos com trajos e adereços apropriados às épocas, pois que até então vestiam os «pepluns sobre paniers». Adrienne Lécouvreur ganhou a sua celebridade e grandeza pela forma nova, original e verdadeira que dava aos papéis do velho repertório. Talma impunha na sua forma de representar uma tal elegância e verdade, que era chamado por Napoleão, para que lhe ensinasse a pregar e manejar o seu manto imperial. É provável, *é quase certo*, que muitos camaradas discordem desta opinião, mas foi para nós, artistas dramáticos, que se inventou o anexim — cada cabeça sua sentença!

Lucinda Simões *apud* Figueiredo, 1904, pp. 17-19.

---

---

**5.6****José Carlos dos Santos (Santos Pitorra)**  
**(1833-1886)**

Completa hoje quarenta e dois anos de idade o exímio artista José Carlos dos Santos.

No vigor da vida, quando o seu talento superior mais podia iluminar a nossa pobre cena, quando o teatro tanto precisava dos seus afetos e cuidados, quando os artistas tinham ali o melhor mestre, uma horrível enfermidade o arrebatou ao palco e o ameaça de o deixar completamente privado da vista, aniquilando assim uma carreira de brilhantes e consecutivas glórias e um futuro de felicidades.

Dia a dia mais cruelmente se agravam os padecimentos do ator Santos. O público ainda clama por ele com o mesmo entusiasmo, pretendendo assim minorar-lhe o pungir da adversidade; mas as vozes da multidão clamam debalde, porque o desgraçado há muito jaz no leito da mais cruciante dor. Se junto dele não chegam já os ecos dos aplausos delirantes, que o seu talento provocava, chegue ao menos a voz da nação, a voz do seu país, bradando-lhe comovida: «Grande artista, génio que iluminaste a cena portuguesa, recebe a paga do que te devemos pelo muito que nos honraste!»

O primeiro ator nacional, o mestre de tantos artistas, privado pela doença de adquirir os meios de subsistência, não há de esmolar o pão de seus filhos. Ao país assiste o imperioso dever de correr imediatamente em seu auxílio.

Nas câmaras legislativas desde a sessão passada está pendente uma proposta para que ao ator José Carlos dos Santos seja dada a reforma, que ainda há pouco se concedia aos artistas do teatro normal.

Mais de espaço procuraremos mostrar quanto era justo revalidar sacratíssimos direitos adquiridos por alguns atores, que durante muitos anos fizeram parte das companhias contratadas pelo governo, na esperança e com a cláusula de que com a permanência no teatro de D. Maria asseguravam o seu futuro.

Por hoje limitamo-nos a reclamar que se atenda com a maior justiça a este caso extraordinário.

Quase toda a imprensa da capital tem manifestado a sua opinião neste sentido; não podíamos nem quereríamos nós deixar de o fazer.

Concedam-se a José Carlos dos Santos os meios que o livrem da miséria, pagando-se assim uma dívida de gratidão pelos seus serviços prestados à arte, que tanto enobreceu.

Desgraçado o país que só tem a ingratidão e o esquecimento para os seus filhos mais dignos. Com o ator Santos não há de acontecer assim, porque a sua glória é a glória de todos nós.

Sousa Bastos, redator de *A Arte Dramática*, 13-01-1878, p. 1.

## 5.7

**Francisco Taborda****(1824-1909)**

Longa e brilhantíssima, a carreira de Francisco Alves da Silva Taborda povoada de triunfos, fértil em vitórias, denota uma vocação irreprimível, servida por uma vontade sem desânimos. A pertinácia do seu esforço, a sua insatisfeita ânsia de perfeição, o completo domínio do seu talento deram a Taborda, de consagração em consagração, o posto máximo da cena portuguesa.

Foi, indiscutivelmente, o primeiro ator português de todos os tempos, e se mais divulgante fosse o seu idioma, Taborda teria alcançado fama de um dos primeiros atores da Europa, pois que, na verdade, a ele se deve a criação do realismo cénico.

Sem ênfase, sem exageros, sem retórica, a sua arte prodigiosa era toda de naturalidade e observação. Modelo vivo da vida que imitava, Taborda foi a sobriedade, a simplicidade, o verdadeiro. Na cena ninguém se mostrou jamais mais pitoresco e desafetado em tudo: na dicção corretíssima, no gesto fácil e preciso, na caracterização exatíssima, na flagrância das atitudes, até no vestuário rigoroso e adequado.

Quando o naturalismo, como processo de representar, nasceu lá fora com esplêndido sucesso, já Taborda o realizava há muito. Antoine, por exemplo, nada inventou que Taborda, muito antes, não tivesse descoberto: e com muito mais arte, diga-se de passagem, do que o impredestinado fundador do Teatro Livre.

Taborda é, por conseguinte, o grande criador, o grande revolucionário, o grande precursor de toda a arte dramática contemporânea. E se difícil ou impossível se torna ensinar isso a estranhos, é dever dos que falam português tê-lo presente.

Em simetria com Gil Vicente, o autor máximo, tem de ficar, pelos lentos séculos adiante, Taborda, o ator consumado, como as duas mais luminosas expressões da cena em Portugal.

Por maiores primores que contenha, o teatro não é só o livro. É, acima de tudo, o palco – todo um mundo! Urge, por isso, juntar aos volumes, à prosa ou à poesia dos inventores, as máscaras, as atitudes, os acertos dos que lhes vivificam as personagens.

Não é nem exagero para um, nem desdém para o outro – é dever para com ambos – o equiparar na glória o extraordinário intérprete da comédia ao magno poeta cómico. Separados pela distância, dessemelhantes no tempo, mas bem irmãos na alma, Gil Vicente e Taborda – um, todo povo de risos; todo o riso de um povo, o outro – marcam, na indecisa e pálida história do teatro do seu país, dois marcos refulgentes, entre os quais toda a sua hesitante evolução se contém.

Um, prodigiosa e desconcertantemente assimilando por intuição, que não por cultura, a Renascença e a Reforma, dá a Portugal, de chofre, inesperavelmente, com uma espontaneidade rara em toda a história, o mais rico e ousado dos teatros.

Com a mesma maravilhosa intuição do génio, o outro, antecipando-se a toda a Europa, ainda namorada do pomposo romantismo dramático, inaugura na cena portuguesa o naturalismo mais puro.

[...]

*O Médico à força*, representado por Taborda, constituía uma das mais belas e proveitosas lições de arte. Na vastíssima galeria tabordiana, Sganarello foi o melhor dos seus melhores papéis; como notáveis foram, no dizer de cronistas autorizados, as suas interpretações do Alceste do *Misanthropo* e do Argan de *Le Malade imaginaire*, convertidos, respetivamente, pelo imitador português em Severo Tristão de Matos e Simplício Dores.

«O velhote ainda cá está!» -- era o estribilho favorito de Taborda. Tão popular se tornara o seu *Ventura*, o *bom velhote*, que, ao vê-lo passar na rua, quase sempre a caminho dos teatros, que frequentou enquanto as suas forças lho permitiram, muitos repetiam contentes: «o velhote ainda cá está!».

Agora «o bom velhote» morreu.

Pinto, 1914, pp. 149-154.

## 5.8

**Isidoro Sabino Ferreira****(1828-1876)**

Tive o cuidado de notar num livro, desde o primeiro dia em que representei até ao presente, todos os espetáculos em que tenho entrado, o teatro, a peça, o seu género, o género do papel, qual o autor; [...]

Tenho ganho no teatro até hoje 17:412\$970 réis, sendo de ordenados 13:396\$570 réis e de benefícios 4:016\$400 réis. Adquiridos em nove épocas, divididas da seguinte maneira:

<i>Primeira época</i> , de 30 de novembro de 1849 a 6 de março de 1853, em diferentes teatros de Lisboa, S. João do Porto e teatros de província	200\$970
<i>Segunda época</i> , de 7 de abril de 1853 a 31 de dezembro de 1857, no teatro do Ginásio	1:263\$000
<i>Terceira época</i> , do 1.º de janeiro de 1858 a 31 de maio de 1861, no teatro de Variedades	2:592\$000
<i>Quarta época</i> , do 1.º de junho de 1861 a 31 de outubro de 1863, nos teatros de Évora, Nazaré e Ginásio de Lisboa	1:737\$000
<i>Quinta época</i> , do 1.º de novembro de 1863 a 30 de junho de 1866, no teatro de D. Maria II	3:560\$000
<i>Sexta época</i> , do 1.º de julho de 1866 a 30 de setembro de 1867, nos teatros da rua dos Condes, S. Carlos e Salão da Trindade	1:200\$000
<i>Sétima época</i> , do 1.º de outubro de 1867 a 30 de junho de 1872 no , no teatro da Trindade	3:800\$000
<i>Oitava época</i> , do 1.º de julho de 1872 a 30 de setembro de 1874, nos teatros de província, e teatro do Ginásio em Lisboa	1:800\$000
<i>Nona época</i> , do 1.º de outubro de 1874 a 30 de novembro de 1875, no teatro da Trindade	1:260\$000

Soma 17:412\$970

De multas não há, felizmente, nada a abater, porque até hoje ainda não fui multado.

Também não incluo no meu ganho em teatro, acréscimos que tenho recebido por ocasião dos meus benefícios, nem tão pouco os presentes com que me têm mimoseado na mesma ocasião. Entre estes conto duas abotoaduras de camisa mandadas oferecer por Sua

Majestade El-Rei o Senhor D. Luís I: uma em 14 de maio de 1870, e a outra em 5 de fevereiro de 1871, vindo esta acompanhada de um lisonjeiro ofício assinado pelo ex.mo sr. D. Pedro de Noronha, tendo já recebido a honra de Sua Majestade me dizer na véspera deste benefício, quando eu lhe pedi desculpa do espetáculo não ser novo, que, -- *não ia ao teatros naquela noite pelo espetáculo, mas sim pelo benefício.*

Ferreira, 1876, pp. 121-123.

---

---

**5.9****Sousa Bastos****(1844-1911)**

Ao promover um teatro que mais não pretendia do que preencher uma noite com ditos espirituosos, canções alegres e vistosas movimentações, que divertissem e entusiasmassem a plateia, António de Sousa Bastos foi inigualável no seu tempo — entre o último quartel do século XIX e o início do século XX —, consolidando a revista como género de eleição e tornando apetecíveis operetas, vaudevilles e peças fantásticas, rodeado de artistas talentosos e de engenhosos colaboradores. À escala nacional, foi o precursor das bem oleadas máquinas teatrais que em breve dominariam os palcos lisboetas, recheadas de deslumbrantes vedetas, de exércitos corais e de esplendorosas apoteoses, para cujo funcionamento contribuía uma complexa engrenagem de produção e divulgação. [...]

Sousa Bastos foi uma das personalidades mais influentes nos últimos anos do século XIX, enquanto dramaturgo e ensaiador — foi ele o responsável por instalar a revista na ribalta teatral —, mas principalmente enquanto empresário, encarregue de todo o processo de montagem de uma peça, desde a escolha dos artistas e demais colaboradores, até à estratégia de divulgação e difusão de um espetáculo. Ao assumir as rédeas do Teatro da Rua dos Condes, do Trindade ou do Avenida, de olhos postos nas receitas — a única fonte de sustento dos teatros de segunda ordem —, Sousa Bastos procurava a adesão do público, com uma oferta que sabia ser do seu agrado, através da contratação dos mais talentosos artistas do género cómico e musicado, da manutenção dos colaboradores que contribuía para o triunfo do empreendimento (maestros, cenógrafos e figurinistas) e da definição das campanhas de promoção e divulgação. Avesso à contratação de estrelas, pelo dispêndio que significavam mas também pelas exigências que faziam, era Sousa Bastos quem elevava os seus artistas à mais alta condição dos palcos nacionais (Pepa Ruiz e Palmira Bastos são apenas dois exemplos), servindo-se posteriormente desse estatuto para promover ainda mais os seus espetáculos em Portugal ou no Brasil, onde manteve

uma atividade regular durante mais de vinte e cinco anos. Sousa Bastos foi ainda um importante reformador da revista à portuguesa, delineando-lhe os traços a partir dos quais se desenvolveria e se assumiria como um dos mais apreciados géneros de teatro ligeiro nos palcos nacionais, já em pleno século XX, doseando o diálogo em favor dos momentos musicais, acentuando as situações cómicas e os ditos satíricos, sempre nos limites do admissível (com ou sem lei da rolha) e sem nunca ceder à tentação do facilitismo e da pornografia, que começa a grassar no género a partir de finais do século XIX.

Para além de dramaturgo, ensaiador e empresário, Sousa Bastos foi também jornalista, editor e livreiro, promovendo a publicação de várias coleções de teatro popular e periódicos teatrais. A experiência, o interesse, o olhar atento ao meio que o rodeava e o pendor crítico que revela desde muito cedo fazem-no enveredar também pela escrita de importantes obras dedicadas à história e à memória do teatro português, que ainda hoje são importantes referências. Mesmo recheadas de fait-divers, anedotas e dados imprecisos (que necessitam de verificação), quer o *Dicionário do Teatro Português* quer a *Carteira do Artista* são obras incontornáveis para quem investiga a história do teatro em Portugal, nomeadamente no que ao século XIX diz respeito.

Magalhães, 2018, pp. 13-15.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ALMEIDA, Fernando António (1994). *Operários de Lisboa na vida e no teatro (1845-1870)*. Lisboa: Caminho.
- AMORIM, Francisco Gomes de (1984). *Fígados de tigre*. Prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: INCM. [1.ª ed. 1869]
- ANDRADE, João Pedro de (1993). *A comédia. O teatro que ri*. Apresentação de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Acontecimento.
- ARAGÃO, Frederico de Quadros (1958). «Sobre a evolução dos nossos Caminhos de Ferro». *Gazeta dos Caminhos de Ferro*. Lisboa, s/e, pp. 13-16.
- ARAÚJO, Norberto (1938-1939). *Peregrinações em Lisboa*, vol. III. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- (1943). *Legendas de Lisboa*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional.
- AZEVEDO, Maximiliano de (1883). “O Teatro da Rua dos Condes”. In *O Ocidente: Revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Lisboa: s. e.
- (1884). “O Teatro do Príncipe Real”. In *O Ocidente: Revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Lisboa: s. e.
- BARBIERI, Claudia (2020). “O espólio teatral do dramaturgo português Gervásio Lobato”. In *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 40, n. 64, p. 37-55.
- BASTOS, António de Sousa (1889). *Tim Tim por Tim Tim. Revista do ano de 1888*. Coplas, tangos, fados e coros. Lisboa: Tipografia de Alfredo da Costa Braga.
- (1898). *Carteira do artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand José Bastos.
- (1908). *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Empresa Libânio da Silva.
- (1947a). *Lisboa velha: Sessenta anos de recordações (1850-1910)*. Lisboa: Câmara Municipal.
- (1947b). *Recordações de teatro*. Prefácio de Eduardo Schwalbach. Lisboa: Editorial Século.
- BRAZÃO, Eduardo (1924). *Memórias de Eduardo Brazão que seu filho compilou e Henrique Lopes de Mendonça prefacia*, 3.ª edição. [Lisboa]: Empr. da Revista de Teatro.
- CABRAL, António (1916). *Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.
- CÂNCIO, Francisco (1939). *Aspectos de Lisboa no século XIX*. Lisboa: Imprensa Baroeth.
- (1942). *Lisboa. Figuras e casos do passado*, 3 volumes. Lisboa: s/e.

- (1951). *Coisas e Loisas de Lisboa Antiga*. Lisboa: Impr. Barreiro.
- (1953-1954). *Arquivo Alfacinha*, vol II. Lisboa: Impr. Barreiro.
- (1957-1958). *Lisboa: Tempos idos*, 2 vol. Lisboa: s/e.
- (1962-1963). *Lisboa no tempo do Passeio Público*, 2 vol. Lisboa: Impr. Barreiro.
- CANOTILHO, J. Joaquim Gomes (1993). «As Constituições», in *História de Portugal. O Liberalismo*, vol. 5. Lisboa: Editorial Estampa.
- CAPITÃO, Maria Amélia da Motta (1974). *Subsídios para a história dos transportes terrestres em Lisboa no século XIX*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.
- CARNEIRO, Luís Soares (2002). *Teatros portugueses de raiz italiana*, vol. 2. Tese de doutoramento em Arquitetura, Universidade do Porto.
- CARVALHO, João Pinto de (TINOP) (1898). *Lisboa d' outros tempos: Figuras e cenas antigas*, vol. I. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
- (1938-1939). *Lisboa de outrora*, vol. 1 Lisboa: Amigos de Lisboa.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1880). *A Senhora Rattazzi* [nova edição mais incorreta e aumentada]. Porto e Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, Editor.
- CASTILHO, Júlio (1937). *Lisboa Antiga. Bairros Orientais*, vol. IX, 2ª ed. revista e ampliada pelo autor, anotações do Engº Augusto Vieira da Silva. Lisboa: S. Industriais da C.M.L.
- (1966). *Lisboa Antiga. O Bairro Alto*, Vol. V, 3.ª ed. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara de Lisboa.
- CHAGAS, M. Pinheiro (1869). *A morgadinha de Valflor*. Porto: Viúva Moré.
- CHAVES, Pedro d'Alcântara [1876]. *O escândalo da adjudicação*. Lisboa: Typ. Moreira.
- COLAÇO, Branca de Gonta (2005). *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, prefácio de Maria Filomena Mónica. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- CORVO, João de Andrade (2018). *D. Maria Teles*. Ed. de José Camões e Ana Isabel Vasconcelos. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro.
- CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo.
- CYMBRON, Luísa (2019). *Francisco de Sá Noronha, 1820-1881: Um músico português no espaço atlântico*. Pref. Rui Vieira Nery. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

DIAS, Marina Tavares [D.L. 1994]. *Lisboa desaparecida*, vol. 2. Lisboa: Quimera.

*DICIONÁRIO da História de Lisboa* (1994). Eduardo Sucena e Francisco Santana (dir.). Lisboa: s/e.

DUMAS filho, Alexandre (s/d). *A dama das camélias* (manuscrito). Trad. de Francisco Inácio de Calça e Pina.

*EXPOSIÇÃO comemorativa do primeiro centenário do nascimento de Gervásio Lobato* (1950). Lisboa: CML.

FARIA, João Roberto (dez. 2017). “Moreira Sampaio e a Mágica (Féerie) no Brasil: A Cornucópia do Amor”. *Rebento*. São Paulo, n. 7, pp. 90-121.

*FEMINAE. Dicionário Contemporâneo* (2013). João Esteves e Zilda Osório de Castro (dir.), Ilda Soares de Abreu e Maria Emília Stone (coord.). Lisboa: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.

FERREIRA, Isidoro Sabino (1862). *1862*. Revista em 3 atos e 6 quadros. Dedicada ao Ill.mo e Ex.mo Senhor Conde do Farrobo. Lisboa: Imprensa de Sousa Neves.

----- (1876). *Memórias do ator Isidoro*. Escritas por ele mesmo precedidas do retrato do autor e de uma carta do Ex.mo Sr. F. Palha. Lisboa: Imprensa de J.G. de Sousa Neves.

FERREIRA, Licínia Rodrigues (2019). *O Teatro da Rua dos Condes (1738-1882)*. Tese de doutoramento em Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), FLUL.

FIGUEIREDO, Romualdo (1904). *Alguma coisa sobre o teatro português*. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso.

FILIPE, Guilherme (dez. 2012). “Quando as revistas eram do ano”. *Sinais de Cena*, n.º 18, pp. 63–69. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2012.0039>

----- (2017). *O Gosto Público que sustenta o Teatro. Subsídios para o estudo do pensamento teatral popular oitocentista em Portugal*. 2 volumes. Tese de doutoramento em Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), FLUL.

FRANÇA, José-Augusto (1994). “O urbanismo e a sociedade”, in Irisalva Moita (coord.), *O livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 363-388.

----- (2014). *Memórias do Conselheiro Adalberto Martins de Sousa (1880-1890). Estudos de factos Socioculturais*. Lisboa: INCM.

FREIRE, João Paulo (1931-1939). *Lisboa do meu tempo e do passado: Do Rossio à Rotunda*, 3 volumes. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

GALLIS, Alfredo (1885). “O antigo Circo Price”, in *A Ilustração Portuguesa*, n.º 46, 11 maio, pp. 7-8.

GONÇALVES, Isabel Maria Dias Novais (2003). “A introdução e a receção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851”, in *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 13, Lisboa, pp. 93-111.

----- (2012). *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: Uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*. Tese de doutoramento em Ciências Musicais (especialidade Ciências Musicais Históricas), FCSH-UNL.

JOÃO, Maria Isabel (1987). “A Festa cívica. O tricentenário de Camões nos Açores (10 de junho de 1880)”, *Separata da Revista de História Económica e Social*, pp. 87-111.

LE CUNFF, Françoise (2003). “Do Passeio Público ao Parque da Liberdade”. *Revista Camões: revista de letras e culturas lusófonas*. Lisboa, n. 15/16, pp. 179-186.

LEONARDO, A.J.F., MARTINS, D. R., FIOLEAIS, C. (2009). “A telegrafia elétrica nas páginas de «O Instituto»”, *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 31, n. 2, pp. 1-13.

LOBATO, Gervásio (1882). “O Teatro da Rua dos Condes”, In *O Ocidente: Revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Lisboa: s. e.

----- (1898). *O comissário de polícia*. Comédia original em 4 atos. Lisboa: Baeta Dias.

LOBO, Eduardo de Barros (1890). *Do Chiado a S. Bento*. Porto: Livraria Portuense.

LOPES, Henrique de Almeida (1968). “Vida, morte e ressurreição do velho Teatro da Rua dos Condes”, *Separata da Revista ‘Ocidente’*, vol. LXXV. Lisboa: [Editorial Império].

MACEDO, António da Costa de Sousa de (1861). *Relatório da Administração do Teatro Nacional de Dona Maria Segunda apresentado a S. Exa. o Ministro do Reino*. Lisboa: Imprensa Nacional.

MACHADO, Júlio César (1875). *Os Teatros de Lisboa*. Ilustração de Rafael Bordalo Pinheiro. Lisboa: Livr. Edit. de Matos Moreira.

----- [1884]. *Lisboa de ontem*. Lisboa: Empresa Literária.

MAGALHÃES, Paula Gomes (2007). *Os dias alegres do Ginásio: Memórias de um teatro de comédia*. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, FLUL.

----- (2008). “O Teatro do Ginásio. Uma fábrica de gargalhadas”. In *Sinais de cena*, 9, pp. 121-128.

----- (2014). *Belle Époque: a Lisboa de finais do século XIX e início do século XX*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

----- (2017a). *É entrar senhores, é entrar!: Teatro de Feira em Lisboa (1850-1919)*. Tese de doutoramento em Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), FLUL.

----- (2017b). *Teatro da Trindade, 150 anos: O palco da diversidade*. Lisboa: INATEL e Guerra e Paz.

----- (2018). *Sousa Bastos*, col. Biografias do Teatro Português (5). Lisboa: INCM.

MARTINS, Levi (2018). *Francisco Palha*, col. Biografias do Teatro Português (7). Lisboa: INCM.

MATOS, F.A. de (dir.) (1889). *Almanaque dos Teatros*. Para o ano de 1890. Lisboa: João Romano Torres, editor.

MENESES, António de Sousa [Argus] (1881). *O Tutti-li-mundi. Revista do ano de 1880*. Lisboa: Imp. Cruz.

MESQUITA, Alfredo (1905). *A rua do oiro: Romance lisboeta*. Lisboa: Viúva Tavares Cardoso.

-----.(1987 [1903]). *Lisboa*. Atualização ortográfica, nota introdutória e tábua bibliográfica Vitor Wladimiro Ferreira. Lisboa: Perspetivas & Realidades.

MESQUITA, Marcelino (1885). *Pérola: episódio da vida académica*. Comédia-drama em 5 atos proibida por imoral pelo Sr. A. Sousa e Vasconcelos, Comissário Régio junto ao Teatro de D. Maria II. Lisboa: Tip. das “Novidades”.

MIRANDA, Jorge (1976). *As Constituições Portuguesas: 1922-1826-1838-1911-1933-1976*. Lisboa: Livraria Petrony.

MÓNICA, Maria Filomena (1999). *Fontes Pereira de Melo*. Lisboa: Edições Afrontamento.

MONTEIRO, Vanessa Cristina (2006). *A Querela anticlerical no palco e na imprensa: «Os Lazaristas»*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: s/e.

MOURA, Nuno Costa (2004). “Teatro Avenida Hoje e sempre, fora dos eixos”. In *Sinais de Cena*, 2, pp. 121-128.

NORONHA, Eduardo (1911). *À porta da Havanesa: da Tomarada à República. Narrativa dramática*. Porto: Magalhães e Moniz.

OLIVEIRA, Maria Luísa Rodrigues (1996). *Para uma construção do cómico em “Lisboa em Camisa” de Gervásio Lobato*. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, FLUL.

ORTIGÃO, Ramalho e QUEIRÓS, Eça de (maio 1871). *As Farpas. Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. Lisboa: Tipografia Universal.

PESSOA, Carlos Augusto da Silva (s/d). *Os sete castelos do diabo*. Comédia mágica de grande espetáculo. Lisboa: Biblioteca Arquivo do Povo.

PIMENTEL, Alberto (1874). *Fotografias de Lisboa*. Porto: Tipografia Freitas Fortuna.

----- (1900). *Vida de Lisboa*, p. 76. Lx: Parceria António Maria Pereira, 1900.

----- (1908). “Boa estrela!”, in *Almanaque Teatro Ginásio*. Lisboa: Imprensa Africana, pp. 40-42.

PINHO, José Francisco (2008). “Offenbach em Lisboa no Ano de 1868: A recepção na imprensa lisboeta”. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, Vol. I.

PINTO, Júlio Lourenço (1996). *Estética naturalista: Estudos críticos*. Introdução de Guilherme de Castilho. Lisboa: INCM.

PINTO, Manuel de Sousa (1914). *Magas e Histrões*. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand.

PIRES, Caldeira (1898). *Lisboa de relance*. Lisboa: A Liberal.

POUGIN, Arthur (1885). *Dictionnaire historique et pittoresque du theatre et des arts qui s'y rattachent*. Paris: Librairie de Firmin-Didot, p. 360.

QUEIRÓS, Eça de [1970]. *Cartas e outros escritos*, Nota final de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.

----- [D.L. 1980]. *Uma Campanha Alegre de «As Farpas»*, precedida de uma advertência do autor em outubro de 1890. Lisboa: Livros do Brasil.

----- (1980). *A Capital*. Lisboa: Círculo de Leitores.

----- [D.L. 1995]. *Os Maias: Episódios da vida romântica*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.

----- (2004). *O Primo Basílio. Episódio doméstico*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Edição «Livros do Brasil».

QUENTAL, Antero (1865). *Bom senso e bom gosto, Carta ao Excelentíssimo Senhor António Feliciano de Castilho*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

----- (s/d). *Carta ao Excelentíssimo Senhor António José de Ávila*. Lisboa, s/e.

RATTAZZI, Maria (1881). *Portugal de relance*. Autorizado pela autora e ampliada com novo prefácio em resposta à crítica. Lisboa: Livraria Editora de Henrique Zeferino.

RAYNER, Francesca (2014). “Reinventar a tradição (1846-2002)”. In BRILHANTE, Maria João (coord.), *Teatro Nacional D. Maria II: Sete olhares sobre o Teatro da Nação*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 113-153.

- REBELLO, Luiz Francisco (1978). *O teatro naturalista e neo-romântico 1870-1910*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve (vol. 16).
- (dir.) [D.L. 1978]. *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Prelo.
- (1984). *História do Teatro de Revista em Portugal*, Vol. 1. Lisboa: Dom Quixote.
- REIS, Carlos (1984). “Eça de Queirós: à procura do teatro perdido”, in CARREIRO, José Bruno. *Os Maias*. Adaptação teatral do original de Eça de Queirós. Lisboa: INCM, pp. 200-240.
- (1990). *As Conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa.
- RIBAS, Tomás (1993). *O Teatro da Trindade: 125 anos de vida*. Porto: Lello & Irmão.
- RODRIGUES, Lourenço (s/d). *Anedotas e episódios da vida de pessoas célebres*. Lisboa: F. Franco.
- ROSA, Augusto (1915). *Recordações da cena e de fora da cena*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- (1917). *Memórias e estudos*. Lisboa: Liv. Ferreira.
- ROSA, Daniel (2013). *O Bairro Teatral: Recreio da vida portuense*. Tese de doutoramento em Estudos de Teatro, FLUL.
- SALGADO JÚNIOR, António (1930). *História das Conferências do Casino, 1871*. Lisboa: s/e.
- SANTANA, Francisco e SUCENA, Eduardo (dir.) (1994). *Dicionário da História de Lisboa*. Sacavém: Carlos Quintas & Associados-Consultores.
- SANTOS, José Carlos dos (1885). *Álbum do Ator Santos: repositório de curiosidades dramáticas*. Lisboa: Typ. Mattos Moreira.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (org.) (1947). *Lisboa. Oito séculos de História*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- (1955). *História do Teatro Nacional D. Maria II*, vol. 1. Lisboa: s/e.
- (1967) *O Carmo e a Trindade: Subsídios para a história de Lisboa*, 2.<sup>a</sup> ed., vol. III. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.
- SILVA, Raquel Henriques da (1994). “Desenvolvimento urbanístico e novos bairros”, in Irisalva Moita (coord.), *O livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 405-424.
- (1994a). “O Passeio Público e a Avenida da Liberdade”. In Irisalva Moita (coord.), *O livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 425-434.

----- (1994b). “Urbanismo: Caminhos e planos”. In *Lisboa em movimento 1850-1920*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 41-80.

SILVA, V. M. Aguiar e (1969). “O drama da atualidade no romantismo português (1849-1875)”. In: *Separata da Revista de História Literária de Portugal*, Vol. II. Coimbra.

TOMÁS, Ana e VALÉRIO, Nuno (2021). “Onde era Lisboa? (séculos XIX a XXI)”. *Revista Portuguesa de História*, t. LII, pp. 209-237.

VASCONCELOS, Ana Isabel (2003). *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

----- (2014). “Etapas legais da vida de um Teatro Nacional”. In BRILHANTE, Maria João (coord.), *Teatro Nacional D. Maria II: Sete olhares sobre o Teatro da Nação*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 65-111.

----- (2017). *Emília das Neves*, col. Biografias do Teatro Português. Lisboa: INCM.

VASQUES, Eugénia et al. (2022). *Teatro de Revista em Portugal: Revistas “perdidas” e outras (1851-1868)*. Lisboa: Imprensa Nacional, Escola Superior de Teatro e Cinema.

VIEIRA, Ernesto (1900). *Dicionário biográfico de músicos portugueses: História e bibliografia da música em Portugal*, 2 volumes. Lisboa: Lambertini.

WOOD, Guilherme T. (16-05-1869). “Offenbach”. *A Voz Feminina* (Jornal semanal), red. Francisca d’Assis Martinz Wood, pp. 1-2.