

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



# **Teatro D. Fernando**

## **Um Teatro de Curto Prazo**

**Bruno Henriques**

Mestrado em Estudos de Teatro  
2013

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



# **Teatro D. Fernando**

## **Um Teatro de Curto Prazo**

**Bruno Henriques**

Dissertação orientada pelo  
Professor Doutor José camões

Mestrado em Estudos de Teatro  
2013

## **RESUMO**

O objecto de estudo desta dissertação é o Teatro D. Fernando, em Lisboa, activo entre os anos de 1849-1860. O estudo identifica a sua localização no tecido urbano da cidade, propondo uma reconstituição arquitectónica dos espaços exterior e interior, com base nas tendências que terão influenciado a sua construção. Para além do aspecto arquitectónico, são abordados temas como a actividade das várias empresas que o exploraram, as companhias; os actores, o repertório, bem como a recepção dos espectáculos, de modo a reconhecer o lugar que ocupou no alinhamento socio-cultural do seu tempo.

Palavras-chave: Arquitectura teatral, História do Teatro, Teatro oitocentista, Teatro D. Fernando.

## **ABSTRACT**

The object of this dissertation is the Theatre D. Fernando, in Lisbon, opened between 1849 and 1860. The study identifies its location in the urban grid of the city, suggesting an architectural reconstruction of both its exterior and interior spaces, based on architectural trends that would have influenced its construction. In addition to the architectural aspect, this work addresses other subjects such as the theatrical activity of the several companies that had their business in that venue, their actors and repertoire, as well as the reception of the performances, in order to acknowledge the socio-cultural place it occupied in its time.

Keywords: Theatrical architecture, History of the Theatre, 19th century theatre, Theatre D. Fernando.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1. CONTEXTO URBANO</b>	
1. 1. Programa urbano pós-terramoto .....	5
1. 2. Arquitectura pombalina e pós-pombalina.....	6
<b>2. TEATRO D. FERNANDO</b>	
2. 1. Edifício	
2. 1. 1. Localização .....	8
2. 1. 2. Construção e Arquitectura .....	14
2. 1. 2. 1. Exteriores .....	15
2. 1. 2. 2. Interiores .....	22
2. 2. Actividade.....	40
2. 2. 1. Emílio / Emília.....	45
2. 2. 2. Sociedade de resistência nacional.....	63
2. 2. 3. Dramáticas invasões francesas.....	80
2. 2. 4. Paz nacional .....	111
2. 2. 5. Breve ocupação espanhola I.....	116
2. 2. 6. Ténue ameaça lírica italiana.....	119
2. 2. 7. Breve ocupação espanhola II .....	124
2. 2. 8. João dos Santos Mata em nome próprio .....	126
2. 2. 9. Incursão final de zuavos.....	128
<b>CONCLUSÃO</b> .....	134
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	137
<b>APÊNDICE</b> .....	141

### **ANEXOS EM SUPORTE CD:**

AML – Arquivo Municipal de Lisboa

ADL – Arquivo Distrital de Lisboa

MR – Ministério do Reino

IMP – Imprensa

## INTRODUÇÃO

O objecto de estudo desta dissertação – o Teatro D. Fernando –inscreve-se num plano de investigação mais vasto que tenho vindo a arquitectar nos últimos anos: a reconstituição dos espaços teatrais portugueses. Circunstâncias várias levaram-me a começar pelos da capital. E desses, pareceu-me mais executível, em termos logísticos, o estudo de um teatro de curto prazo que me servisse de tubo de ensaio de uma metodologia a aplicar em casos futuros. A breve existência do Teatro D. Fernando fazia-me supor que fosse igualmente escassa e conhecida a documentação sobre ele. Outras circunstâncias, como a parca bibliografia específica, filiada quase exclusivamente num capítulo da *Lisboa Antiga* de Júlio de Castilho (vd. Bibliografia), conduziam-me, também, nessa direcção. Numa espécie de agouro, as leituras prévias que fiz de memórias e biografias de actores e de outros profissionais, contemporâneos do Teatro D. Fernando, revelaram-se, elas também, de pertinência reduzida para a sua história, e pouco mais adiantaram do que o preenchimento de uma ou outra lacuna nas indicações de elencos (Ferreira 1876; Santos 1885; Simões 1922; Brazão 1925). Contudo, ao visitar as fontes primárias para a história da construção do edifício no Arquivo Histórico Municipal, quando me preparava para iniciar os trabalhos, fui agradavelmente surpreendido com a descoberta de material novo, sobretudo quando me chegou às mãos o prospecto da fachada principal, que nenhum investigador tinha considerado. À descrição e imagem do interior publicadas na *Revista Popular* em 1849, juntava-se agora a imagem do exterior, que me permitiria esboçar um primeiro plano para a reconstituição do teatro.

Na posse da magra documentação técnica (não consegui encontrar plantas nem cortes) e inconformado com a aparente falta de documentação legal em que me pudesse apoiar, decidi-me a colmatar a sua ausência. Bastou um pouco de determinação para me ver detentor de uma vasta colecção documental sobre a vida do Teatro que queria estudar.

Após uma ligeira inflexão no rumo, a que as novas circunstâncias me obrigavam (o lastro avolumava-se), decidi equilibrar o estudo com o contrapeso da programação que as várias empresas que por lá foram passando propunham à cidade. Esperavam-me alguns milhares de páginas de mau papel. O bom-senso pragmático levou-me a privilegiar aqueles, diários, sobretudo, que algumas instituições depositárias disponibilizam nas suas páginas da Internet.

Esta tripartição de fontes reflecte-se na articulação do meu trabalho. Assim, depois de uma primeira abordagem à configuração espacial, para a qual desenvolvo uma proposta arquitectónica com base na interpretação da documentação encontrada, apresento uma história institucional do Teatro D. Fernando, assente nos documentos que encontrei. Em Apêndice, forneço o repertório ali representado (indicando, apenas, a data das primeiras representações naquele teatro) de cujos títulos me sirvo, por vezes, ao longo do trabalho, para ele remetendo.

Como se verá, a irregular ocupação deste teatro levou a que determinados períodos da sua história estejam mais documentados do que outros e que o interesse dos jornalistas pelo que nele se apresentava tivesse níveis de intensidade diverso.

Esta dissertação pretende também ser um contributo para a História do Teatro como hoje se vem reconhecendo a disciplina, fornecendo-lhe elementos que possam servir o estudo dos espaços teatrais desaparecidos, quer do ponto de vista arquitectónico, na linha dos trabalhos de Luís Soares Carneiro (2002) e Pedro Januário (2008), quer do ponto de vista da produção teatral que norteia as investigações de Paula Magalhães (2007), e de Ana Rita Martins e Licínia Ferreira (em curso). Senti que o lugar de experiência que acolhe um trabalho deste tipo era propício à proposta de simbiose que aqui ensaio.

As dimensões fixadas para um trabalho como o que apresento impediam-me, frequentemente, de citar as fontes de que me ia servindo na organização das minhas ideias. No entanto, como o seu conhecimento é crucial para a boa percepção do que exponho, incluo um ficheiro de Anexos em que forneço a transcrição de toda a documentação utilizada na elaboração deste estudo.

Optei por um critério de actualização e uniformização ortográfica na transcrição e citação dos documentos, manuscritos e impressos. A sua aplicação, contudo, nem sempre foi fácil e é bem possível que ainda se encontrem desajustes provenientes do caos que presidia à (in)utilização da convenção escrita em meados do século XIX (é frequente, no mesmo autor, encontrar a mesma palavra escrita de formas diversas; os jornais são exemplos acabados desse (des)respeito pela norma que, aliás, nunca chegou a ser fixada). Em relação aos títulos e nomes estrangeiros, sirvo-me das palavras de Baptista, o fiel e sensato criado dos Maias: «estes jornais portugueses imprimem sempre os nomes estrangeiros errados».

A remissão para um Anexo é feita com \*, que antecede a sigla que o indica:

AML (Arquivo Municipal de Lisboa) – colige documentação proveniente no núcleo histórico-urbanístico (Arco do Cego) respeitante ao processo de construção do teatro.

ADL (Arquivo Distrital de Lisboa) – reúne a documentação notarial gerada nos livros de notas de tabeliães de Lisboa (contratos de arrendamento, escrituras de consituição de empresas, contratos para a execução de obras, etc.).

MR (Ministério do Reino) – constitui uma vasta colecção de documentos directamente relacionados com a actividade artística do Teatro D. Fernando. Comporta documentação de tipologia muito diversa de cariz administrativo (requerimentos, pareceres, despachos, portarias, ofícios, etc.).

IMP (Imprensa) – junta o que se poderia chamar «dossier de imprensa», com textos de natureza variada: anúncios de programação teatral, notícias, crónicas, folhetins, etc.

Atribuí um número a cada documento, correspondente à sua ordem cronológica. Após a sigla identificadora da categoria do anexo, registada a negro e em tamanho de letra maior, vai indicada, entre parênteses, a sua cota de localização na respectiva instituição depositária, e, no caso dos documentos de imprensa, o registo bibliográfico do periódico de onde se transcreve.

A documentação de arquivo vai acompanhada de um sumário. No do Ministério do Reino, utilizei, as seguintes siglas:

SENR - Secretaria de Estado dos Negócios do Reino

IGT – Inspector Geral dos Teatro e Espectáculos Públicos

GCL – Governador Civil de Lisboa

Na transcrição, modernizei a grafia e resolvi as abreviaturas menos comuns. Mantive as rasuras e cortes originais. Na documentação endereçada a um destinatário, mantive a indicação do destinatário no final do documento, como nos originais, tendo sido necessário, por vezes, deslocá-la para a linha seguinte à da assinatura do remetente, de modo a facilitar a leitura do documento. As assinaturas autógrafas são transcritas em itálico.

Na documentação do Ministério do Reino, os apostos ao documento original (registos de tramitação processual, despachos, observações, etc.) vão transcritos em cinzento, no final do documento.

As publicações periódicas são referidas pelas seguintes siglas:

- AE* – *A Emancipação*
- AL* – *A Assembleia Literária*
- AR* – *A Regeneração*
- ARU* – *Almanaque da Revista Universal para 1851*
- AU* – *Arquivo Universal*
- BT* – *Braz Tizana*
- DG* – *Diário do Governo*
- GIT* – *Galeria Teatral*
- GzT* – *Gazeta Teatral*
- ILB* – *A Ilustração Luso-Brasileira*
- IP* – *O Interesse Público*
- LF* – *La Fama*
- OP* – *O Parlamento*
- RE* – *Revista dos Espectáculos – Suplemento à Revista Popular*
- RL* – *Revista de Lisboa*
- RP* – *Revista Popular, Semanário de Literatura e Indústria*
- RS* – *A Revolução de Setembro*
- RUL* – *Revista Universal Lisbonense*

## **1. CONTEXTO URBANO**

### **1. 1. Programa urbano pós-terramoto**

Para melhor se compreender o contexto urbano em que vai ser construído o Teatro D. Fernando, será vantajoso recuarmos pouco mais de um século, até ao período de elaboração do plano de reconstrução da «Baixa Pombalina», idealizado e ordenado pelo então Ministro e Secretário de Estado do Reino Sebastião José de Carvalho e Melo, o futuro Marquês de Pombal, que será executado por Manuel da Maia (1698 -1768), engenheiro mor do reino, Eugénio dos Santos (1711-1760), urbanista, e Carlos Mardel (1685 – 1763), arquitecto<sup>1</sup>.

Os danos causados pelo terramoto de 1 de Novembro de 1755 estenderem-se a vastas áreas da cidade de Lisboa, desde o Campo das Cebolas até ao Cais do Sodré; no entanto, como se sabe, a zona da cidade mais afectada foi a ocupada pela área do quadrilátero delimitado, actualmente, a Sul pela Praça do Comércio, a Norte pelo Rossio, a Este pela Rua da Madalena e a Oeste pelo enfiamento das ruas Nova do Almada e do Carmo. É nesta chamada Cidade Baixa que o Alvará de 12 de Maio de 1758 exige que «se alinhem as ruas com rectidão», definindo a aplicação da malha ortogonal tal como foi idealizada, sem deformações de alguma natureza.

O plano de urbanização foi concebido segundo uma orientação moderna, científica, prática e erudita, capaz de integrar e respeitar as funções e usos da cidade antiga sobre uma nova matriz geométrica. Este rigor no desenho e nos alinhamentos revela as preocupações que assolavam os órgãos administrativos da cidade, que desde a sua formação nunca contara com qualquer projecto ou reforma urbana, pelo menos desta dimensão. Ao longo da história, a cidade foi-se organizando em torno das suas paróquias, obrigando à circulação numa desordenada malha de ruas, becos e vielas de parca qualidade.

---

<sup>1</sup> Todos eles exerceram cargos de responsabilidades na Casa do Risco das Reais Obras Públicas de Lisboa - gabinete de trabalho constituído por uma equipa de arquitectos e engenheiros, quase todos com formação na área da engenharia militar - criada pelo então Ministro e Secretário do Reino para a reconstrução da cidade, destruída pelo terramoto de 1755.

## 1. 2. Arquitectura pombalina e pós-pombalina

O desenho elaborado para a Cidade Nova procurava um modelo urbano e arquitectónico inovador, seguindo de perto as experiências anteriores que tinham reconstruído a cidade de Londres e ampliado a de Turim. Revelavam-se preocupações de escala, proporção e volumetria no dimensionamento e organização dos arruamentos e edificado, beneficiando, nos termos do Alvará acima referido, «da maior claridade da luz; da maior liberdade do AR, da maior facilidade nas conduções, da maior frequência da passagem».

As contingências do momento obrigaram a uma simplicidade quase linear das fachadas dos edifícios, de rápida construção, compatível, no entanto, com uma certa preocupação estética, não descurando alguns pormenores ornamentais na sua composição, como o ferro das varandas ou a cantaria de janelas e portas.



Fig. 1- “Prospecto das frontarias que hão-de ter as Ruas principais que se mandam edificar em Lisboa baixa arruinada e se dividem com colunelos para separação do uso da gente de pé do das carruagens” [assinaturas de Sebastião José de Carvalho e Melo e de Eugénio dos Santos], Arquivo Municipal de Lisboa, UROB-PU-01.

Assim, apesar do resultado monótono, mas pragmático, o plano da Baixa integrava um modelo arquitectónico, «pré-fabricado», que, pela primeira vez, revelava preocupações de construção anti-sísmica e ignífuga, e anunciava o que hoje denominamos modelo social de habitação.

Em linhas gerais: os responsáveis pelo plano preservaram grande parte das praças e largos existentes, ao mesmo tempo que erradicaram grande número de ruas estreitas e tortuosas para as substituir por um conjunto de arruamentos cujos traçados foram, nalguns casos, refeitos, alargados, endireitados e equipados com «os necessários e utilíssimos passeios».

A 5 de Novembro de 1760 o Marquês de Pombal decreta a atribuição dessas ruas aos diferentes ofícios e actividades profissionais, que se preservam ainda na memória toponímica desta área da cidade. Este Decreto tem sido utilizado para balizar a conclusão do processo de reconstrução da Baixa, nomeadamente por José Augusto França (1989: 31).

Contudo, e apesar de todos os procedimentos para a urgente reconstrução terem sido iniciados logo em 1755, a obra só virá a ser concluída em 1875 com a inauguração do arco da Rua Augusta, segundo o projecto do arquitecto Veríssimo José da Costa.

## 2. O TEATRO D. FERNANDO

### 2. 1. Edifício

#### 2. 1. 1. Localização

Sensivelmente a Sul do que é hoje o primeiro quarteirão do lado Oriental da Rua dos Fanqueiros, indo da Praça da Figueira, encontrava-se a Igreja de Santa Justa e Rufina, sede paroquial de uma das mais importantes e populosas freguesias da cidade, que a grande maioria dos mapas anteriores (fig. 2) e imediatamente posteriores (fig. 3) ao terramoto assinalam.



Fig. 2 - “Planta da cidade de Lisboa em que se mostram os muros de vermelho com todas as ruas e praças da cidade dos muros adentro com as declarações postas em seu lugar”, João Nunes Tinoco, 1650, Lisboa, Lit. da Imprensa Nacional, 1853, 58,00x75,00 cm.

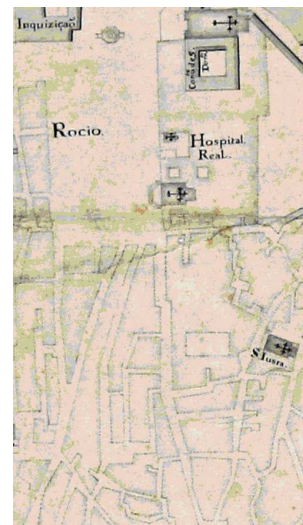


Fig. 3 - “Configurações de partes das fortificações da Cidade” - Desenho a tinta-da-china e aguada s/papel - Sebastião Elias Poppe, Guilherme Joaquim Paes de Menezes, 1761, Dim.: 950 mm X 610 mm.

Tendo resistido à violência do impacto sísmico, a igreja parece ter sido em grande parte consumida pelas chamas do incêndio que a ele se seguiu, como se depreende do atento relato do acontecimento e suas consequências que o padre João Baptista de Castro faz, pouco tempo depois:

Resistiu fortemente este templo aos violentos abalos do terramoto, de forma que nele se cantou missa conventual e houve sermão no mesmo dia de Todos os Santos, e assim permanecendo estável até à noite; mas vendo o prior, no dia seguinte, que o incêndio já implacável acometia por quatro partes atrevidamente a igreja [...] se encaminhou processionalmente para a vizinha praça do Rossio. [...] Dois meses e meio esteve a Freguesia em barraca na sobredita praça [...] porém, crescendo a inundação das águas do Inverno, se transferiu o Sacramento para a Ermida de S. Camilo [...] onde esteve até véspera de Ramos do ano de 1757, em cujo dia se mudou para a sua antiga Igreja [...] até que se mandou deitar abaixo por causa do novo Plano da Cidade. (Castro 1763: 310-311)

Como se pode verificar, o “novo Plano da Cidade” concebido pelos engenheiros designados por Pombal não teve uma execução imediata, prolongando-se pelas primeiras décadas do século seguinte, apesar de logo a 29 de Novembro de 1755, por via de um Decreto Régio<sup>2</sup>, terem sido tomadas providências no sentido de se proceder à inventariação das propriedades e estado em que se encontravam. Dando cumprimento ao disposto no mencionado Decreto, o Desembargador Sebastião Mendes de Carvalho, Inspector encarregado das medições do Bairro do Rossio, faz uma pormenorizada descrição dos limites e confrontações desta igreja situada na Rua do Adro de Santa Justa<sup>3</sup>.

Durante o período de reconstrução e ordenação do plano da Cidade Nova, parece ter havido um impulso para a edificação de uma nova Igreja, ligeiramente a Norte da primitiva implantação, como refere Augusto Vieira da Silva (1968: 199)<sup>4</sup>. De facto, uma planta da cidade assinada por José Maria da Costa Neves, anterior a 1849<sup>5</sup>, localiza-a já nessas coordenadas (fig. 4):

---

<sup>2</sup> “[...] Sou servido que os Ministros que se acham encarregados da Inspeção de cada um dos Bairros da dita Capital [...] façam logo, e sem perda de tempo, cada qual deles, uma descrição do respectivo bairro de que se achar encarregado, declarando-se nela, distinta e separadamente, a largura e comprimento de cada uma das praças, ruas, becos e edifícios públicos que nele se continham; e cada uma das propriedades particulares que existam nas sobreditas ruas, praças, becos, com a especificação da frente e do fundo que a elas pertencia, compreendendo nesta medição os quintais onde os houver com as elevações ou alturas de cada uma das propriedades e com especificação das paredes que forem, ou próprias de cada edifício [...]”.

<sup>3</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Feitos Findos, Juízo de Inspeção de Bairros, Livro 10, ff. 108 - 108v.

<sup>4</sup> No mesmo estudo o autor, por lapso, certamente, contradiz-se quando, ao referir mais detalhadamente a localização da nova igreja, indica a sua reconstrução mais a Sul (p. 225).

<sup>5</sup> O registo da Biblioteca Nacional, onde se encontra, data-a de c. 1860. Contudo, a igreja foi demolida em 1849, para a construção do teatro.



Fig. 4 - “Planta da cidade de Lisboa, por José Maria da Costa Neves, engenheiro português; revista por M.”, Biblioteca Nacional de Portugal, C.C. 757 V., 35,30x57,90 cm

Todavia, desconhecem-se documentos que nos facilitem datar o início das obras e as dimensões exactas do novo templo. Existem, no entanto, um desenho (fig. 5) e uma planta (fig. 6) que nos permitem, com algum rigor, proceder a um restauro imaginário do seu aspecto e volumetria:

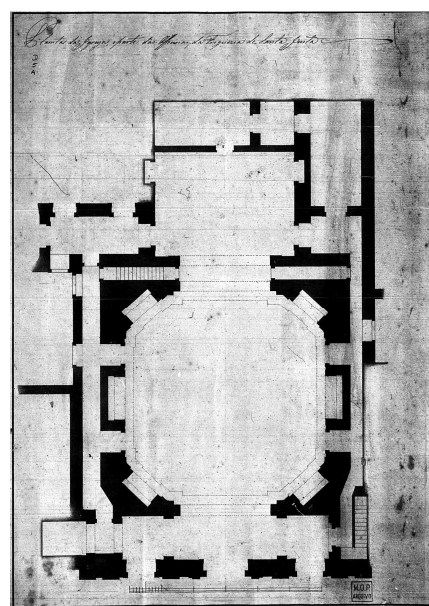
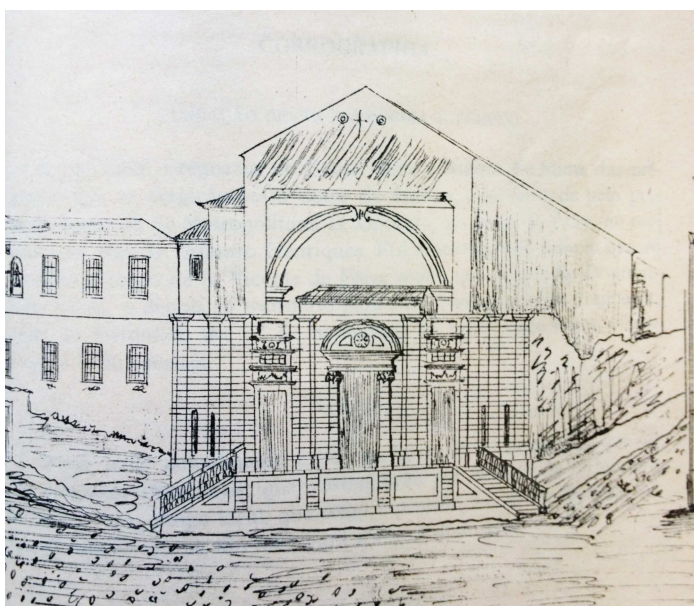


Fig. 5 - “Santa Justa”, desenho de A. Pedroso, em Luiz Gonzaga Pereira, *Monumentos sacros de Lisboa em 1833*, Lisboa, Of. Gráf. da Biblioteca Nacional, 1927, p. 421 (pormenor).

Fig. 6 - “Igreja de S. Justa”, Arquivo do Ministério das Obras Públicas, Des. n.º 341.

O local e a área de implantação para a nova Igreja cedo se revelaram resultado de uma escolha precipitada; os seus limites colidiam com os critérios definidos para a Cidade Nova, e a obra não chegou a ser concluída:

Em Dezembro de 1834 tratou a câmara Municipal de mandar demolir o adro por sair fora do alinhamento; e logo que a sede da paróquia passou para S. Domingos, solicitou a mesma Câmara as necessárias licenças da autoridade eclesiástica. (Câmara Municipal de Lisboa 1834: 26)

A sede da Paróquia transferira-se para São Domingos em 30 de Novembro de 1834, assim que aquele convento ficou desocupado em virtude da extinção das ordens religiosas decorrente da consolidação do Liberalismo vitorioso da guerra civil (1828-1834). Uma nova orientação política programou novos destinos para muitos espaços clericais: igrejas, conventos e mosteiros, então desactivados, foram adaptados para neles se instalarem as infraestruturas militares, hospitalares, universitárias e culturais de um Estado cuja frágil liquidez dos cofres não permitia suportar a encomenda de construção de equipamentos mais apropriados e edificados de raiz.

Efectuada a transferência da Paróquia para a Igreja de São Domingos ao Rossio, o edifício veio, de acordo com a política de ocupação daqueles espaços devolutos, a servir de aquartelamento ao 7.º Batalhão da recém criada Guarda Nacional de Lisboa.

A ocupação da igreja pelo Batalhão referido deve ter sido curta, visto que logo em 3 de Agosto de 1838 há notícia de o edifício se encontrar desocupado. Trata-se de um requerimento remetido à Rainha em que Émile Doux, que à época dirigia o Teatro Nacional da Rua dos Condes juntamente com o Conde do Farrobo, «tendo em vista instaurar uma companhia comercial para efeitos de edificar um teatro, [...] pede que para esse fim se lhe conceda o antigo edifício da Igreja de S. Justa já há muito profanado e que tem servido de quartel aos Batalhões da Guarda Nacional» (\*MR 1).

Ao que parece, o requerimento terá sido indeferido, e só dez anos mais tarde, em 1848, se volta a encontrar referência ao interesse na aquisição do edifício e terreno por parte de um particular, Francisco Rodrigues Batalha, que no seu lugar pretende construir um novo espaço teatral na Cidade Nova – o Teatro D. Fernando. Curiosamente, Émile Doux, que dez anos antes vira recusada a sua pretensão, estará desde o início ligado a este novo projecto.

### **O proprietário do Teatro**

Francisco Rodrigues Batalha nasce em Lisboa, na freguesia dos Mártires, no seio de uma família burguesa oriunda da vila da Batalha, concelho de Leiria, que se estabeleceu na capital, tendo sido baptizado a 28 de Outubro de 1798<sup>6</sup>. Em 17 de Agosto de 1823

---

<sup>6</sup> Arquivo Distrital de Lisboa, Registos Paroquiais, Freguesia dos Mártires, Registo de Baptismos n.º 4, f. 137.

casa com Margarida Camila Gonçalves<sup>7</sup>, de quem terá uma prole significativa de, pelo menos, nove filhos (três mortos na infância), alguns dos quais atingirão certa notoriedade nas praças financeiras nacionais<sup>8</sup>. Morre em Lisboa, na Rua do Ouro, aos 75 anos de idade, em 15 de Maio de 1873<sup>9</sup>.

Desde cedo manifesta curiosidade e aptidão pelas actividades económicas, patentes nos múltiplos negócios e funções que acumula e que testemunham a sua vocação de agente financeiro. Homem da Bolsa, estendia a sua influência a diversos ramos da actividade especulativa, tendo-se dedicado, por exemplo, à marinha mercante, com a propriedade de diversos brigues que operavam na transacção de bens comerciais entre os continentes africano, sul-americano e europeu, com especial incidência na província angolana, o que provavelmente justifica a sua presença na Associação Marítima e Colonial de Lisboa. Aliás, a sua relação com este território ultramarino ultrapassa o âmbito do transporte marítimo. Envolvido na estratégia de desenvolvimento agrícola e territorial nas colónias portuguesas, verá os seus investimentos em Angola reconhecidos pela Rainha que lhe faculta a concessão régia de terrenos nessa Província<sup>10</sup> para exploração comercial, tornando-se difusor de inúmeros produtos tradicionais portugueses e dos territórios coloniais nos mercados europeus através da sua exibição em várias exposições mundiais, como a Exposição Universal de Londres de 1851 (*RUL* 23/11/1851: 124-125). É de salientar a acção pioneira que teve na plantação do eucalipto em Portugal.

A sua veia comercial leva-o a estabelecer sociedade com outros indivíduos influentes da praça comercial de Lisboa, tornando-se igualmente um importante industrial e abrindo mais de uma fábrica de manufactura de produtos, como a pólvora.

Associada a esta intensa actividade comercial e industrial, e seguramente fruto da sua influência no mundo da política comercial, assume o cargo de Cônsul Honorário do México em Lisboa, entre Outubro de 1851 e Março de 1855.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Arquivo Distrital de Lisboa, Registos Paroquiais, Freguesia do Sacramento, Registo de Casamentos n.º 11, f. 159v.

<sup>8</sup> Gregório Rodrigues Batalha ocupará cargos importantes na Sociedade Promotora da Indústria Nacional (1847) e Constantino Rodrigues Batalha será uma referência no mundo dos negócios da cidade do Porto.

<sup>9</sup> Arquivo Distrital de Lisboa, Registos Paroquiais, Freguesia de São Julião, Registo de Óbitos n.º 5, f. 174.

<sup>10</sup> Cf. *Boletim do Conselho Ultramarino*, Vol. 1, 1446 a 1754, Lisboa, Imprensa Nacional, 1867.

<sup>11</sup> Nesta data renuncia ao cargo, cedendo as funções a seu filho Gregório Rodrigues Batalha, que as estende à cidade do Porto e que, por sua vez, as transmitirá a seu irmão, Constantino Rodrigues Batalha.

Na esfera privada, são conhecidos alguns dos seus interesses pessoais, sobretudo ligados ao colecionismo. São-lhe atribuídas relevantes colecções de moedas, que terá herdado do pai<sup>12</sup>. Este facto institui-o como numismático, conferindo-lhe verbete próprio em publicações da especialidade, que testemunham o apreço em que era tido:

Francisco Rodrigues Batalha (negociante da Praça de Lisboa e moedeiro de número, por carta passada a 2 de Maio de 1803). – No almanaque de 1820 vem como colector de moedas e antiguidades, mas ele próprio nos declarou possuir apenas, com a colecção das conchas, sua especialidade, uma porção de moedas portuguesas, algumas bastante raras, e que as cedera a João Allen, da cidade do Porto. Francisco Rodrigues Batalha era muito empreendedor, a indústria e comércio das nossas colónias devem-lhe muito. Morreu em Lisboa a 15 de Maio de 1873. (Aragão 1874: 107)

Muito importante e famosa parece ter sido, também, a sua colecção de conchas, referência usual nos estudos do tema. Foi catalogada por um dos seus filhos, poucos anos após a sua morte<sup>13</sup>, e doada ao Museu da Academia das Ciências de Lisboa, tendo merecido honras de agradecimento público, num discurso lido pelo Secretário Geral:

O Museu da Academia tem recebido grande número de produtos, tanto pela generosidade de Sua Majestade el Rei o Senhor D. Pedro V e do Senhor Infante D. Luís, como pelos donativos com que o têm mimoseado muitas pessoas, em que se distinguem o Sr. Francisco Rodrigues Batalha, oferecendo-lhe grande número de conchas, alguns zoófitos, répteis e fósseis, dos terrenos terciários de Lisboa, e até algumas espécies de fósseis de Alemanha [...] (Macedo 1854: 6)

A sua relação com as artes é mais difícil de estabelecer. Para além do hábito burguês de se fazer retratar a óleo - Francisco Rodrigues Batalha, bem como o filho Constantino Rodrigues Batalha constam na lista das obras realizadas em 1851 por José Rodrigues, um dos mais importantes pintores do romantismo português, que assina vários retratos do rei D. Pedro V - sabe-se apenas que era leitor de obras clássicas ou que, pelo menos, fomentava, desde muito cedo, a sua edição<sup>14</sup>.

O empreendimento da construção do Teatro D. Fernando surge como singularidade na sua vida, estando ainda por esclarecer se a iniciativa foi sua ou de alguém que o terá procurado na qualidade de sócio capitalista, embora os periódicos da época se lhe refiram como benemérito. Nesta matéria não se conhecem os seus gostos, nem sequer a frequência com que assistia aos espectáculos da sua sala.

---

<sup>12</sup> Uma das colecções é mencionada no célebre *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*, de Adrien Balbi (Paris, Rey et Gravier, 1922, p. 96).

<sup>13</sup> *Catalogue de la collection conchyologique de feu Francisco Rodrigues Batalha, de Lisbonne, fruit de 54 années de dévouement à cette branche de l'histoire naturelle: 1819-1873* – Edité par son fils Gregório Rodrigues Batalha, Porto, 1878.

<sup>14</sup> O seu nome consta do «Índice alfabético dos senhores subscritores que, como fiéis patriotas, assinaram para a presente obra» das *Obras Inéditas* de Jerónimo Osório (Lisboa, Impressão Régia, 1818).

## 2. 1. 2. Construção e Arquitectura

No mesmo espaço da igreja, à curta vida do edifício religioso segue-se a curta vida do edifício teatral que, contudo, não o impediu, também a ele, de ser assinalado numa nova planta de Lisboa, elaborada por Filipe Folque, em 1858 (fig. 7):



Fig. 7 - “Atlas da carta topográfica da cidade de Lisboa, n.º 43”, 1858, Eng. Filipe Folque, Arquivo Municipal de Lisboa, UROB-PU-05-01-45, 92x62,5 cm.

Na cidade de hoje, o Teatro D. Fernando ocuparia na Rua dos Fanqueiros o espaço dos n.ºs 270-278, com uso de alguns compartimentos do prédio contíguo, n.ºs 280-286, cuja área total de pouco mais de 900 m<sup>2</sup> se aproxima da da igreja inacabada, com todas as suas dependências (fig. 8). É à história da sua construção que dedicarei as páginas seguintes.



Fig. 8 - “Planta da cidade de Lisboa a partir de levantamento em AutoCad”, 2013, Bruno Henriques

### 2. 1. 2. 1. Exteriores

Desconhece-se a data e os termos da escritura de venda e compra do terreno efectuada por Francisco Rodrigues Batalha e a identificação do vendedor. Deve ter acontecido nos finais de 1848, pois a 8 de Janeiro de 1849 Batalha apresenta uma proposta (\*AML 1) à Câmara Municipal de Lisboa no sentido de ceder o «portal do frontispício» da Igreja de Santa Justa à autarquia, nas condições seguintes:

1ª. Mandando a Exma. Câmara apear o dito portal à sua custa, assim como todas as cantarias e alvenarias que o acompanham, tanto de uma como de outra frente.

2ª. Mandando extrair todo o entulho que resultar de tal desmancho.

3ª. Ser arrumada toda a cantaria e alvenaria no centro do Largo que fica fronteiro, enquanto se não edifica de novo.

4ª. De ser apeado até ao fim de Março.

Como se pode facilmente inferir do estipulado, trata-se de uma tentativa de o proprietário, com celeridade e a custo zero, ver removidos elementos de construção do edifício adquirido que seriam inúteis no novo, projectado para aquele local. No entanto, o argumento apresentado de «poder servir na nova Ermida que a Exma. Câmara projecta mandar levantar no Cemitério dos Prazeres» não convence o Arquitecto da Câmara, Malaquias Ferreira Leal, que em 25 de Janeiro do mesmo mês remete ao Presidente da edilidade um parecer negativo (\*AML 2) sobre a proposta de Francisco Rodrigues Batalha, manifestando ainda a opinião de que toda a obra de remoção e armazenamento provisório deveria ser feita por conta do requerente:

[...] o pórtico que o suplicante oferece da igreja profanada de Santa Justa não se pode aproveitar para a Ermida que se há-de fazer no Cemitério dos Prazeres porque as suas proporções e dimensões são de muito maior porte das que estão determinadas em o risco já feito para a dita capela e de muito menos custo que o oferecido [...] Enquanto ao 3º quesito da proposta do dito Batalha, assento que está na razão de V. Ex.<sup>a</sup> lhe conceder a licença de empilhar a pedra que tem de extrair do dito desmancho, que há-de fazer por sua conta, em o Largo de Santa Justa.

Declinada a proposta de Francisco Rodrigues Batalha, não sabemos que solução terá ele encontrado para satisfazer as exigências logísticas de remoção da cantaria e acondicionamento do entulho ou se teve de esperar até Março, quando, finalmente, a Câmara autorizou o vereador do pelouro dos cemitérios a tratar da aquisição do frontispício (Câmara Municipal de Lisboa 1849: 9).

Nos meses seguintes Francisco Rodrigues Batalha deve ter ocupado parte do seu tempo a acompanhar os trabalhos de demolição e reconversão do construído, ao mesmo tempo que, certamente, terá tentado reunir um conjunto de técnicos capazes de executar a obra que parece ter planeado para aquele local.

Em Abril do mesmo ano, dá entrada na Câmara Municipal de Lisboa um «Prospecto que Francisco Rodrigues Batalha pretende edificar na Rua Nova da Princesa n.º 115, até ao Cunhal da Travessa de St.ª Justa»<sup>15</sup> (fig. 9).

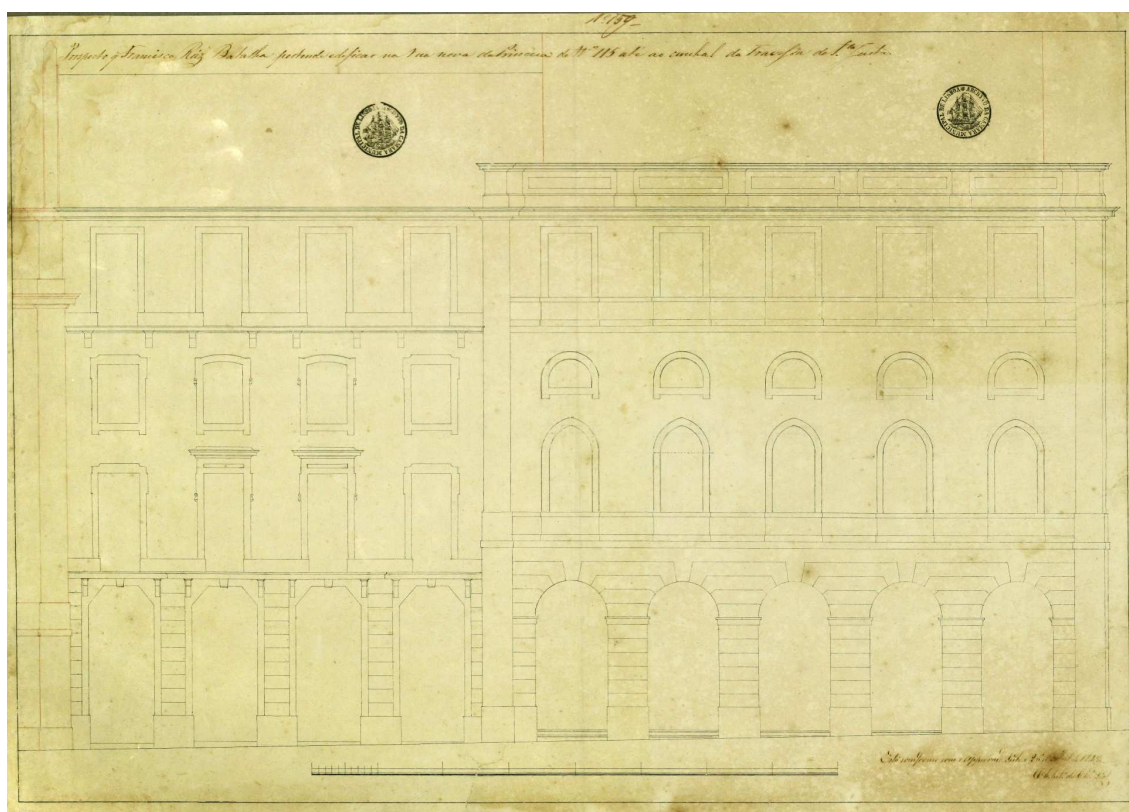


Fig. 9 - “Prospecto que Francisco Rodrigues Batalha pretende edificar na Rua Nova da Princesa n.º 115 até ao Cunhal da Travessa de St.ª Justa – n.º159”, Arquivo Municipal de Lisboa, ADMG-E-08-0101 (69,5 x 49 cm).

No desenho acima reproduzido não é clara a extensão da obra. Com efeito, estão apontadas as fachadas de dois edifícios contíguos cuja interdependência desconhecemos, visto não possuímos as respectivas plantas. Como se pode ler no canto inferior direito, assinado pelo Arquitecto da Cidade, em 26 de Abril de 1849, o prospecto «Está conforme o Aprovado».

<sup>15</sup> Agradeço ao meu orientador, José Camões, a descoberta deste prospecto. Fica, assim, preenchida a lacuna que Luís Soares Carneiro lamenta então existir (2002: 388).

Nesta mesma data, Malaquias Ferreira Leal redige o seu parecer, que remete ao Presidente da Câmara Municipal de Lisboa (\*AML 3). Nele se explicita a finalidade do(s) edifício(s): «teatro cómico e sala de música» que parecem vir enriquecer o plano inicial da nova cidade,

o que bem mostra o gosto e configuração dos prospectos juntos, os quais, não guardando rigorosamente a simples regularidade do prospecto aprovado para aquela rua, não deixam, por isso, de serem dignos de atenção, antes sim, por indicarem maior magnificência no embelezamento da Cidade e, principalmente, sendo tão características as suas fachadas, em as quais bem mostram qual é a sua aplicação, [...] o suplicante deverá por esta ocasião ser advertido que deve fazer o revestimento de prospecto na frente do lado Sul do dito teatro, a qual olha para a Calçadinha de Santa Justa [...]

É de salientar o tom entusiástico do arquitecto, em contraste com uma certa aspereza que deixara transparecer na questão do pórtico e remoção das pedras, três meses antes. O elogio tecido ao projecto tanto mais surpreende quando explicitamente se reconhece ir contra o estabelecido no «projecto aprovado para aquela rua». Enaltece o bom gosto dos prospectos patente na proposta inovadora de quebrar a monotonia das fachadas pombalinas. No entanto, talvez possam parecer excessivos os termos quase hiperbólicos que utiliza. Creio que hoje dificilmente consideraríamos que o edifício representado contribuisse para uma «maior magnificência no embelezamento da Cidade».

Da leitura do seu parecer percebe-se que Malaquias Ferreira Leal é apologista da escola arquitectónica que defende a identificação funcional do edifício pelo simples reconhecimento visual da sua fachada.

De facto, facilmente se reconhecem no prospecto os elementos de uma gramática comum a outros teatros construídos na mesma época. Esteticamente, é o cânone inspirado no clássico greco-romano que enforma a construção dos edifícios desta tipologia durante o período em apreço; uma linguagem moderna e harmoniosa que, por meio de um discurso formal simples e directo, afirma o peso e o volume dos materiais projectando uma aparência duradoura que recusa os devaneios decorativos do Barroco. A escala, a proporção e o ritmo, a estereotomia linear e o rigor dos arcos de volta perfeita revestidos a pedra, são elementos que evocam o purismo, o rigor e a simetria da cidade ideal do período romano.

Na artéria de edifícios habitacionais projectados pelos arquitectos do Marquês de Pombal em que está inserido, o Teatro D. Fernando destaca-se pela estética da sua

fachada. As arcadas de pórtico revestidas a pedra «anunciam» teatro e as múltiplas ordens de janelas de escalas diversas permitem adivinhar escalas igualmente diversas nos espaços interiores, e podem, por si só, ser indicativas das diferentes classes dos públicos a que cada um se destina.

Contrariamente à opinião do Arquitecto da Câmara, a fachada do teatro não caiu nas graças da opinião pública, veiculada pela *Revista Popular* (\*IMP 12): «note-se principalmente o triste efeito que fazem as meias janelas de volta redonda, que dão logo uma ideia daquelas bocas de forno do sumptuoso mausoléu que vulgarmente se conhece pelo nome de Teatro de D. Maria II». (*RP* 24/11/1849: 291)

Por estar situado numa esquina, o edifício tem duas fachadas. O requerimento de Francisco Rodrigues Batalha encontrava-se, no entanto, falto do prospecto da fachada Sul, «a qual olha para a Calçadinha de Santa Justa», cuja entrega o Arquitecto da Cidade recomenda se faça com rapidez. Contudo a demora será de três meses, resultantes das prováveis hesitações quanto à solução arquitectónica viável para satisfazer as exigências camarárias. Só em 26 de Julho de 1849 será aprovado, tendo a opção adoptada sido a do «revestimento fingido» (fig. 10):

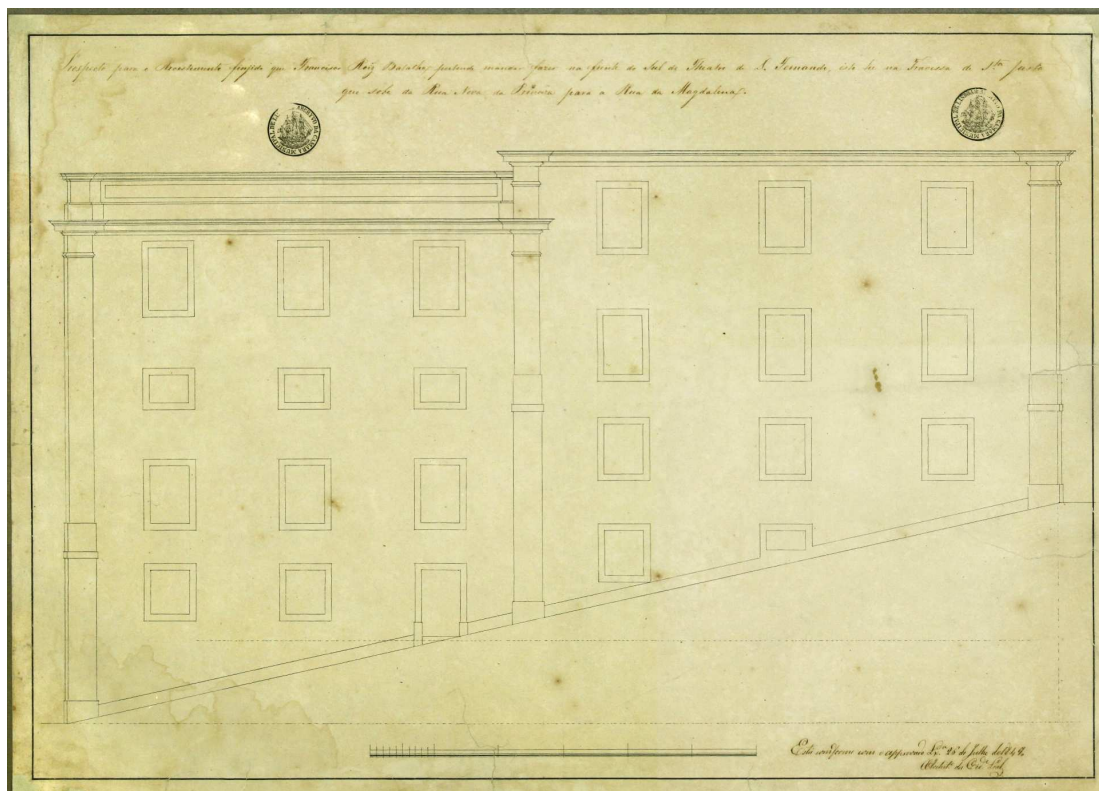


Fig. 10 - “Prospecto para o Revestimento Fingido que Francisco Rodrigues Batalha pretende mandar fazer na frente de Sul do Teatro de D. Fernando, isto é, na Travessa de S.<sup>ª</sup> Justa que sobe da Rua Nova da Princesa para a Rua da Madalena”, Arquivo Municipal de Lisboa, ADMG-E-08-1413 (68 x 49 cm).

Apesar de a fachada proposta ser mais sóbria do que a principal (Oeste), também ela não é «rigorosamente o prospecto aprovado para a cidade nova». No entanto, quando o Arquitecto da Cidade a remete ao Presidente da Câmara é do parecer de que ela deve ser aprovada, não deixando de explicitar algumas reservas (\*AML 4). Ao contrário do que acontecia com a outra fachada, esta não parece revelar a actividade a que se destina o edifício, ainda que a solução simétrica da composição e organização adoptadas seja elogiada por conseguir vencer as adversidades do declive do terreno onde se está a implantar o teatro:

Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor

O suplicante, Francisco Rodrigues Batalha, pretende revestir a frente exterior do lado do Sul de um Teatro que está edificando na Rua Nova da Princesa, denominado de D. Fernando, a qual olha para a Travessa de Santa Justa, com o prospecto que mostra o desenho junto, o qual, não sendo rigorosamente o prospecto aprovado para a cidade nova, é próprio para o fim a que é aplicado aquele edifício, pois não obstante parecer simples a sua distribuição, é porque ela é obrigada pela forma do exterior; e, contudo, ele está simetriado e em harmonia com a frente principal, e, por isso, assento que pode merecer a aprovação de V. Ex.<sup>a</sup> que, à vista do exposto, mandará o que for servido.

Lisboa, 26 de Julho de 1849.

O Arquitecto da Cidade  
Malaquias Ferreira Leal

Após observação e análise formal das fachadas, conseguimos relacionar o desenho entregue com o edificado, parte dele ainda hoje visível e visitável.

Começamos pela análise da área ocupada pela construção do teatro, inscrito na mesma área, sensivelmente um rectângulo, de implantação da Igreja de Santa Justa e Rufina. As medidas do novo edifício são-nos fornecidas exclusivamente pelo redactor da *Revista Popular* no artigo que dedica à inauguração do novo espaço teatral:

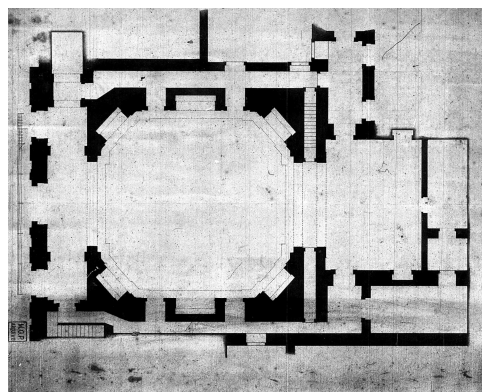
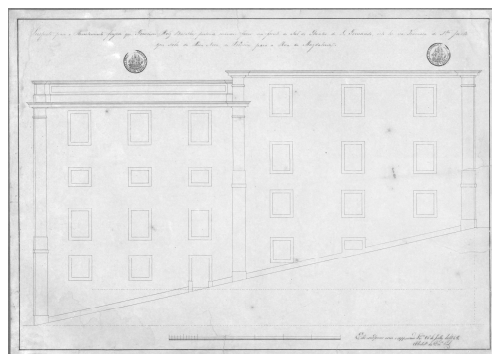
Este novo teatro tem defeitos, nem podia deixar de os ter, e muito consideráveis, atendendo à estreiteza do terreno, que apenas media 67 palmos de comprimento sobre 63 de largura, merece, pois, muito elogio o Sr. Bertin pelos que soube habilmente evitar. (*RP* 24/11/1849: 291)

Esta informação, contudo, deve ser cuidadosamente ponderada, uma vez que entra em conflito óbvio com as informações prestadas alguns parágrafos mais abaixo:

A sala do espectáculo é formosa de simplicidade e elegância, tem a forma elíptica, medindo 38 palmos de largura sobre 52 de comprimento, a contar das pilastras do proscénio. [...]

A abertura do proscénio é de 28 palmos. A caixa mede 57 palmos de fundo sobre 48 de largura, e 65 de altura, até ao lugar em que estão suspensos os panos.

Uma simples operação aritmética permite verificar que a soma dos comprimentos da sala (52 palmos) e da caixa do palco (57 palmos) extravasa consideravelmente os 67 palmos para o comprimento total do terreno, indicados no primeiro parágrafo. Esta discrepância foi já assinalada por Luís Soares Carneiro, que é da opinião de que o jornalista, nas primeiras medidas que apresenta, se refere unicamente ao espaço da sala. Os argumentos que apresenta para a sua leitura estão solidamente alicerçados na comparação que faz das medidas do teatro com as da igreja, chegando à conclusão de que são quase coincidentes (Carneiro 2002: 388). De facto, a disposição que faz das imagens dos prospecto da fachada Sul do teatro e da planta do nível inferior da igreja é elucidativa da plausibilidade da sua hipótese, que aqui remonto, conferindo-lhes a mesma escala e gama cromática para melhor percepção.



A leitura que faço, e com a qual irei trabalhar, diverge ligeiramente desta. Quanto a mim, e baseando-me no prospecto da fachada - que Luís Soares Carneiro não chegou a ver - que representa uma estrutura elevada pré-existente (fig. 9), os 67 palmos por 63 dizem respeito às medidas da nave da igreja, que foi demolida e onde se construiu de raiz a sala do teatro, incluindo o fosso da orquestra. As demais medidas correspondem

exactamente ao edificado conservado (arco e capela-mor) aproveitado, respectivamente para proscénio e caixa do teatro<sup>16</sup>.

Uma representação sinóptica das três fontes prospectuais (fig. 11) permite elaborar uma teoria da construção do teatro que descreve o aproveitamento do já edificado, na íntegra ou em parte, adaptando alguns dos elementos da igreja ao teatro.

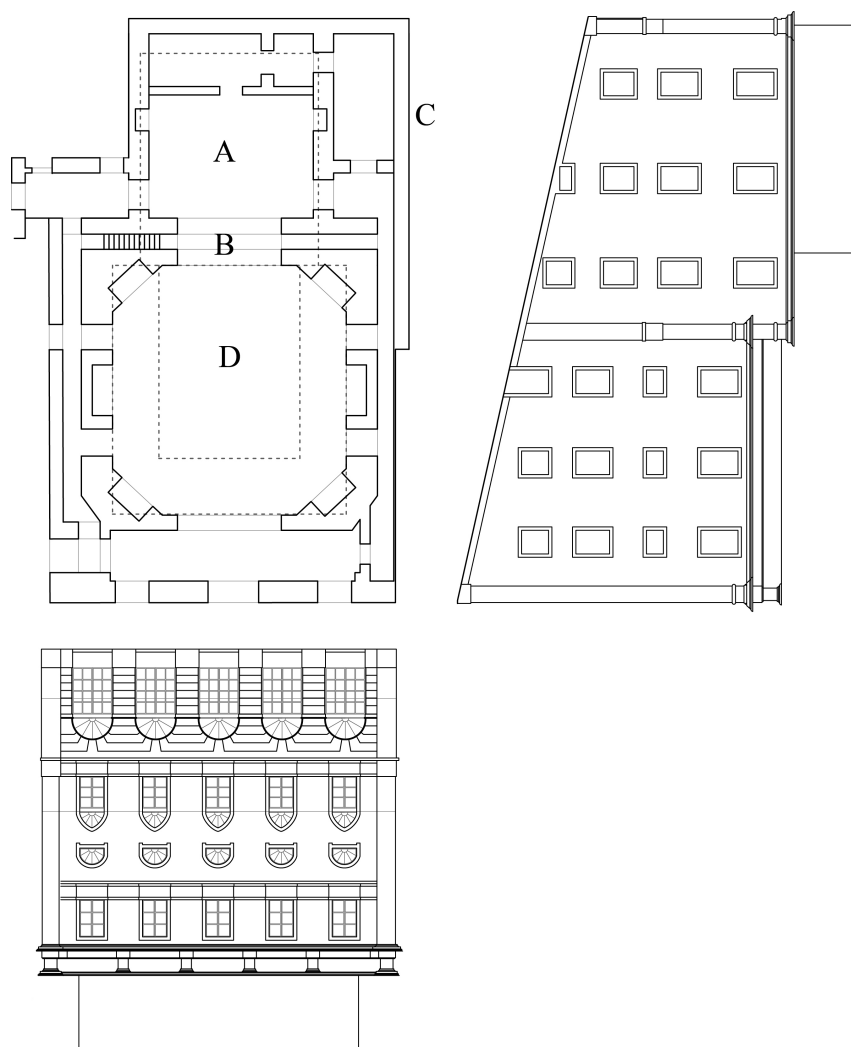


Fig. 11 - “Montagem sinóptica das fontes prospectuais”, 2013, Bruno Henriques.

Parto do princípio de que a zona delimitada pelas paredes da capela-mor, com as dimensões de 10,56m x 12,54m, será integralmente aproveitada para a caixa do teatro (A), mantendo-se o arco duplo (6,16m x 2,80m x 14,30m), com a escada no interior do lado esquerdo (B). A parede exterior da estrutura Sul (19,60m), (C), pode ter sido

<sup>16</sup> O hibridismo do edifício será referido pontualmente ao longo dos anos, culminando com a designação de «teatro-igreja» que o jornal *O Parlamento* lhe atribuiu em 1858 (\*IMP 252).

mantida, com ou sem retoque de fingimento. A nave da igreja (13,86 x 14,74m), (D) terá sido demolida, para dar lugar à sala e demais zonas públicas do teatro<sup>17</sup>.

Seja como for, é apreciável a rapidez de construção, tendo em conta que as obras só poderão ter começado em Abril, depois da submissão e aprovação do prospecto para licenciamento. Isso mesmo é destacado pela *Revista Popular* (\*IMP 7) na notícia que informa sobre a inauguração do teatro: «No aniversário d’el Rei teve lugar a abertura do teatro novo, que o Sr. Batalha fez construir em 200 dias». (*RP* 3/11/1849: 272)

### 2. 1. 2. 2. Interiores

Na anterior análise arquitectónica procurámos descrever e explicar os elementos da composição das fachadas e a forma como a sua aplicação distingue este edifício dos restantes, ao mesmo tempo que anuncia a sua função. Tentaremos, agora, proceder à análise dos elementos que puderam configurar os espaços interiores e a sua decoração, procurando, assim, contribuir para a recriação do programa arquitectónico deste teatro.

Uma primeira abordagem resultante da sobreposição da planta da igreja com o espaço ocupado pelo teatro (fig. 12) permite compreender que foi adoptada a mesma orientação e organização tripartida dos principais espaços no interior.

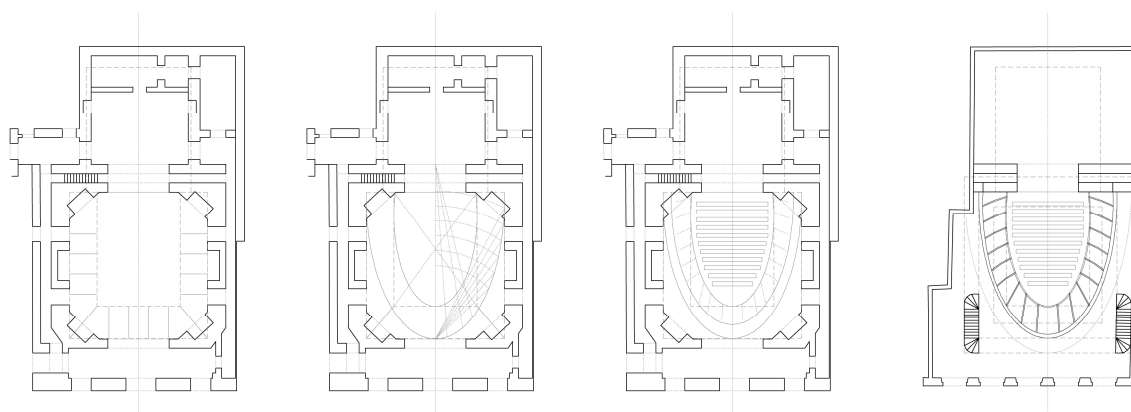


Fig. 12 - “Estudo geométrico para definição espacial do Teatro D. Fernando”, 2013, Bruno Henriques.

A leitura imediata deste estudo deixa reconhecer a relação de proximidade existente entre o espaço da capela-mor da igreja e a caixa do palco, ficando a nave a corresponder, *grosso modo*, à sala e sendo o restante espaço distribuído pelas zonas públicas do teatro.

<sup>17</sup> Por conveniência de leitura, utilizo a medida métrica, a partir da conversão 1 palmo = 0,22 m.

Os documentos relativos à construção, as notícias publicadas na imprensa periódica aquando da inauguração e um reduzido, mas pertinente, número de documentos burocráticos, como contratos de aluguer ou de posterior realização de obras de alterações, revelam-se fundamentais para a identificação dos diversos espaços no interior do teatro e das modificações a que os mesmos foram sujeitos durante os seus anos de actividade. Em escassas ocasiões, os documentos fornecem alguns pormenores mais concretos que permitem ter uma ideia bastante aproximada do conforto e bom gosto que se foi tentando imprimir quer na resolução de problemas de amplitude de ângulos de visão quer na comodidade oferecida aos espectadores.

Como se sabe, em meados do século XIX estavam já definidas e estudadas as regras para a construção de teatros à italiana (fig. 13), com vista à rigorosa delimitação dos espaços destinados ao público, aos actores e aos técnicos, que não se deveriam cruzar ou sequer pressentir. Esta ordenação espacial reflecte uma hierarquia na distribuição dos seus ocupantes que obedece a um conjunto de códigos de ordem socio-profissional.

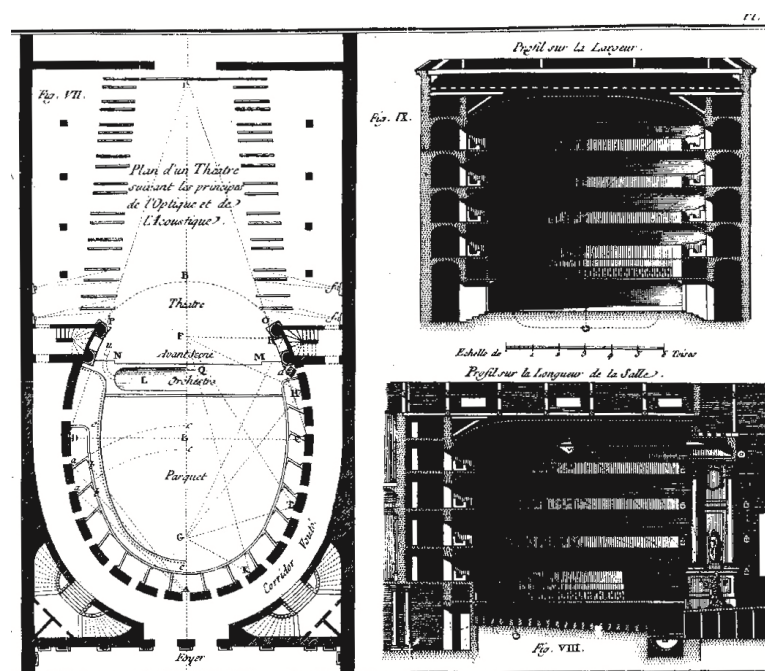
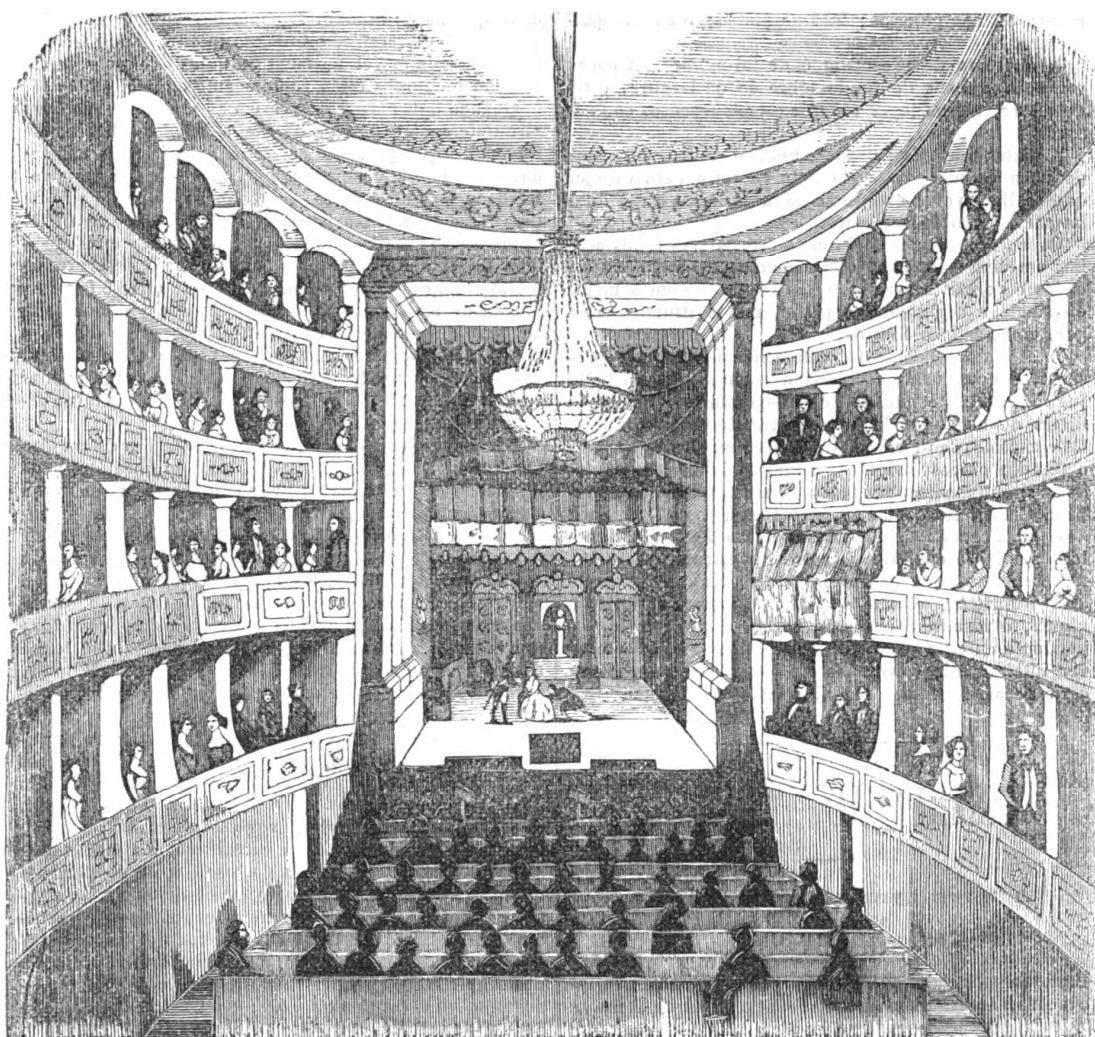


Fig. 13 - Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique e de l'acoustique*, Paris, Moutard, 1782, planche 1 (pormenor).

No que diz respeito ao Teatro D. Fernando, desconhecemos, por enquanto, quase tudo relativamente às áreas privadas destinadas a actores, técnicos e administração, desde a tipologia dos espaços até à sua localização. Assim, irei abordar principalmente os espaços destinados ao público.

Fonte incontornável para a análise da sala do teatro é a descrição contida na já citada *Revista Popular*, que acompanha uma gravura que ocupa dois terços de uma página (\*IMP 12):



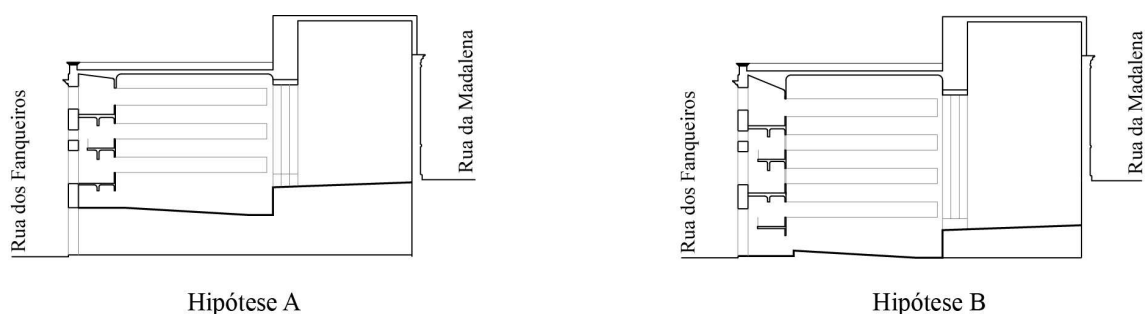
A sala do espectáculo é formosa de simplicidade e elegância; tem forma elíptica, medindo 38 palmos de largura sobre 52 de comprimento, a contar das pilastras do proscénio; acha-se dividida em quatro ordens de camarotes, sendo 54 públicos, 3 para Suas Majestades e 2 pertencentes ao proprietário; tem mais, na ordem inferior, uma galeria de cada lado, e na superior, em frente do arco de proscénio, um chamado anfiteatro; a sala pode conter 636 pessoas – 324 nos camarotes; 52 nas galerias; 224 na plateia; 36 no anfiteatro. A abertura do proscénio é de 28 palmos. A caixa mede 57 palmos de fundo sobre 48 de largura e 65 de altura, até ao lugar em que estão suspensos os panos. A plateia tem três entradas, uma ao centro, com uma pequena escada para cada lado (e seria de desejar que se lhe tivesse dado mais alguma largura), e duas laterais, junto da orquestra. Os corredores de diferentes ordens vêm todos acabar numa salazinha, optimamente ventilada. As escadas e demais serventias estão lançadas com a maior elegância e segurança, e perfeitamente iluminadas a gás, como todo o teatro. A sala do espectáculo, que a nossa estampa representa, é igualmente iluminada a gás, com um belo lustre, e o tecto é pintado de azul-pérola e branco, com filetes de ouro, pendendo o lustre de um rico florão. Os camarotes são forrados a carmesim. As decorações e pintura correspondentes foram dirigidas e executadas, simultaneamente, pelos distintos artistas Rambois, Cinati, Rusconi e Inácio Caetano. (*RP* 24/11/1849: 291)

Através dos fragmentos, ainda que escassos, que chegaram até nós do edifício originalmente construído, hoje muito alterado, é-nos possível imaginar alguns dos problemas surgidos e o engenho necessário para os ultrapassar, dadas as limitações do terreno e a ambiciosa dimensão do projecto.

Um dos maiores obstáculos a vencer terá sido, certamente, a acentuada diferença de cotas entre a entrada principal na Rua Nova da Princesa, actual Rua dos Fanqueiros (12,50 m.), e as traseiras na Rua da Madalena (20,50 m.), sublinhada pela inclinação da travessa paralela ao próprio edifício do teatro, no sentido longitudinal.

Esta diferença de cotas entre as duas ruas que delimitam o teatro (fachada principal e tardoz) levou Luís Soares Carneiro (2002: 478) a avançar com a hipótese de uma plateia elevada em relação à entrada do teatro, evitando que esta ficasse muito abaixo da cota a que se situa a Rua da Madalena, e o palco aproximado desta. Esta solução deixaria uma grande parte do piso térreo útil para nele se instalarem serviços complementares de apoio ao teatro, como pode ter sido o caso do botequim.

A cêrcia do edifício indicada no prospecto da fachada do teatro (23,60m) parece-me, no entanto, acanhada para esta hipótese e avanço uma outra: a plateia aproximada ao nível da Rua dos Fanqueiros, aproveitando os elementos construtivos da antiga igreja, com o palco abaixo da cota da Rua da Madalena, ao nível a que teria estado o altar-mor. Esta hipótese invalida a localização do botequim proposta na hipótese de Soares Carneiro. Sabemos que em finais de 1852 esse equipamento se encontrava a funcionar num salão adjacente ao teatro, que foi alvo de obras de melhoramento.



Após esta primeira abordagem arquitectónica que inscreve a área do Teatro D. Fernando na da Igreja de Santa Justa, passo a apresentar a minha proposta para uma aproximação do que poderá ter sido a distribuição do(s) espaço(s) no interior do teatro, valendo-me dos dados, na maioria das vezes demasiado vagos, colhidos em fontes documentais de tipologia variada.

### **Vista panorâmica** (lâm. 5)

A disposição do público no teatro obedece a um conjunto de códigos que tenta espelhar nas diversas ordens de distribuição a organização socio-económica da sociedade e o imediato reconhecimento do estatuto de cada um. Esta preocupação com a localização das diversas camadas da sociedade no interior da sala – que, a partir de uma mais ou menos igualitária plateia, se organizam no teatro num inverso sentido ascendente – nem sempre privilegia a vista do palco, ou seja, o melhor lugar é aquele onde mais facilmente se é visto (os camarotes de boca), conservando, talvez, uma memória de ocupação de zonas do tablado pelas camadas nobres dos espectadores em séculos anteriores. O Teatro D. Fernando não foi excepção a esta segregação vertical.

A tabela de preços reflecte a hierarquia estabelecida. Na temporada de abertura do teatro (1849-1850) era a seguinte:

Frisas de frente.....	2\$000
Frisas dos lados.....	1\$600
1ª Ordem de frente.....	2\$400
1ª Ordem dos lados.....	2\$000
2ª Ordem de frente.....	2\$000
2ª Ordem dos lados.....	1\$600
3ª Ordem de frente.....	1\$200
3ª Ordem dos lados.....	1\$000
Galeria de frisas.....	\$480
Plateia.....	\$360
Varanda.....	\$200

Ao longo dos anos, este preçário irá sofrer alterações, quer no sentido da diminuição quer no do aumento, em função de mudanças na política de administração ou de obras que alteram a distribuição espacial dos lugares, de que darei conta adiante.

Um corte A A' permite ter uma ideia do aspecto da distribuição dos assentos pelas várias ordens no interior da sala, desde a plateia, praticamente ao nível da rua, até à terceira ordem, onde se encontram as torrinhãs e o anfiteatro (varanda). Os níveis dos pisos intermédios, não reflectidos na fachada, foram fixados a partir dos elementos colhidos nos dois prospectos (lâm. 2 e 3) onde os tracejados indicam as suas cotas (3 m e 9,50 m, respectivamente).

Pelo menos desde finais da Primavera até ao princípio do Outono, as janelas da fachada deverão permitir poupar algum gás na iluminação dos espaços de circulação. A sala é iluminada por um lustre móvel<sup>18</sup> e é de presumir que houvesse bicos de gás distribuídos pelos corredores<sup>19</sup>.

A informação disponível autoriza a inclusão de uma «teia» na estrutura elevada que se conservou da construção original da capela-mor, indicada a vermelho no prospecto 159 (lâm. 2), e torna visível uma zona útil sob o palco, para a instalação de camarins e outras dependências técnicas ou de convívio entre artistas.

### **Piso térreo (lâm. 6)**

Dada a exiguidade do espaço da antiga igreja onde é implantado o teatro, várias das suas dependências funcionarão no prédio do lado, igualmente propriedade de Francisco Rodrigues Batalha. Não consegui, no entanto, a partir das referências existentes nos diversos documentos, definir com rigor as vias de comunicação interna entre os dois edifícios.

O piso térreo comporta áreas destinadas a usos muito diversos. A ele se acede directamente da Rua dos Fanqueiros.

Sabe-se, por informação dos periódicos, que haveria um local para venda de bilhetes: «os bilhetes de camarotes, plateias e galerias acham-se à venda já no mesmo teatro» (DG, 26/04/1850: 4), para além de uma zona de escritório onde se contratavam as assinaturas e reservas; havia, ainda, um bengaleiro: «Quem for ao teatro ver a *Giralda* é preciso deixar o bom senso à porta, guardado na casa das bengalas» (\*IMP 81). Inclino-me a pensar que a porta situada mais a Sul daria acesso directo ao botequim, e assim o representei, sem delimitações, pois ignoro se havia comunicação interior com o teatro. É de ter em conta que Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues (1912: 584) situam «a loja de bebidas na casa que faz esquina para a antiga calçadinha de Santa Justa», o que facilitaria a imagem registada por Eduardo Brasão (1925: 21): «Lembro-me que nos

---

<sup>18</sup> O contrato de arrendamento que Francisco Rodrigues Batalha celebrará com José Détry em 1853 diz «que poderá ele inquilino substituir o lustre por outro seu e que lhe ficará pertencendo» (\*ADL). Nesse ano, no dia 29 de Outubro, a «fachada do teatro nesta noite estará brilhantemente iluminada» (DG 29/10/1853: 4). Note-se que Détry era director da Companhia Lisbonense de Iluminação a Gás, que fundara em 30 de Abril de 1846.

<sup>19</sup> Em 1851 os candeeiros a gás em Lisboa «eram 2000, tendo o Teatro de S. Carlos 300 bicos e o de D. Fernando, 400» (Lapa 1964: 91).

camarotes de então, havia um “porta-voz” para o botequim donde todos mandavam vir chá durante os intervalos. E era esse então o meu atractivo pelo Teatro!»

Representei, embora sem apoio documental, áreas reservadas para asseio e toucador.

Quanto ao espaço de circulação, as indicações são demasiado genéricas: «As escadas e demais serventias estão lançadas com a maior elegância e segurança, e perfeitamente iluminadas a gás» (\*IMP 12). Optei por colocar as duas principais de cada lado da entrada do teatro.

Associadas à actividade do teatro são noticiadas outras que teriam lugar no prédio contíguo. À data da inauguração do teatro, este prédio não estaria ainda concluído, como se lê no contrato de obras que, em 23 de Outubro de 1850, Rodrigues Batalha faz com o multifacetado construtor Francisco Martins Ruas<sup>20</sup> para a sua conclusão (\*ADL 4). Da leitura deste documento, a par da análise do prospecto 159 (lâm. 2), conclui-se que este edifício foi levantado ao mesmo tempo que o do teatro, «tendo ficado em paredes de frente e de fundo e divisória de escada principal, lavrada até à altura dos freichais do primeiro andar», deixando adivinhar que o projecto inicial contemplava já a ligação entre os dois prédios. De facto, o contrato refere ainda o acabamento da «escada que comunica a loja com o teatro, que se acha metade feita», e refere a construção de um saguão «coberto de vidraça com caixilho de ferro» no centro do prédio, do lado do teatro.

A plateia é constituída por bancos corridos, sem coxia central. O ângulo da pendente será dos mais pronunciados, uma vez que as duas portas laterais junto do fosso da orquestra são mostradas (lâm. 4) com o lintel a bater no remate inferior das frisas, alinhado com o nível do palco. Assim, na entrada central, a plateia estará mais elevada, pelo que o seu acesso é feito por uma porta de que partem escadas para cada lado, por onde se sobe para as coxias.

Junto ao proscénio deveria ficar o fosso da orquestra, referida como pequena, com capacidade para cerca de uma dezena de músicos (a constituição média de um

---

<sup>20</sup> Na investigação que levei a cabo para a elaboração desta dissertação, várias vezes encontrei o nome de Francisco Martins Ruas associado à construção civil, por vezes como empreiteiro, outras como comerciante de madeiras, outras ainda como contratador de operários, para além de negociante da praça de Lisboa. É de referir que foi o construtor encarregado da edificação do Teatro do Ginásio sob o traço de Rambois e Cinatti, em 1852.

agrupamento para um teatro de segunda classe era de entre 14 e 20 instrumentistas, cf. Gonçalves 2012: 279-287).

O arco do proscénio é o antigo arco da capela-mor, conservado, talvez, por razões que se prendem com a urgência da construção. Proporcionalmente à zona visível do palco, a sua abertura é demasiado estreita e a espessura demasiado larga; e, em 1852, o teatro é sujeito a obras que incluem «o desbaste das pilastras de cantaria que actualmente forma o proscénio» (\*IMP 168)<sup>21</sup>.

Apesar de não ter encontrado nenhuma referência documental ao sub-palco, a indicação, no prospecto da fachada Sul, de um piso ao nível da cota a que situo o palco leva-me a considerar a sua existência. Porque nos teatros estas são áreas normalmente destinadas a camarins e outras zonas exclusivas dos técnicos e artistas, incluo aí essas dependências. A prática de instalar camarins subterrâneos como condição para a óptima arquitectura teatral está bem patente na apreciação que um anónimo «arquitecto português» faz do projecto inicial do Teatro Nacional: «Não pode haver camarins no subterrâneo porque não há subterrâneo nenhum!», contradizendo as descrições do arquitecto Lodi, que previa «nos lados, no subterrâneo e nas diferentes subdivisões de toda a caixa do teatro [...] vinte e quatro camarins, casas para comparsas de ambos os sexos...» (RUL 11/5/1843: 423-424)

---

<sup>21</sup> Este documento leva-me a uma leitura diferente da que Luís Soares Carneiro (2002: 389) faz destas obras: «Porém, existem informações contraditórias. Luís Gonzaga Pereira refere que, depois da transformação em teatro, se tinha reformado de novo o projecto ‘deitando-lhe o arco da capela mor abaixo, para alargar a caixa de palco e plateia’ (n. 243 – Pereira, Luís Gonzaga, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, Lisboa, BNL 1927, p. 426). Na verdade, como este autor refere que teria sido apenas ‘depois’ da inauguração do teatro que esta alteração foi realizada, parece-nos altamente duvidoso, pois significaria a mudança quase integral da construção, visto o proscénio e o respectivo arco constituírem elementos essenciais da estrutura deste tipo de edifícios. O equívoco é, no entanto, passível de ser desfeito, sabendo-se que somente ‘...depois de, em 1848, a Câmara de Lisboa ter aprovado as condições para a compra do Retábulo e mais cantaria da capela mor, o então proprietário da igreja, Francisco Rodrigues Batalha, procedeu à sua transformação em teatro’. (n. 244 – Leal, Joana Esteves da Cunha, *Giuseppe Cinatti (1808-1879) percurso e obra*, dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, Policopiado, 1996, Vol. I, p. 160). Ora como se verifica, no levantamento, o facto [de] a igreja possuir um duplo arco da capela-mor com uma pequena escada entre ambos, e o facto, que acima apontamos, de, possivelmente, terem sido interrompidas ao nível do palco as paredes que vinham das fundações, é possível explicar a situação: a Câmara teria desmontado a capela-mor, incluindo o arco existente nesse lado, o que dá razão a Luís Gonzaga Pereira e, simultaneamente, ter-se-ia mantido o arco mais avançado, justificando a manutenção de tal largura da boca de cena».

Esta leitura pode ter origem no desconhecimento que o investigador tem das obras de 1852 e, sobretudo, do facto de a sua fonte privilegiada – Luís Gonzaga Pereira – ter utilizado a expressão «deitar o arco da capela mor abaixo» em vez de «desbastar o arco», operação de facto realizada.

## Ordem das frisas (lâm. 7)

Esta planta representa o piso intermédio, indicado no prospecto da fachada Sul que serve o palco e a ordem das frisas.

As dimensões fornecidas para a caixa do palco obrigam a inscrevê-la no espaço da capela-mor da igreja, que vai deixar, como então, uma área no sentido longitudinal de cerca de 3,5m de largura à direita, até à parede exterior. No reduzido espaço do Teatro D. Fernando é possível que os camarins estivessem distribuídos por dois pisos, os principais, destinados às estrelas da companhia, no mesmo nível do palco, e os restantes, talvez partilhados por vários actores, situados por baixo, como acontece noutros teatros<sup>22</sup>. Idealizei a comunicação entre ambos através de uma escada no fundo do palco. Vale considerar que se tivesse mantido a escada original existente no lado esquerdo do arco do proscénio. Uma estrutura semelhante, no interior do arco, encontrava-se nos proscénios dos teatros de S. Carlos e de D. Maria II.

Com as precauções que a utilização documental de um relato de ficção impõem, posso abonar algumas decisões com o «folhetim» de Júlio César Machado sobre um dos espectáculos de uma companhia de soldados zuavos em 1860: a comunicação da sala com o palco e da existência de camarins dentro da caixa do palco:

Este cavalheiro aproveitou o entre-acto para sair e alcançou entrar no palco.  
– A senhora Susana? perguntou ele a um dos carpinteiros do teatro que ia ajoujado com um bastidor.  
O carpinteiro tomou esta frase por uma variante espirituosa e apontando para um camarim respondeu simplesmente:  
– Acolá!  
[...] este cavalheiro saiu do camarim numa agitação mal dissimulada, atravessou o palco e desceu ao salão. (\*IMP 289)

A exiguidade do palco é por vezes adivinhada nos artigos de imprensa quando referem as parcas condições técnicas do teatro: «O que no *Jocó* nos não pareceu bem executado é a trovoada, a tempestade e o incêndio do bergantim. Enfim... Sabemos que a caixa do teatro não se presta muito para aquelas visualidades» (*ST*, 26/04/1851: 51, \*IMP 129); outras vezes aludida em tom humorístico, como quando se descreve a actuação da cantora Luísa Bianchi em 1859: «Luigia Bianchi, *prima donna soprano*. Voz pequena, porém doce e afinada quando não é forçada, método de canto regular, gigantescas

---

<sup>22</sup> Tal como a sala organiza hierarquicamente o espaço, também as zonas privadas do teatro denunciam uma organização escalonada: a distribuição dos actores pelos camarins obedece a uma hierarquia que reflecte não só a tabela de salários como a importância dos papéis que lhes são distribuídos.

proporções físicas que ainda sobressaem entre as acanhadas proporções do teatro, aonde tudo parece microscópico, palácios, árvores, etc., ao pé da colossal *prima donna*» (RL, 30/03/1859: 3, \*IMP 274).

Nesta ordem de assentos havia frisas e galerias: cinco frisas de frente e três de cada lado, das quais uma estava à disposição da autoridade (ARU 1850: 105-106); fica por esclarecer se inicialmente a sequência de frisas era ou não interrompida pelas galerias, ou seja, se estas ficavam junto da boca de cena ou se ocupavam uma zona anterior. A tabela de preços indica um valor superior a pagar por um lugar nas galerias ao do desembolsado para um assento nas frisas laterais, o que me leva a localizá-las entre frisas. A abonar esta opção há, também, a decisão de em 1852 desbastar as pilastras que «interrompem parte da linha visual dos camarotes de boca» (\*ADL 9). Na mesma intervenção, as galerias serão transferidas para a última ordem e o espaço que ocupavam transformado em camarotes.

Ao ser intermédio, o piso não chega a tocar na parede da fachada, possibilitando, assim, o uso pleno das portas e respectivas bandeiras. O vão entre o remate do piso e a parede da fachada é, pois, um duplo pé-direito.

Nesta ordem teria início a série de salinhas «bem ventiladas» onde a *Revista Popular* (\*IMP 12, lâm. 4) diz virem terminar todos os corredores das diferentes ordens. A sua localização foi definida tendo em conta a centralidade de ambos os corredores de cada ordem e a proximidade das janelas.

### **1.<sup>a</sup> ordem** (lâm. 8)

A primeira ordem, também chamada nobre, contava, para além de cinco camarotes centrais e seis laterais, públicos, com os camarotes da família real que decidira frequentar o teatro. A informação que chegou até hoje não é completamente clara. Por um lado, a *Revista Popular* menciona 3 camarotes «para Suas Majestades»; por outro, a gravura que acompanha a descrição na mesma Revista parece assinalar apenas dois (lâm.4), e é no mesmo sentido que o *Almanaque* fornece a informação sobre os camarotes reais: «2 [camarotes de 1.<sup>a</sup> ordem de lado] de Sua Majestade a Rainha» (ARU 1850: 106). No entanto, quando em 19 de Julho de 1856 a *Ilustração Luso-Brasileira* publica a mesma gravura, o texto que a acompanha, sintetizando o do outro periódico de 1849, fornece informação divergente: «Tem quatro ordens de camarotes, dos quais são

públicos sessenta e tantos, dos restantes pertencem dois a Suas Majestades e os outros à empresa» (*ILB 19/7/1856: 228-229*). A documentação notarial respeitante a esta matéria indica três camarotes. Trata-se do contrato de arrendamento de camarotes celebrado entre o proprietário do teatro e o rei D. Fernando II (\*ADL 2). Não deixa de ser curioso o facto de a escritura se celebrar a 28 de Maio de 1850, sete meses após a inauguração do teatro, com efeitos retroactivos:

[...] a assinatura de três camarotes da ordem nobre do dito teatro, todos seguidos e sem numeração, para uso de suas Majestades e Real Família, e isto pelo tempo de um ano contado do dia da abertura do mesmo pelo preço e quantia de seiscentos mil réis, paga aos semestres do ano teatral [...] pelo tempo de um ano, o qual já teve seu princípio no dia vinte e nove de Outubro do ano próximo passado de mil oitocentos e quarenta e nove, dia da sua abertura, e deverá findar no dia vinte e nove de Outubro do corrente ano de mil oitocentos e cinquenta, para uso de suas Majestades e Real Família [...]

No entanto, uma escritura de acerto de contas e fiança celebrada entre o Conde do Farrobo (a título particular e não como Inspector Geral dos Teatros e Espectáculos Públicos<sup>23</sup>) e a Sociedade Empresária do Teatro D. Fernando, em 18 de Novembro de 1851, refere «cinquenta mil réis que Sua Majestade el Rei se presta generosamente a pagar pelo camarote no mesmo teatro [...]». (\*ADL 8)

Não será despropositado pensar que os três camarotes objecto do contrato de 28 de Maio de 1850 fossem os dois da rainha referidos no *Almanaque*, pagos pela coroa (representados na gravura, com reposteiros), e um particular do rei, imediatamente contíguo. Uma outra hipótese é o espaço de um ou dois camarotes servir de aposentos de apoio ao camarote de assentos. O mesmo anuário indica que na primeira ordem, também de lado, se encontravam ainda os camarotes da Inspeção Geral dos Teatros e do Presidente do Conselho de Ministros (Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino). Aqui situava-se ainda o camarote, ou camarotes, do proprietário (a *Revista Popular* e o *Almanaque da Revista Universal* falam em dois) referido várias vezes nos contratos celebrados para a exploração do teatro. Esta discrepância de número que afecta igualmente a distribuição de camarotes pela família real pode, em termos arquitectónicos, corresponder a uma «união» de dois camarotes resultante num único, mais espaçoso. Esta conjectura apoia-se na indicação que o *Diário de Governo* fornece em 17 de Julho de 1855, na apresentação dos preços praticados pela companhia que

---

<sup>23</sup> Utilizo daqui em diante a designação abreviada Inspector Geral dos Teatros, como aparece na documentação.

nesse ano ocupará o teatro: «O 1º camarote grande de boca, que tem um gabinete no interior iluminado a gás e mobilado, é o seu preço 3\$200» (DG 17/7/1855: 4).

Era neste piso que se encontrava o Salão do Teatro, construído no piso correspondente do prédio contíguo, cuja área total era dividida em três partes, no sentido longitudinal: um salão, voltado para as traseiras, um corredor interior e outro salão, voltado para a Rua dos Fanqueiros, a que faço corresponder três espaços relacionados com o Teatro D. Fernando, e que sintetizo em: Salão do Teatro (A), Corredor (B) e Café/Botequim (C). Apesar das diversas designações com que vai surgindo nos documentos (*salão superior*<sup>24</sup>, *salão do teatro*<sup>25</sup>, *salão do primeiro andar*<sup>26</sup>), estou em crer que o espaço referido é sempre o mesmo (A).

Embora nada se diga de como se fazia a comunicação entre o Salão e o «edifício principal», é plausível pensar que aqui viessem dar as escadas que partiam da loja, havendo neste ponto um *hall* que abria para o teatro e para o salão (D). Para além desta passagem, suponho que os edifícios comunicassem em alguns outros pontos, porquanto, em finais de Junho de 1852, o contrato de arrendamento do teatro entre Francisco Rodrigues Batalha e Jules Bernard prevê, na cláusula 15.<sup>a</sup>, a futura transformação do *primeiro andar* em loja de bebidas, ressalvando que «o inquilino não poderá nunca fechar, impedir ou obstruir a comunicação que ora existe ou possa vir a existir do teatro para qualquer destes casos e vice-versa muito principalmente nos dias e noites de representação» (\*ADL 9). Apesar de adstrito ao teatro, este espaço constituía uma fracção autónoma de que o senhorio dispunha livremente. Na verdade, a partir desse ano

---

<sup>24</sup> Contrato de arrendamento do teatro entre Francisco Rodrigues Batalha e Emílio Doux (27/06/1849): «4.<sup>a</sup> - Que o locador reserva para si o **salão superior** e o camarote que tem já designado no Teatro, o que tudo fica, consequentemente, excluído deste arrendamento». (\*ADL 1)

Contrato de arrendamento do teatro entre Francisco Rodrigues Batalha e Jules Bernard (30/06/1852): «Nona – Em no presente arrendamento se compreendem doze cenas e todos os mais objectos e dependências inerentes que existem no mesmo teatro, pertencentes a ele senhorio, e bem assim o **salão superior** que será ocupado para serviço do mesmo teatro, ficando o inquilino obrigado a conservar no mesmo salão a mais rigorosa polícia, tanto de asseio como na proibição de qualquer uso que possa dar lugar a perigo de incêndio». (\*ADL 9)

<sup>25</sup> Contrato para a finalização do prédio contíguo ao teatro, entre Francisco Rodrigues Batalha e o empreiteiro Francisco Martins Ruas (23/10/1850): «PRIMEIRA Que ele proprietário cede ao segundo outorgante empreiteiro todo o trabalho feito, andaimes, pedra de alvenaria e cantaria, que existem dentro da dita obra, madeira para os degraus da escada e os vãos de janelas e caixilhos que se acham já feitos no **salão do Teatro**». (\*ADL 4)

<sup>26</sup> Contrato para a finalização do prédio contíguo ao teatro, entre Francisco Rodrigues Batalha e o empreiteiro Francisco Martins Ruas (23/10/1850): «VIGÉSIMA = Que todas as casas desde a loja da escada até à água-furtada serão estucadas, tanto paredes como tectos, e pintados com cores e ornatos, distinguindo-se as salas principais com pintura de bom gosto e adequada ao serviço da mesma, as madeiras levarão as demãos de óleo que convier e as cores que se escolherem, excepto as lojas que ficarão em pardo, mas bem desempenadas as paredes, excepto o **salão do primeiro andar** que ficarão as paredes em pardo, mas o tecto será estucado». (\*ADL 4)

os requerimentos para a realização de bailes e a documentação que geraram referem: *salão do edifício contíguo ao teatro*<sup>27</sup>; *salão que serve de botequim do Teatro de Dom Fernando*; *sala que serve de botequim no teatro*; *salão que serve de café ao teatro francês*; *sala que serve de café no teatro*; *salão do teatro*<sup>28</sup>; *sala que serve de botequim no teatro*<sup>29</sup>. O facto de estes requerimentos terem sido arquivados nos processos do Teatro D. Fernando é indicativo da sua filiação. Por fim, e talvez como resultado das prolongadas obras de conclusão do prédio, o contrato de arrendamento do teatro entre Francisco Rodrigues Batalha e José Détry, em 1853, inclui o Salão do Teatro, excluindo, contudo, o *corredor lateral do salão superior aonde existem ferramentas pertencentes ao senhorio*<sup>30</sup> (B).

## 2.<sup>a</sup> ordem (lâm. 9)

A segunda ordem repetia a divisão arquitectónica da anterior, com cinco camarotes de frente e doze de lado.

No exterior da sala, por se tratar de um entre-piso, a sua configuração aproximava-se da da ordem das frisas.

## 3.<sup>a</sup> ordem (lâm. 10)

Com o topo ao nível do arco do proscénio, «o lugar em que estão suspensos os panos» (\*IMP 12, lâm. 4), a última ordem era interrompida por um anfiteatro (varanda), de frente para o palco, contando com quatro camarotes (torrinhas) de frente, dois de cada lado do anfiteatro, e dez laterais.

Em 1852 as obras de melhoramento do teatro vão transferir as galerias que estavam originalmente na ordem das frisas para as três torrinhas de boca de cada lado do palco.

---

<sup>27</sup> Processo do Requerimento do Montepio Aliança para dar um baile (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, Maço 3558, Proc. 33).

<sup>28</sup> Processo do Requerimento de João Rodrigues Ferreira para dar bailes (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, Maço 3533, Proc. 2).

<sup>29</sup> Processo do Requerimento de João Rodrigues Ferreira para dar bailes (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, Maço 3565, Proc. 31).

<sup>30</sup> Contrato de arrendamento do teatro entre Francisco Rodrigues Batalha e José Détry (17/02/1853): «Que igualmente se compreende neste arrendamento o salão superior do Teatro para ser aplicado ao serviço do mesmo teatro, ficando ele rendeiro obrigado a ter nele a maior vigilância tanto pelo que respeita ao asseio e conservação dele como em proibir qualquer uso que possa dar ocasião ao risco de incêndio. [...] E declararam mais que o **corredor lateral do salão superior aonde existem ferramentas pertencentes ao senhorio** fica de fora deste arrendamento, bem como fica o rendeiro autorizado para fazer, à sua custa, nos camarotes, as alterações que julgar convenientes e outras que no mesmo edifício forem necessárias para sua comodidade». (\*ADL 11)

## Decoração de interiores

Se para a execução das plantas atrás apresentadas tive de contar com uma considerável percentagem de conjectura, para o seu adorno essa percentagem seria de tal modo elevada que impossibilitaria qualquer hipótese de objectividade, pelo que me limito a coligir a informação encontrada.

Ao hábil trabalho do arquitecto Bertin na execução do programa arquitectónico do teatro junta-se o cuidado e requinte que o proprietário procurou ter na decoração dos espaços interiores, querendo, talvez, agradar a um público aburguesado que parecia insatisfeito com o Teatro Nacional, na expectativa de com ele poder emparelhar, destacando-se dos restantes teatros de segunda ordem<sup>31</sup>.

A equipa contratada integra alguns dos mais reconhecidos profissionais das diversas áreas ligadas à construção e decoração de espaços de espectáculo. Achille Rambois e Giuseppe Cinatti quase monopolizavam a prática cenográfica em Lisboa, e não só nos teatros, tendo sido os responsáveis pela desastrosa reconstrução do Mosteiro dos Jerónimos, em 1878<sup>32</sup>. Inácio Caetano era um conhecido entalhador e marceneiro (sobretudo de mobiliário) de mérito, tendo sido chamado a colaborar em edifícios de prestígio, como o Convento de Nossa Senhora das Necessidades/Palácio das Necessidades. Ernesto Rusconi, que gozava de fama como estucador-escultor, fora responsável pelos estuques do Teatro Nacional e por algumas esculturas do Palácio da Pena.

«A sala do espectáculo é formosa de simplicidade e elegância» (\*IMP 12). Não possuímos hoje instrumentos que nos permitam estabelecer uma qualquer escala de gosto que nos leve a saber o lugar que nela ocuparia o esquema cromático utilizado no tecto da sala do Teatro D. Fernando, «pintado de azul-pérola e branco, com filetes de ouro» (\*IMP 12). Já o carmesim que forra os camarotes parece inscrever-se numa convenção

---

<sup>31</sup> Da actividade profissional de Arnould Bertin nada pude averiguar. Não se lhe conhece outra obra. No entanto sei que residiu alguns anos em Lisboa, onde se casou em 20 de Junho de 1846 (Arquivo Distrital de Lisboa, Registos Paroquiais, Freguesia das Mercês, Registo de Casamentos n.º 8, f. 260v). Segundo informação fornecida a Júlio Castilho (1967: 222), o arquitecto português João Pires da Fonte colaborou nesta obra.

<sup>32</sup> A dupla Rambois-Cinatti durante anos teve a seu cargo os cenários utilizados nas produções do Teatro de S. Carlos; foi responsável pela construção e decoração do Teatro do Ginásio em 1852. Sobre este tema, veja-se o estudo de Joana Esteves da Cunha Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879) – percurso e obra*, dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1996.

largamente difundida pelos espaços teatrais oitocentistas. Quanto ao «elegante estofado dos lugares da plateia superior para os srs. Assinantes» (DG 16/07/1852:4), aplicado em 1852, nenhuma indicação é fornecida acerca da sua cor ou textura.

O prédio do lado, onde funcionavam o salão do teatro e o café/botequim, ainda hoje se encontra no sítio. Mantêm-se elementos da fachada original, como a cantaria das janelas, com os frisos superiores das centrais do primeiro andar



Foto 1 - Rua dos Fanqueiros 278-282, fachada (pormenor).

Quando não se mantêm, as intervenções modernas guardam memória das formas originais, como nos caixilhos de alumínio das portas.



Foto 2 - Rua dos Fanqueiros 278, porta da loja vista do interior.



Foto 3 - Rua dos Fanqueiros 278, porta da loja vista do exterior (pormenor).

No interior conserva-se «a escada de cantaria até ao primeiro andar».



Foto 4 - Rua dos Fanqueiros 282, escada, 2013 (foto Bruno Henriques).

No salão onde esteve instalado o café/botequim podem ainda ver-se alguns pormenores, como o «encosto de casquinha para as cadeiras».



Foto 5 - Rua dos Fanqueiros 278-282, 1.º, salão e pormenor, 2013 (foto Bruno Henriques).

No tecto do espaço que terá servido de salão do teatro encontram-se ainda decorações em estuque que me parecem as originais.



Foto 6 - Rua dos Fanqueiros 282, 1.º, tecto e pormenor, 2013 (foto Bruno Henriques).

A descrição que fiz nas páginas anteriores é a da forma que o teatro conservará até ao seu fecho definitivo em 1860, após a derradeira falência. Da posterior história do edifício pouco sei, para além de ter albergado o armazém de loiças de Manuel dos Santos que comprou o prédio a Francisco Rodrigues Batalha (Castilho 1967: 234-235). Terá ainda durado, no máximo, quatro anos<sup>33</sup> com aquele aspecto, uma vez que o mesmo autor refere transformações profundas em 1864 - Soares Carneiro (2002: 390) indica uma nova construção – para ali se instalarem a Fábrica de Tabacos Santa Justa, o Hotel Pelicano, e, mais tarde, a Companhia de Papel do Prado. O edifício alberga hoje o estabelecimento comercial Pollux.

Das múltiplas intervenções exteriores a que o prédio foi sujeito, os únicos elementos inicialmente construídos que parecem ter subsistido em todas as fachadas, que foram

---

<sup>33</sup> Sousa Bastos (1898: 693) situa a demolição do prédio em 1859. É frequente encontrar esta mesma informação errónea em trabalhos de investigadores posteriores que usam este manual como fonte secundária.

sendo erguidas e alteradas ao longo dos últimos 150 anos, são os cinco arcos que compunham a fachada original, hoje aparentemente desbastados a partir da primeira pedra abaixo da imposta.



Foto 7 - Rua dos Fanqueiros 270-276 (Fábrica de Papel do Prado), 1945 (foto Eduardo Portugal).



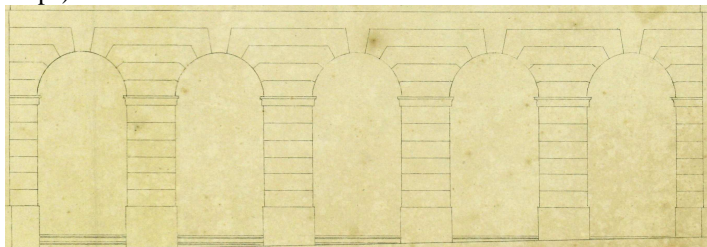
Foto 8 - Rua dos Fanqueiros 270-276 (Pollux), 2013 (foto Bruno Henriques).



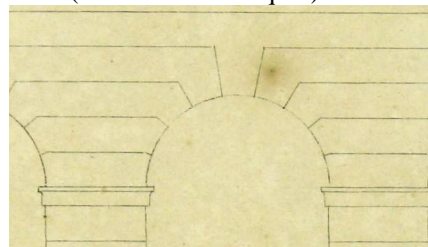
Foto 9 - Rua dos Fanqueiros 270-276 (Pollux), 2013 (Google maps).



Foto 10 - Pormenor da estereotomia, 2013 (foto Bruno Henriques).



Lâm. 2 - Prospecto 159 (CML, 1849, pormenor).



Lâm. 2 - Prospecto 159 (CML, 1849, pormenor da estereotomia).

## 2. 2. Actividade

Quando o Teatro de D. Fernando abre as suas portas, em 29 de Outubro de 1849, Lisboa tem já dois teatros de iniciativa privada a funcionarem regularmente, o do Salitre e o Ginásio, para além dos dois financiados pelo Estado, o de São Carlos, principalmente dedicado ao repertório lírico, e o de D. Maria II, inaugurado em 1846, com a obrigação de fazer representar os autores nacionais e estrangeiros de reconhecida qualidade literária. Durante os seus onze anos de actividade, o Teatro D. Fernando há-de enfrentar também a concorrência do Teatro da Rua dos Condes, que conheceu um período de encerramento entre as décadas de quarenta e de cinquenta. Pontualmente, havia récitas de teatro noutros espaços lúdicos da capital, como a Floresta Egípcia, ou mesmo os circos, para além das levadas a cabo por curiosos em pequenos teatros particulares e sociedades recreativas. Em 1839, Alexandre Herculano, numa carta dirigida a Garrett, deixou bem caracterizada a vocação de cada um dos dois teatros secundários da capital que então existiam<sup>34</sup>:

[...] para os caracteres cómicos incontestavelmente tem o Salitre melhores actores; para os caracteres médios e trágicos tê-los-á melhores a Rua dos Condes: o Salitre poderá vir a ter mais abundância de dramas originais; a Rua dos Condes talvez mais apropriado vestuário e melhor cenário. (Herculano s.d.: 16)

A actividade teatral assume-se no século XIX como o meio de entretenimento por excelência da população urbana. Os espaços que a ela se dedicam tendem a uma especialização de repertório que (cor)responde a exigências e gostos de públicos definidos, se bem que, naturalmente, se pudesse observar uma certa miscigenação de espectadores dos vários teatros que acorriam indiferentemente a qualquer deles, de acordo com a sua apetência momentânea<sup>35</sup>:

---

<sup>34</sup> Para a actividade teatral do teatro do Ginásio, inaugurado nos anos 40, essencialmente de comédia ligeira, veja-se Paula Magalhães, *Os dias alegres do Ginásio: Memórias de um teatro de comédia*, dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, policopiada, 2007.

<sup>35</sup> A propósito de um espectáculo no Teatro D. Fernando protagonizado por Emília das Neves, que terá interpretado o seu papel de maneira magistral, Lopes de Mendonça reconhece que em vez de atraída pelo talento da actriz «parte da concorrência que houve, não duvidamos atribui-la à novidade da construção do teatro», insurgindo-se mais adiante contra a cedência que alguns teatros faziam ao gosto das audiências: «Em presença desta curiosidade moribunda, o teatro não se pode constituir. Há ensaios felizes, não se pode dizer que tenhamos um repertório mesmo deficiente. A assimilação dos melodramas franceses desnatura a índole da nossa literatura, sem fundar ou tal ou qual domínio intelectual sobre um público incoerente. Escrever para o teatro, curvar o talento às exigências de uma plateia sem elementos de instrução nem instintos de sentimento é uma tarefa impossível para quem preza a sua dignidade de escritor. Triunfem muito embora os maquinistas, os domesticadores de feras e os educadores equestres». (RS 22/12/1849: 1)

Lisboa na verba teatros não é qualquer coisa: tem cinco e já não é pouco. Um amigo nosso fazia há pouco a seguinte classificação dos teatros, que julgamos não ser dele: o Teatro de D. Maria para ver, S. Carlos para ouvir, o Ginásio para rir, D. Fernando para sentir, e o Salitre para dormir [...] (\*IMP 8)

O Teatro D. Fernando vai ocupar um espaço que teoricamente estaria já preenchido pelo Teatro Nacional. Pelo menos é o que se depreende da programação da primeira companhia que nele irá funcionar. É bem possível que este desígnio fosse fomentado pelo desagrado que o Teatro D. Maria provocava não só na elite intelectual mas também em camadas mais vastas da população. Basta a leitura das primeiras críticas aos espectáculos do Teatro D. Fernando para se perceber que as atenções se dividem entre a esperança no novo teatro e o ataque ao Teatro Normal.

Durante quase toda a sua existência o Teatro D. Fernando parece virar-se para um público que hoje situaríamos na classe média-alta. É frequente que a imprensa a ele se refira como «escolhido», «mundo elegante», «distinta sociedade», «beau monde». Na análise dos públicos teatrais que *A Ilustração Luso-Brasileira* começa a publicar no seu número de 19 de Julho de 1856, com o título *Fisiologia das plateias*, Andrade Ferreira enumera os retratos psicológico do público específico de cada um dos teatros de Lisboa, sabendo que «cada plateia apresenta-se como um mundo diverso. O público do Teatro de D. Maria é tão diferente do público do Teatro de D. Fernando, como os espectadores habituais da Rua dos Condes diferem dos diletantes do Teatro Lírico» (*ILB* 19/7/1856: 230).

### **A importância de se chamar Fernando**

Não é por acaso que os públicos destes dois teatros – D. Maria e D. Fernando – são contíguos. Os próprios nomes remetem para a conjugalidade real. Pela análise da documentação encontrada, a denominação do teatro parece ter sido uma das prioridades que mereceram atenção especial quer do proprietário quer do primeiro empresário. Foram encetados contactos com o rei D. Fernando II de modo a que este concordasse com a designação que se propunham dar ao teatro<sup>36</sup>. De início houve até tentativas para que se lhe atribuisse a condição de Real ou, pelo menos, de Nacional<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> As negociações para a atribuição do nome ao teatro devem ter decorrido entre Abril e Julho de 1849, pois o prospecto da fachada principal, de 26 de Abril de 1849, ainda não explicita o nome do teatro e o requerimento, bem como o respectivo prospecto do revestimento fingido de 26 de Julho, já assim o designam.

<sup>37</sup> No contrato de arrendamento de camarotes à família real, sobre o qual me deterei mais adiante, aparece a designação de Teatro Nacional quando se explicita a qualidade do primeiro outorgante: «Que havendo

De facto, no seu requerimento para concessão da licença de representação, a 8 de Agosto de 1849, já Emílio Doux, o primeiro empresário do teatro, se lhe referia como «Real Teatro de D. Fernando» (\*MR 2)<sup>38</sup>. Em 12 de Outubro, um despacho manuscrito, aposto no parecer do Governador Civil de Lisboa sobre este requerimento, que aprecia as condições do edifício do teatro, exige que Emílio Doux «Apresente a mercê que disse teve para o Teatro se denominar de D. Fernando» (\*MR 5). A verdade é que a «mercê» só teve expressão escrita no dia seguinte, na forma de Decreto, mas sem as designações *Real* ou *Nacional*: «Atendendo ao que me foi representado sobre a denominação do teatro novamente construído na Rua Nova da Princesa, hei por bem permitir que ele seja denominado Teatro de D. Fernando» (\*MR 7). Um ano depois de o teatro ter aberto, a cumplicidade que se parece ter estabelecido com a casa real ainda é convocada, num requerimento em que a Sociedade Empresária pretende alterar as condições de funcionamento: «Sua Majestade el Rei se dignou não só permitir que este teatro tomasse o seu augusto nome, mas ainda mandar construir ali um camarote para todas as vezes que for de sua real vontade gozar o espectáculo». (\*MR 16)<sup>39</sup>

Uma vez satisfeitas as condições exigidas para a abertura do teatro, prescritas na Portaria que a autoriza (\*MR 9) - que incluem medidas de precaução contra incêndios, garantia da salubridade do espaço e observância de bons costumes morais e administrativos, e outras dispostas nas leis e regulamentos teatrais - o teatro será inaugurado a 29 de Outubro de 1849, dia do aniversário do rei<sup>40</sup>. O parecer do Conde do Farrobo, Inspector Geral dos Teatros, acerca da concessão da licença a Emílio Doux (\*MR 4) é, a vários títulos, importante para a História do Teatro. Por um lado, nele se teoriza sobre a utilidade dos teatros secundários. Segundo ele, estas salas de espectáculo serviriam

[...] de primeira prática aos que tendo vocação para a cena carecem, contudo, de certa desembaração que só se adquire sobre o palco. Estes actores principiantes não podem esperar ser admitidos nos teatros principais e justo é lhes seja dado estrear seus talentos perante o público. E, atendendo à grande falta que temos de bons

---

edificado o Teatro Nacional, denominado de D. Fernando, sito no Largo de Santa Justa desta cidade [...]» (Arquivo Distrital de Lisboa, 8.º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de Notas 267, f. 17).

<sup>38</sup> Não deixa de ser curioso que o ofício que remete o requerimento para análise do Inspector Geral dos Teatros, copiado no Livro 1224 do Minsitério do Reino, f. 227v, ignore a pretensão de ser um Teatro Real, referindo-se-lhe apenas como o «teatro que se está construindo no edificio da antiga paróquia de Santa Justa».

<sup>39</sup> A este importante Processo voltarei mais adiante, quando tratar do final da primeira temporada do teatro.

<sup>40</sup> É de ter em conta que o rei D. Fernando II foi de facto tutelar do cargo monárquico e não apenas figura consorte.

actores, entendo será conveniente facilitar o primeiro desenvolvimento dos que seguem esta carreira.

Entendo, também, que, sendo facultativa a disposição do artigo 2.º, § 2.º do Decreto de 30 de Janeiro de 1846, importa não obstar ao estabelecimento de novos teatros sem gravame para o Estado e com as garantias necessárias, a fim de que, a seu tempo, se possa dar escolha, fixando-se o número e o género dos teatros que devem subsistir.

Como veremos nos capítulos seguintes, o Inspector Geral dos Teatros terá por variadas vezes a oportunidade de reafirmar esta sua convicção, que parece também nortear as escolhas dos diversos empresários que irão explorar o Teatro D. Fernando.

Por outro lado, infere-se aqui uma política delineada para a selecção de teatros que, no entanto, parece nunca ter chegado a ser executada. Está-se numa fase de promoção da actividade para que, depois de intensa, possa vir a ser «apurada». Em mais do que um documento consultado, que adiante apresentarei, é premente esta preocupação com a fixação de um número certo de teatros na capital<sup>41</sup>. Segundo o Inspector Geral dos Teatros, só após essa criteriosa escolha é que deveriam ser distribuídos os dias semanais de funcionamento de cada um dos teatros seleccionados e não, como até ali, fazendo uso de uma Portaria de 1845 (\*MR 43) desactualizada e constantemente «atropelada». Este assunto, crucial para a boa economia e equilíbrio financeiro dos teatros, será recorrentemente abordado, tendo os empresários do Teatro D. Fernando conseguido alguns avanços na matéria.

Se as primeiras tentativas foram no sentido de se destacar dos demais teatros de segunda ordem, propondo um repertório que fazia alternar drama com alta comédia, logo os empresários perceberam que abarcando géneros literários e teatrais mais variados conseguiriam mais vantagens. Em harmonia com as tendências que começavam a surgir noutros palcos, também o Teatro D. Fernando irá apresentar vários tipos de comédia, vaudeville, ópera-cómica, e fugazes incursões no melodrama, quer por companhias nacionais quer estrangeiras, até chegar a ter uma breve temporada de ópera *buffa* italiana (cf. apêndice)<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Em 5 de Dezembro de 1850, o Inspector Geral dos Teatros emitirá um outro parecer sobre a melindrosa questão dos dias de funcionamento dos teatros, que analisarei mais à frente (pp. 70-72). Nele se foca mais uma vez a necessidade de definir o número de teatros abertos em Lisboa.

<sup>42</sup> Mercê dos estudos de Luiz Francisco Rebello (2010), Duarte Ivo Cruz (2001; 2008), Ana Isabel Vasconcelos (2003; 2007; 2008; 2011) e Ana Clara Santos (2011;2011-2012) Noberto Barroca (2008), para citar apenas os nomes que neste século mais se dedicaram à análise do teatro em Portugal de meados do século XIX, e de algumas monografias que começam a emergir dos Estudos de Teatro, tem-se avançado no entendimento da tipologia teatral oitocentista. No entanto, a diversidade taxonómica

A par da actividade teatral em sentido estrito, o Teatro D. Fernando contou com um diversificado número de actuações para-teatrais, como espectáculos de prestidigitação, ilusionismo, cartomância, de maior ou menor pendor circense, como os enigmáticos bailes-antípodas e exercício ginástico, até à apresentação de um poliorama, para além de esporádicas utilizações do seu espaço para exposições de produtos ou de fenómenos bizarros da zoologia, como umas vacas exibidas, obviamente, num piso térreo, talvez na loja do edifício contíguo, que funcionou durante os primeiros anos como extensão do teatro<sup>43</sup>.

A dança teve igualmente uma presença de algum relevo nas programações dos diferentes empresários do Teatro D. Fernando. Para além dos *bailes* que integravam o repertório das companhias espanholas, algumas vezes foram à cena bailados ou passos de bailados executados por bailarinos profissionais nos intervalos entre peças. Paralelamente, extra programação e na total independência das empresas locatárias, o salão-botequim do prédio contíguo acolhia bailes promovidos por entidades diversas, sobretudo na época do Carnaval. A partir de 1853 esta actividade será monopolizada por João Ferreira Rodrigues<sup>44</sup>.

Mais importante foi o espaço consagrado à música. Nota-se um particular cuidado na contratação dos maestro e compositores para a música que integrava as peças e a inclusão de importantes números musicais nos intervalos entre elas. Fora da programação teatral, havia ainda espectáculos integralmente constituídos por música quer instrumental, com orquestra ou outros agrupamentos mais pequenos, ou só solistas, quer vocal, acolhendo, por vezes, crianças prodígio<sup>45</sup>. Recorde-se que o pedido que Francisco Rodrigues Batalha faz à Câmara de Lisboa é para a construção de um teatro e sala de música.

É, pois, a breve história documental da ocupação de um teatro que se lança na conquista do terceiro lugar da hierarquia da capital, depois do Teatro Nacional D. Maria II e do Teatro de S. Carlos, pretendendo ser o primeiro entre os segundos, que vou contar nas páginas que se seguem.

Sobe o pano.

---

utilizada quer por autores quer pela crítica, que muitas vezes se referem ao mesmo objecto com designações genológicas diferentes, dificulta a tarefa de classificação.

<sup>43</sup> «Exposição de vacas fenómenos – Continua todos os dias das 3 da tarde às 8 da noite, no edifício do Teatro de D. Fernando ao lado da entrada do teatro» (RS 15/4/1853: 4). Estas devem ter sido iniciativas do proprietário do teatro - conhecidos que são a sua actividade amadora de horticultor e o seu gosto pelas ciências naturais - que reservava para si o uso daquele espaço.

<sup>44</sup> Os requerimentos para a realização dos bailes cessam em 1855.

<sup>45</sup> A 31 de Maio de 1850 Artur Napoleão, com seis anos de idade, deu, ao lado do pai, um recital de piano, no início de uma importante carreira internacional que o levaria a fixar-se no Brasil.

### 2. 2. 1. Emílio / Emília

Emílio Doux veio para Lisboa nos finais de 1834, integrado, como actor, na companhia francesa de M. Paul e M.<sup>me</sup> Charton, contratada para representar no Teatro da Rua dos Condes. Quando, no final da temporada seguinte, a companhia abandonou Portugal, Emílio Doux decidiu fixar-se em Lisboa, começando a ensaiar os actores portugueses em peças do repertório francês no mesmo teatro, passando depois para o do Salitre, onde ficará entre 1843 e 1846 – com uma breve incursão nos espectáculos taurinos<sup>46</sup>. Em 1847 passa para o Ginásio e em 1849 irá abrir o Teatro D. Fernando, de onde partirá para o Brasil em 1851<sup>47</sup>. Emílio Doux parece ter sido o grande transformador da cena portuguesa da primeira metade de Oitocentos. Mesmo os mais acérrimos críticos da sua veia de actor lhe reconhecem o talento de encenador e ensaiador, como Júlio César Machado (1874: 147): «Este actor insuficiente, este actor pateado, era todavia um conhecedor dos segredos da cena e um esmerado cultor da arte! Este actor incapaz, que não sabia representar, era um bom mestre que sabia ensinar!...»<sup>48</sup>. Todos os manuais de História do Teatro, de resto, referem essa sua acção interveniente no gosto teatral do país, se bem que nem toda a crítica lhe fosse favorável, como refere Ana Clara Santos (2011-2012: 216):

Cette presse, il faut bien le dire, ne ménagea pas Émile Doux. À son style français développé au théâtre de la Rua dos Condes on voulait opposer un style national naissant créé par une jeune troupe dirigée par l'acteur Fructuoso Dias au théâtre du Salitre.

A 27 de Junho de 1849, ainda antes de terminada a construção (em 26 de Julho estava a ser aprovado na Câmara Municipal de Lisboa o projecto para o revestimento fingido da fachada Sul), já Francisco Rodrigues Batalha assinava com Emílio Doux um contrato de arrendamento do Teatro D. Fernando, que começava a 1 de Novembro de 1849 e ia até à Páscoa de 1850, e valia por mais três épocas teatrais, até à Páscoa de 1853, renováveis por mais três, se tal fosse da conveniência do locatário, que se obrigava a comunicá-la por escrito (\*ADL 1). O edifício estaria pronto a ser entregue em finais de Outubro. Como veremos, estes prazos serão ligeiramente antecipados. Estão contemplados no

---

<sup>46</sup> Cf. o ofício do Ministério do Reino dirigido ao Governador Civil de Lisboa em 30 de Abril de 1846, registado no Livro 1224 do Ministério do Reino, f. 112, que acompanha «o incluso requerimento de Emílio Doux, que pretende licença para dar, neste ano, corridas de touros na Praça do Campo de Santana, que diz ter arrendado à Casa Pia de Lisboa...»

<sup>47</sup> Emílio Doux será naturalizado cidadão brasileiro pelo Decreto 1206, de 24 de Maio de 1864, publicado em 15 de Junho na Secretaria de Estado dos Negócios do Império.

<sup>48</sup> Antes de em 1874 integrar o volume *Teatros de Lisboa*, o artigo sobre Emílio Doux fora publicado na *Revista de Lisboa* (10/08/1859, ano 1, n.º 20, p. 2-4).

contrato de arrendamento a iluminação da sala, a gás, algum mobiliário e elementos de cenário, como doze telões, citados na cláusula quinta: «o locador há-de entregar o Teatro ao locatário no fim de Outubro do corrente ano, pronto, com iluminação a gás, excepto nos bastidores, com doze cenas e com cadeiras nos camarotes». (\*ADL 1)

O preço e o modo de pagamento são explicitamente declarados: um conto e duzentos mil réis em prestações mensais de cem mil réis, efectuado em dinheiro (ouro ou prata), excluindo por completo qualquer hipótese de letra ou outro papel «que represente ou venha a representar dinheiro»<sup>49</sup>. Como nota curiosa, menciona-se o facto de o fiador do locatário ser o Conde do Farrobo, Inspector Geral dos Teatros, que passa a ser, obviamente, parte interessada no bom desempenho económico de Emílio Doux, ignorando o que hoje se chamaria conflito de interesses. Por ironia do destino, logo na temporada seguinte, Joaquim Pedro Quintela ver-se-á envolvido num autêntico «farrobodó» sobre os dias de funcionamento público do Teatro, que poderiam afectar a sua condição de fiador, como veremos.

Pouco mais de um mês após a assinatura deste contrato, Emílio Doux requer a licença para funcionamento do teatro (\*MR 2), que abusivamente, como vimos, denomina «Real». O processo seguirá os trâmites convencionados: depois de o requerimento (dirigido, à Rainha) dar entrada no Ministério do Reino, é enviado, com ofício a solicitar informação sobre aspectos legais da actividade, ao Inspector Geral dos Teatros, que o devolve com o seu parecer, depois de o requerente ter assinado o termo de fiança exigido por lei (cf. artigo 13.º do Regulamento de 30 de Janeiro de 1846). Do Ministério do Reino será enviado, com ofício a solicitar informação sobre aspectos de polícia e segurança, ao Governador Civil de Lisboa, que, depois de ordenar averiguações ao Administrador do respectivo Bairro, o devolve acompanhado do seu parecer. Depois de pago o imposto de selo, a licença é, finalmente, concedida e é emitido o respectivo Alvará.

Assim, no mesmo dia, 8 de Agosto de 1849, o requerimento de Emílio Doux é enviado, por ofício do Ministério do Reino, ao Inspector Geral dos Teatros, pedindo o seu parecer<sup>50</sup>. A resposta, positiva, virá apenas a 28 de Setembro e foi já referida nas considerações iniciais que teci sobre a actividade do teatro (pp. 42-43), um dia depois de

---

<sup>49</sup> *idem*.

<sup>50</sup> Ficou registada cópia deste ofício no Livro 1224 do Ministério do Reino (ANTT), f. 227v.

assinado o termo que garante «as fianças necessárias a bem dos interesses morais e administrativos dos espectáculos que pretende dar» (\*MR 3). Para além das condições comuns ao funcionamento de todos os teatros não subsidiados, estabelecidas nas cláusulas 3.<sup>a</sup> (número de récitas igual ao dos outros teatros), 4.<sup>a</sup> (obrigatoriedade de cumprimento dos regulamentos teatrais) e 5.<sup>a</sup> (obrigatoriedade de dar um benefício a favor das escolas do Conservatório), o termo explicita logo nas duas primeiras as características específicas da actividade da empresa de Emílio Doux, indicando com precisão os géneros teatrais, em língua portuguesa, a que a companhia, composta por vinte pessoas, se pode dedicar – «dramas, comédias, farsas e óperas-cómicas portuguesas, e, extraordinariamente, alguns [...] pequenos bailados». Pode não se tratar apenas de uma coincidência o facto de o fiador apresentado pelo empresário ser João dos Santos Mata, figura que, como veremos, irá ter papéis determinantes ao longo da actividade deste teatro.

No dia seguinte, 29 de Setembro de 1849, é solicitado o parecer do Governador Civil de Lisboa, que o remeterá a 8 de Outubro (\*MR 5). Esta demora não é usual. Normalmente, um processo de pedido de licença completa-se de forma mais célere; neste caso é possível que o atraso se devesse ao facto de as obras se terem prolongado mais do que o previsto, estando ainda em curso quando o Inspector Geral dos Teatros emite o seu parecer (o teatro ainda «se está construindo no edifício da antiga paróquia de Santa Justa»).

Quando o Governador Civil informa o Ministério do Reino, refere já o teatro «ultimamente construído no edifício da igreja profanada de Santa Justa». Aliás, o carácter técnico do seu parecer obriga a que o edifício esteja concluído, como se depreende da avaliação realizada pelos agentes da Administração do Bairro do Rossio que, depois de ouvirem os mestres responsáveis pela construção do teatro, puderam concluir «que este se acha edificado com toda a solidez e segurança necessárias para prevenir quaisquer receios de perigo».

A 12 de Outubro ultimam-se os preparativos para a concessão da licença. Falta designar os dias de funcionamento do teatro, da responsabilidade da Inspeção Geral dos Teatros, que, nesse sentido, recebe uma Portaria veiculada pelo Ministério do Reino (\*MR 6). Logo no dia seguinte aquela entidade satisfaz a ordem, fixando os seguintes dias de

abertura ao público (\*MR 8): «Domingos, Terças e Quintas-feiras, e para benefícios as Sextas-feiras».

Não deixa de ser intrigante que a Portaria régia ordene que o Inspector Geral dos Teatros organize o calendário semanal do teatro «em vista da Portaria de 13 de Fevereiro de 1845». Este diploma foi elaborado numa época em que se encontravam activos os teatros de São Carlos, da Rua dos Condes e do Salitre para além do Circo Olímpico, encontrando-se nos finais de 1849 muito desactualizado, uma vez que entretanto tinham surgido o Teatro de D. Maria II e o do Ginásio, e o Teatro da Rua dos Condes se encontrava encerrado (\*MR 43)<sup>51</sup>.

Dias da semana	Teatros			Circo Olímpico	Quaresma
	S. Carlos	Rua dos Condes	Salitre		
2. <sup>a</sup> feira	=	extraordinário			
3. <sup>a</sup> feira	trabalha		trabalha		
4. <sup>a</sup> feira		trabalha		trabalha	
5. <sup>a</sup> feira	trabalha		trabalha	trabalha	
6. <sup>a</sup> feira					
Sábados	extraordinário	trabalha	extraordinário	trabalha	
Domingos	trabalha	trabalha	trabalha	trabalha	
2. <sup>a</sup> feira	extraordinário		trabalha	trabalha	
3. <sup>a</sup> feira		trabalha			
4. <sup>a</sup> feira	trabalha		trabalha	trabalha	
5. <sup>a</sup> feira		trabalha		trabalha	
6. <sup>a</sup> feira	trabalha		trabalha		
Sábados		extraordinário	extraordinário		
Domingos	trabalha	trabalha	trabalha	trabalha	

A própria resposta do Conde do Farrobo (\*MR 8) deixa transparecer uma certa dificuldade sentida no ajuste: «a distribuição é a que me parece mais conforme com a régia Portaria de 13 de Fevereiro de 1845, a cujas disposições procurei aproximar-me quanto possível». De maior relevo é a preocupação que denota com a protecção dos teatros da Coroa. Considera o Conde que aquela distribuição é

igualmente a que melhor se concilia com os interesses dos teatros já estabelecidos nesta capital, porque, deste modo, ficarão dois teatros, ou casas de espectáculo, trabalhando nos dias de cada um dos teatros subsidiados – o de São Carlos e o de D. Maria II – com a única excepção a favor deste pelo que respeita aos dias de benefícios.

<sup>51</sup> A cópia da Portaria foi mandada executar quando em 1852 se volta a debater a questão dos dias de abertura de cada teatro, encontrando-se no Maço 3558 do Proc. 44 do Ministério do Reino, que analisarei no capítulo «2. 2. 3. Dramáticas invasões francesas» (pp. 81-82).

Creio que o documento prevê os seguintes agrupamentos: de um lado o Teatro do Salitre, o Circo Olímpico e o Teatro de São Carlos; do outro, o Teatro de D. Maria II, o Teatro do Ginásio e o Teatro D. Fernando. Convém notar, contudo, que esta distribuição é fácil e frequentemente ultrapassada pelas récitas extraordinárias e benefícios propostos. Um olhar de relance pelos dias anunciados na imprensa periódica deixa perceber a prática de estratagemas para contornar o estipulado na distribuição feita pelo Conde do Farrobo. De qualquer modo, este será um assunto recorrente na administração do Teatro D. Fernando, atingindo quase laivos de conflito entre 1850-1852, como a seu tempo referirei. O teatro iria, pois, enfrentar a concorrência do Teatro do Ginásio, talvez o seu adversário mais directo em termos de número de espectadores, e a do Teatro de D. Maria, cuja rivalidade parecia não temer, dando-se até ao deslante de apresentar um repertório muito próximo do daquele teatro.

Finalmente, a 13 de Outubro de 1849, as instâncias superiores do Estado reconhecem a conformidade do processo com todos os trâmites necessários (\*MR 9), sendo, na mesma data, passado o Alvará de licença que permite a Emílio Doux dar espectáculos no Teatro D. Fernando durante um ano, a partir do dia 29 de Outubro de 1849 (\*MR 10).

### **A primeira actriz**

Para o Teatro D. Fernando, Emílio Doux tem prevista uma empresa teatral capaz de atrair grandes franjas da população, com especial incidência nas classes mais cultas e abastadas. Conta com uma série de jovens e não tão jovens estreantes que ele se propõe formar, ao lado da maior estrela do do teatro declamado nacional – Emília das Neves – que irá levar à cena um repertório recém estreado em França. A escolha para a inauguração do teatro recai no drama em cinco actos de Eugene Scribe *Adriana Lecouvreur* – apresentado pela primeira vez meses antes, a 14 de Abril, no Théâtre de la République, em Paris – protagonizado por Emília das Neves.

A relação profissional entre Emílio e Emília era reincidente; Emília das Neves tinha já assinado um contrato com Emílio Doux, em 1838, quando integrou a Companhia Nacional Portuguesa do Teatro da Rua dos Conde, onde se estreou em *Um Auto de Gil Vicente*, de Garrett, encenado por Emílio. Nessa altura, a actriz auferia a quantia de 8.000 réis mensais. No ano seguinte, o Conde do Farrobo propunha-se pagar-lhe, num

contrato de três anos para o Teatro de São Carlos, 40.000 réis no primeiro ano e 57.600 réis nos dois seguintes, para além de um benefício anual.

Em 12 de Setembro de 1849, já Emília das Neves se sagrara primeira actriz nacional e Emílio Doux consegue atraí-la para a sua nova companhia, apresentando-lhe um contrato radicalmente diferente do de 1838. Brito Camacho (s. d.: 10-12) cotejou os dois documentos e deu conta, em tom irónico, das abissais diferenças entre o estipulado nas diversas cláusulas.

Para a história do Teatro D. Fernando importa reter algumas condições expressas no contrato (Camacho s. d.: 59-63). A actriz encontra-se isenta de representar em farsas ou em peças num só acto, não sendo obrigada a nenhum outro tipo de representação que não seja a declamação, excluindo-se, portanto, a pantomima, o bailado e o canto, e ficando ao seu exclusivo arbítrio o desempenho de papéis em travesti. É fixado o número de peças a desempenhar por noite: uma única no caso de ter quatro ou mais actos, ou duas pequenas. Os figurinos modernos são por sua conta, fornecendo a empresa o guarda-roupa histórico. Se a companhia for representar a outro teatro, Emília das Neves não terá de acompanhá-la. Uma nova condição deixa adivinhar outros projectos de contratação de Emílio Doux: se Carlota Talassi for trabalhar para aquele teatro, Emília das Neves não será obrigada a entrar nas mesmas peças que ela. Que se saiba, a Talassi nunca chegou a ser escriturada para o D. Fernando. Mais ambicioso, ainda, é o desejo do empresário francês de ir dirigir o Teatro D. Maria II, que se deixa entrever na cláusula em que Emília das Neves exige maior vencimento no caso de se verificar aquela circunstância. Como num prenúncio do que viria a acontecer, a 15.<sup>a</sup> cláusula determina:

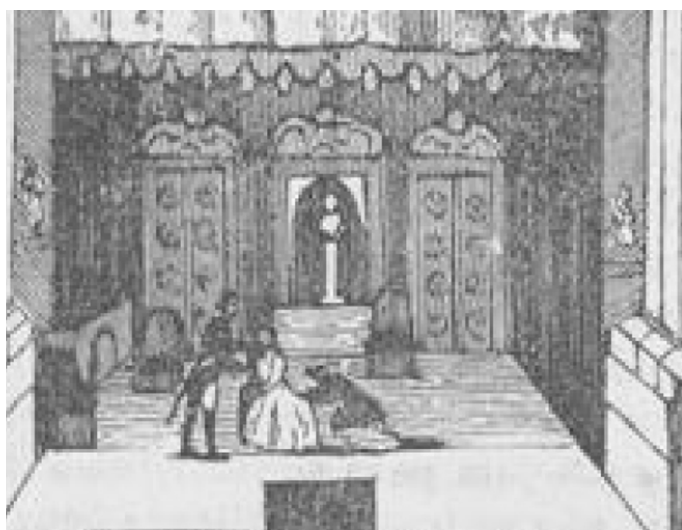
Se a actual companhia escriturada para o Real Teatro de D. Fernando não for bem acolhida do público, e o empresário a não melhorar até ao fim do segundo mês passada a próxima Páscoa de mil oitocentos e cinquenta, este contrato ficará de nenhum efeito e a actriz livre para se retirar para onde lhe convier. (Camacho s. d.: 63)

Nessa primeira temporada, Emília das Neves representará, para além do papel titular de *Adriana Lecouvreur* (29-10-1849), os papéis da Viscondessa de *O castelo de Montlouvier* (20-11-1849), do protagonista, em travesti, de *As primeiras proezas de Richelieu* (08-12-1849), de Clotilde em *O ramalhete de violetas* (12-12-1849), da Condessa de S. Geran em *Os Órfãos da Ponte de Nossa Senhora* (27-12-1849), de

Madalena em *Simão, o Ladrão* (13-01-1850), da Baronesa em *O peregrino branco, ou os meninos da aldeia* (27-01-1850), de Branca de La Heaumerie em *Domingos ou o Endemoninhado* (02-03-1850), de William Seymour, em travesti, em *Um episódio no reinado de Jacques I* (14-03-1850), o papel titular em *Madalena* (02-04-1850), e o da protagonista de *Luísa, a nódoa de sangue*, estreado na noite do seu benefício (03-05-1850).

Como se pode verificar, é um repertório exclusivamente francês, com alguma incidência nas estreias recentes em França (cf. apêndice) e geralmente bem acolhido pela crítica.

A récita de abertura não foi, contrariamente às expectativas, um êxito. Não podemos, obviamente, proceder a uma reconstituição virtual que dê conta de como poderá ter sido o espectáculo. Resta-nos uma gravura publicada na *Revista Popular* quando noticia a inauguração do teatro (\*IMP 12):



Lâm. 4 Interior da sala do Teatro D. Fernando, *RP* 24/11/1849: 291 (pormenor).

Com todas as cautelas inerentes a uma análise iconográfica, posso identificar a cena representada como uma das do Acto V, as únicas em que contracenam apenas dois homens e uma mulher. Esta corresponde, *grosso modo*, às indicações que constam do manuscrito eventualmente utilizado naquele espectáculo, pertença inicial de Emílio Doux e depois do actor António Augusto Xavier de Macedo, que apresenta diversas

adaptações para a cena, talvez para representações posteriores da peça, registadas a lápis sobre um texto inicial a pena<sup>52</sup>:

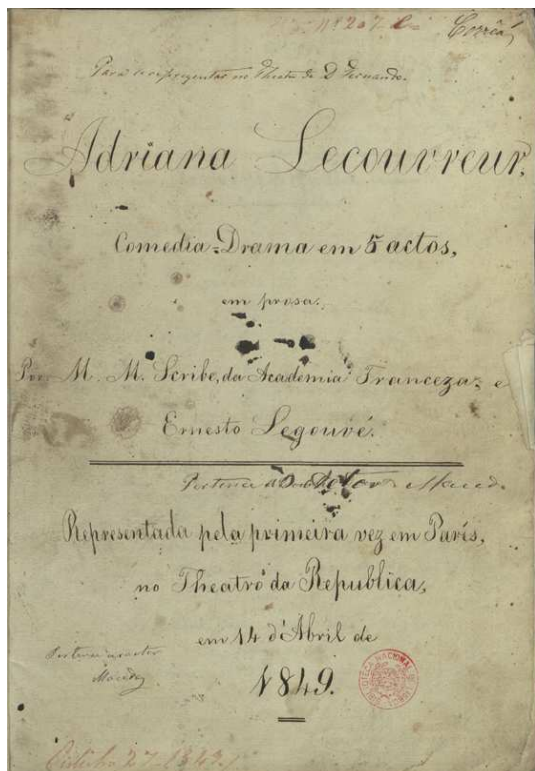


Fig. 14- BNP, cód. 11945, f. 1

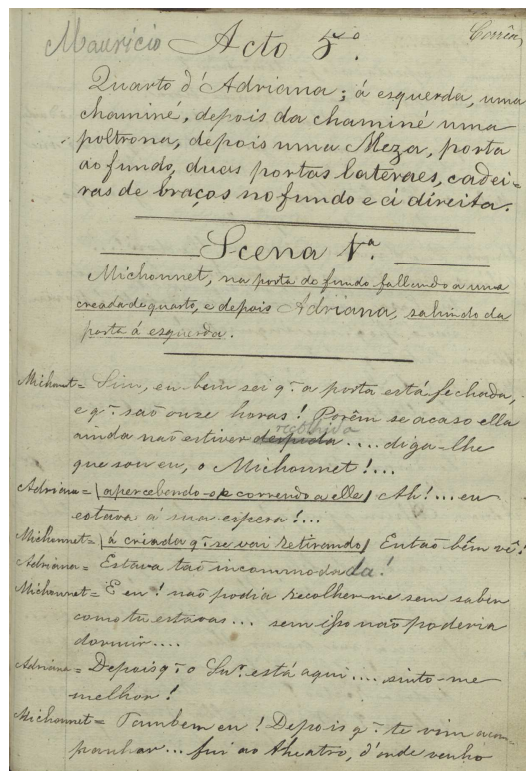


Fig. 15 - BNP, cód. 11945, f. 54.

A didascália para o Acto V indica: «Quarto de Adriana; à esquerda uma chaminé, depois da chaminé uma poltrona, depois uma mesa, porta ao fundo, duas portas laterais, cadeiras de braços no fundo e à direita».

A crítica começava por focar as atenções, como era hábito, no desempenho de Emília das Neves. Lopes de Mendonça n' *A Revolução de Setembro* (\*IMP 5) multiplica-se em encómios, de natureza mais pessoal do que artística: «A Sr.<sup>a</sup> Emília é uma linda mulher e uma grande actriz. Não basta só ouvir os mágicos acentos da sua voz, é necessário admirar a expressão dos seus olhos, a energia apaixonada do seu gesto, a influência irresistível do seu talento dramático» (RS 3/11/1849: 1), e atribui o pouco entusiasmo pela peça à ignorância ou incompetência do público para entender «o género de espírito de Scribe, esse espírito de intenção que é quase um enigma» e «só pode ser apreciado por quem tenha um trato íntimo com a literatura francesa» (RS 3/11/1849: 1). O

<sup>52</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, códice 11945: *Adriana Lecouvreur* [Manuscrito], comédia-drama em 5 actos, em prosa, para se representar no Teatro de D. Fernando; representada pela primeira vez em Paris, no Teatro da República, em 14 de Abril de 1849, por M. M. Scribe, da Academia Francesa e Ernesto Legouvé, 27 de Outubro de 1849. - 71 f., enc.; 32 cm.

«folhetim» continua com a apreciação literária da peça e comentários à incapacidade do público português para assimilar a novidade e a diferença. No final do artigo de opinião, Lopes de Mendonça volta a evocar o talento da actriz:

[...] A Sr.<sup>a</sup> Emília foi igual à sua reputação, criou duma maneira admirável aquela lenta agonia aonde a alma se despede a custo do mundo, do mundo engrandecido pela poesia do affecto e pelas emoções deslumbrantes da glória! [...] (RS 3/11/1849: 2)

Noutros periódico, porém, o espectáculo e o desempenho da actriz suscitaram reacções diametralmente opostas às do folhetinista de *A Revolução de Setembro*. Uma crítica assinada por X no jornal *A Emancipação*, de 3 de Novembro, recrimina a escolha da peça francesa para a inauguração do teatro e demole o desempenho de Emília das Neves (\*IMP 6):

O Teatro de D. Fernando andou mal em abrir as suas portas ao público com semelhante comédia, para a qual não tinha o pessoal suficiente, além de cometer uma gravíssima inconveniência não escolhendo para tal dia uma composição puramente nacional [...] com uma daquelas peças em que a Sr.<sup>a</sup> Emília era conhecida do público, o Gil Vicente, por exemplo.[...]

Temos visto a Sr.<sup>a</sup> Emília representar noutros papéis com muito mais inteligência e recursos do que neste de Adriana, conservando sempre certos defeitos com os quais, a não se corrigir, nunca poderá aspirar a grande celebridade. A sua voz não tem inflexões; é sempre o mesmo tom, sempre a mesma vibração de uma só corda, harmoniosa é verdade, monótona, fria, que fatiga, cansa e extenua a atenção. Não lhe serve, por consequência, a jeito e a tempo as diferentes paixões de que parece inspirada, além de desdizer algumas vezes da situação que o autor quis reproduzir. A sua gesticulação é incerta, acanhada, e não raras vezes incoerente, sempre concentrada sobre a mão esquerda que, por esse simples facto, se torna curta, contraditória, de uma tibieza insofrível, sem entusiasmo nem expressão. Dos músculos da face, cujo combinado movimento tão útil é para a interpretação das paixões, apenas sabe elevar os dos cantos da boca, ficando os outros em completa inércia, o que lhe torna a fisionomia fria, dura, impassível, como se as diversas impressões só lhe affectassem a alma e não devessem traduzir-se logo pela mobilidade do rosto. Um certo movimento de cabeça continuado, desagradável, sem intenção distinta, como quem a atira para trás (gesto de Danton) nem vai bem à sua graciosa e simpática fisionomia nem reproduz senão um mau costume de que precisa emendar-se quanto antes. A fábula dos dois pombos, tão linda, tão repassada de sentimento, foi pessimamente recitada, ninguém a compreendeu. A Sr.<sup>a</sup> Emília decerto não suspeitou o efeito que Adriana queria reproduzir sobre o seu amante com aquele emblema de mútua amizade. [...]

Neste [5º] acto a Sr.<sup>a</sup> Emília, posto não ser o seu papel favorito, representa com paixão o forçado delírio a que a obrigam e faz electrizar as pessoas sentimentais e de bom coração. Nós, sem querermos em nada escurecer a beleza do seu jogo cénico durante um quarto-de-hora inteiro de impertinente alienação mental, estivemos com os olhos pregados naquele grande estafermo do marechal de Saxónia, que nem um copo de água tem a lembrança de chegar aos lábios da sua moribunda amante. (AE 3/11/1849: 1-2)

Na semana seguinte, Lopes de Mendonça, insurge-se contra a crítica efectuada por X, cuja identidade conhece mas não revela, e apressa-se a contradizer a opinião expressa no outro periódico<sup>53</sup>, insistindo nos encómios à actriz (\*IMP 9):

A Sr.<sup>a</sup> Emília teve a criar o papel de Adriana. A palavra «criar», neste caso, pinta admiravelmente a verdade. Os talentos elevados como a Sr.<sup>a</sup> Emília têm o dom da presciência. A sua voz, tão rica de harmonia, modelou toda a escala de inflexões possível, na candura do seu amor, na abnegação da sua natureza, no ciúme da sua alma, na dignidade do seu carácter, no fervor da sua admiração, na energia do seu heroísmo, na profunda e pungente tragédia da sua loucura, que precede as ânsias da sua morte. Podem duvidar da meiguice com que repete a fábula dos *Dois Pombos* - da ternura de que o seu olhar se ilumina, da sincera afeição que pinta o seu gesto, da emoção suavemente comprimida que lhe faz balbuciar a voz em interrogações tão adoráveis de sentimento? É aquela a mesma voz com que pretende saber o nome da sua rival, com que deseja patenteá-la cheia de opróbrio aos olhos dos convidados da Comédia Francesa? E com que terrível convicção ela repete os versos de Fedra! Como lhe palpita o rancor na voz, que vibra, quase rouca, de paixão! Que gesto soberano é aquele com que aponta à assembleia a fronte audaciosa da sua rival! E quando morre! Como ela gradua a vida que lhe foge com a paixão que a devora! Como ela prepara habilmente as crises de surexcitação apaixonada que lhe fazem esquecer as torturas que lhe consomem o peito! Com que melancolia infantil ela repete «que não quer morrer» e pede que a «salvem do que sofre»! Pesa-nos que um talento já amadurecido nas coisas literárias cedesse a um movimento talvez irreflectido para escrever o «folhetim» da *Emancipação*. Desterrar a senhora Emília para a sua primeira estreia no *Auto de Gil Vicente* é desconhecer a progressão ascendente do seu talento e até índole poderosa da sua vocação. [...] A Sr.<sup>a</sup> Emília não cedeu, que nos lembre, a um movimento melodramático, a uma destas exagerações de colorido moral que alteram a simplicidade da criação poética. Quando está próxima da morte, vê-a chegar com a placidez de quem se sente condenada sem remédio. O rosto não adormece no sono eterno com as violentas excitações da luta que lhe exauriu as forças da alma, o seu último pensamento, que é ainda o da felicidade que perdeu, distingue no semblante da mártir a esperança infinita dum mundo melhor! (RS 10/11/1849: 2-3)

O «folhetim» continua com informação pouco frequente neste tipo de escrita e que a pode revestir, neste caso, de carácter documental. O público da estreia terá sido constituído por uma camada da população de gosto menos sofisticado do que o das elites, que só nas restantes récitas da primeira semana se deslocou ao teatro:

Na ocasião em que vimos, mais de remanso, o drama, um público escolhido, de homens de letras, de poetas, de jornalistas e de homens da sociedade, aplaudiram com entusiasmo e com convicção a ilustre actriz. Várias vezes correu pela assembleia o bravo comprimido que teme quebrar o fio da inspiração e que se revela no sôfrego olhar com que se admira a actriz. A homenagem que lhe

---

<sup>53</sup> Lopes de Mendonça não foi o único a insurgir-se contra a crítica do jornal *A Emancipação*. No seu número de 17 de Novembro a *Revista Popular* assinala o tom despropositadamente agressivo do jornalista X daquele jornal: «Com grande espanto do público, a crítica louca, descabelada, furiosa, extravagante, assentou o seu arraial nas colunas d' *A Emancipação*, a [...] crítica severa, minuciosa, rabugenta que trovejou sem piedade contra os músculos da pobre Adriana Lecouvreur [...]» (RP 17/11/1849: 288).

concederam contentaria, decerto, a mais sôfrega ambição. O voto de uma das maiores inteligências do nosso país, presente também, nesse dia, fortaleceria a nossa convicção, se nós buscássemos outra autoridade que não fosse a da nossa própria consciência. (RS 10/11/1849: 3)

No que respeita à qualidade literária, *O Castelo de Montlouvier* foi recebido duas semanas mais tarde, por parte deste jornalista, com um entusiasmo morno, ou mesmo frio, legível no tom sarcástico com que se refere à trama. Pelo contrário, o desempenho dos actores, e até a encenação, mereceram-lhe grande admiração, sobretudo a «linda Emília», que na sua opinião fugia aos lugares comuns da representação. É de notar a noção de que o espectáculo pode salvar um texto, como se depreende da primeira frase do artigo (\*IMP 11):

Esta situação é magnífica, menos na maneira por que o autor a soube apresentar do que pelo calor e pela vida com que foi declamada. [...] E, depois, a Sr.<sup>a</sup> Emília é um talento de inspiração que não marca invariavelmente as frases capitais com o mesmo cunho para as reproduzir em outras ocasiões. (RS 24/11/1849: 1-2).

A estreia de *As primeiras proezas de Richelieu*, contou com a representação de *Adriana Lecouvreur* na mesma sessão. A disparidade dos géneros representados pela mesma actriz não passou despercebida a Lopes de Mendonça, que não perde nova oportunidade de enaltecer as capacidades histriónicas de Emília das Neves, utilizando a mesma metáfora da criação que já usara a respeito de *Adriana Lecouvreur* (\*IMP 13):

Dizer que a Sr.<sup>a</sup> Emília é um Proteu dramático não é exagerar, decerto, as proporções grandiosas do seu talento. A mesma actriz, que acabava de nos comover a alma naquela dolorosa despedida da Adriana, veio doudejar espirituosamente na cena com o elegante vestuário de Richelieu. [...] (RS 15/12/1849: 1-2)

A persistência de *Adriana Lecouvreur* em cartaz leva à sua recorrente menção nos periódicos, sendo, por vezes, aproveitada para, em tom de chalaça, emitir opiniões sobre costumes sociais (\*IMP 17):

Por que é que no quarto acto da *Adriana* corre um estremecimento pela plateia quando Michonnet diz à Lecouvreur, devorada de ciúme e palpitante de amor, estas simples palavras: «- Bem vêes que há no mundo quem represente melhor do que nós!»? Quantos homens se não poderiam levantar para jurarem com alvoroço aquelas palavras de Scribe! (RS 26/1/1850: 1)

Algum desânimo, contudo, surge nas críticas ao espectáculo escolhido para benefício da actriz, a 3 de Maio de 1850. Contrariamente ao previsto na cláusula 9.<sup>a</sup> do seu contrato, o benefício não levará à cena o drama de Bayard e Dennery *La Comtesse de Sennecey*,

mas sim o de M. Marc Fournier *Le pardon de Bretagne*, estreado a 13 de Janeiro de 1849, no Ambigu-Comique de Paris, traduzido com o título *Luísa, a nódoa de sangue*. O espectáculo parece ter «beneficiado» de uma técnica de *marketing* eficaz que consiste em anunciar algum tempo antes da sua realização a dificuldade em conseguir bilhetes devido à iminência de lotação esgotada. A partir de 25 de Abril os jornais informam repetidamente: «Os bilhetes de camarotes, plateias e galerias acham-se à venda já no mesmo teatro». A noite deve ter sido de enchente, dando ocasião a momentos de atrapalhação, como a perda da chave de um camarote<sup>54</sup>.

A peça não foi do agrado do público, que, mais uma vez segundo Lopes de Mendonça, não se encontrava preparado para compreender e apreciar um drama de actualidade, «parto do socialismo», e preferia as «máximas ridículas do *Peregrino Branco*», adoptando uma atitude *blasé* (\*IMP 22). A companhia evidenciou alguma inexperiência que poderá ter prejudicado a actuação da primeira actriz que, ainda assim, «teve situações em que denunciou toda a grandeza do seu talento e toda a sensibilidade da sua inteligência dramática» (RS 11/5/1850: 2).

### **O resto da companhia**

A actividade artística do teatro começou por publicitar apenas os nomes de Emílio Doux e Emília das Neves, o que se compreende visto que os outros eram completamente desconhecidos. Esta incidência não passou despercebida à imprensa, tendo alguns periódicos, inclusivamente, notado o facto com alguma ironia (\*IMP 3): «estamos convencidos que [a companhia] se não compõe só da senhora Emília de quem unicamente fala o anúncio» (GIT 28/10/1849: 3). De facto, pelo termo de fiança atrás citado sabe-se que «a sua companhia é composta de vinte pessoas» (\*MR 3).

O elenco escolhido para a temporada de 1849-1850 foi sendo composto por Ana (da Conceição) Cardoso, António Augusto Xavier de Macedo, Cruz, Feliciano da Silva Pinto, Francisco Fernandes, José Caetano Viana, José Feliciano da Silva, José Maria Vieira, Ludovina (Rodrigues), Maria Amália Macedo, Maria Cândida, Nicola Marcheze, Perpétua, Rodrigues, Rosa Adelaide Marchesi (da Silva Pinto), Vitorino Cipriano da Silva.

---

<sup>54</sup> Cf. *Diário do Governo*: «Na noite de 3 do corrente, benefício da Sr<sup>a</sup>. Emília, desencaminhou-se a chave do camarote n.º 54: quem a tiver tenha a bondade de a entregar ao camaroteiro». (DG 11/05/1850: 4)

Se em relação a Emília das Neves a crítica na imprensa é pródiga, já relativamente aos restantes membros da companhia é mais escassa. Normalmente não ultrapassa meros apontamentos que não vão além de duas ou três linhas insuficientes para uma análise profunda do seu desempenho. É possível que a justificação para este facto esteja na pouca experiência a que o «folhetim» de Lopes de Mendonça parece aludir (\*IMP 9). No espectáculo de inauguração do teatro, mereceu menção o trabalho do promissor Feliciano da Silva Pinto, a quem o jornalista vaticina um futuro proeminente. As restantes palavras confirmam a juventude e inexperiência da companhia, já que Lopes de Mendonça parece fazer-se eco das observações do Inspector Geral dos Teatros quando se pronuncia sobre a utilidade de os teatros secundários exercerem a função de que hoje chamaríamos «centros de estágio»:

O Sr. Pinto compreendeu com inteligência e executou com pasmosa naturalidade o papel de Michonnet. No seu género, é decerto um dos actores de mais esperança que temos visto. O resto da companhia não pôde, por enquanto, ser competentemente avaliada. Basta-nos dizer que temos esperança que em cinco ou seis meses de estudo com o Sr. Emílio há alguns actores que poderão competir com as reputações feitas da nossa cena. (RS 10/11/1849: 1-2)

No entanto, logo em relação à segunda peça do espectáculo de estreia – *A Mulher da perna de pau* – a crítica da *Revista Popular* (\*IMP 7) foi demolidora para a actriz Ana Cardoso, reconhecendo, no entanto, potencial nos outros actores estreantes:

O público não gostou, e com muita razão, d' *A Mulher da perna de pau*. A Sr.<sup>a</sup> Ana Cardoso é uma actriz detestável, pela fisionomia, pela voz e pelas maneiras que adoptou. Dos outros novos actores, alguns há, como os srs. Pinto e Macedo, que hão-de vir a ser bons, quando tiverem mais alguma prática e muito estudo. (RP 3/11/1849: 272)

A propósito de *As primeiras proezas de Richelieu*, apresentada em sessão dupla com *Adriana Lecouvreur*, Lopes de Mendonça salienta o elenco equilibrado responsável pela boa récita (\*IMP 13): «A peça foi representada com igualdade e a menina Macedo, no papel de Mademoiselle Noçay, e a Sr.<sup>a</sup> Ana Cardoso, no de baronesa de *Belle Chasse*, houveram-se com espírito e chiste». (RS 15/12/1849: 1)

Contudo, quando analisa o espectáculo do benefício de Emília das Neves, Lopes de Mendonça reconhece que a actriz não encontra quem esteja à altura de com ela devidamente contracenar (\*IMP 22):

É necessário confessar que a companhia do D. Fernando está incompleta. A Sr.<sup>a</sup> Emília vê-se às vezes abandonada nos seus movimentos dramáticos. [...]

Houve momentos em que alguns actores ainda pouco experientes se houberam de modo a podermos ter esperança que, encaminhados com solicitude, possam vir a merecer um lugar honroso na arte. Entretanto, falta igualdade à companhia. Com tão grandes diferenças de vocação, uma obra literária não pode ser eficazmente avaliada. (RS 11/5/1850: 2)

Na estreia de *O Castelo de Montlouvier*, a atenção do cronista recaiu também sobre a actriz Maria Amália Macedo, a quem augura um lugar de destaque na cena portuguesa (\*IMP 11):

Admirámos também a vocação superior da menina Macedo, que tem apenas catorze anos de idade. Depois da Sr.<sup>a</sup> Emília é, decerto, a estreia mais feliz que temos visto no teatro. De fisionomia apaixonada, de voz suave e pura, a sua inteligência corre parilhas com os dotes naturais. É um talento esperançoso que deve ser vigiado com solicitude e desvelo. É com aquela e outras artistas que o nosso teatro pode aspirar a ser uma escola e a servir directamente a civilização do país. (RS 24/11/1849: 1-2)

Ao pai da actriz, António Augusto Xavier de Macedo, reconhece progressos na prática da representação. Recomenda-lhe, todavia, alguma atenção nos matizes da colocação de voz.

Notámos no Sr. Macedo um aperfeiçoamento nesta segunda peça. Se ele procurar modificar a voz e não lhe der a mesma monotonia, se ele estudar cuidadosamente a escala das nuances na paixão, tão difícil para o génio peninsular, amigo, sobretudo, do demasiado carregado nas intonações, talvez chegue a possuir um lugar distinto entre os melhores actores. O Sr. Viana compreendeu bem e representou com chiste o seu papel. (RS 24/11/1849: 1-2)

O par familiar foi objecto de crítica do jornalista da *Revista Popular*, no mês seguinte (\*IMP 16), que enaltece as aptidões da filha, reconhecendo alguma melhoria no desempenho do pai, a quem aponta defeitos de representação, chegando a atribuir-lhe responsabilidades no fraco final da peça de abertura do teatro:

No Teatro de D. Fernando continua a ser bem recebida *A priminha* em que a Sra. Maria Amália Macedo desempenha magnificamente o papel de Priminha. A Sr.<sup>a</sup> Maria Amália, se não a cegarem lisonjas, há-de vir a ser uma actriz excelente, a primeira, talvez, do nosso teatro. O drama novo [*Os órfãos da Ponte de Nossa Senhora*] também foi bem recebido. O Sr. Macedo entra melhor neste drama. Como Vicente de Paula não desagrada tanto a sua voz e o método da declamação que adoptou. Nos outros papéis é de muito mau gosto declamar cantando e arrastar as palavras, pronunciando com intenção a frase mais insignificante. O final da *Adriana* perde grande parte do efeito por culpa do Sr. Macedo. (RP 5/12/1850: 346)

No entanto, é a jovem actriz que continua a merecer as atenções do jornalista de *A Revolução de Setembro*, que acompanha com agrado a sua carreira, verificando os

progressos contínuos que manifesta, aquando da estreia de *Um episódio no reinado de Jacques I<sup>o</sup>* (\*IMP 19):

No Teatro de D. Fernando deu-se uma linda peça em 3 actos – *Um episódio no reinado de Jacques I<sup>o</sup>* – que foi recebida com favor e agrado. Folgamos de ver os progressos não interrompidos da jovem Macedo, cujo talento artístico dá as melhores esperanças à futura organização do nosso teatro. A comédia, que pertence à pena conhecida de Eugénio Sue, traduzida com esmero e aticismo, serve de contraste a esses melodramas pomposos, devorados pela curiosidade de um público pouco ilustrado. (RS 6/4/1850: 3)

Em *Luísa, a nódoa de Sangue*, a jovem actriz continua a merecer elogios por parte de Lopes de Mendonça, apesar de lhe ter sido distribuído um papel pouco adequado à sua idade (\*IMP 22):

A Sr.<sup>a</sup> Macedo, num papel para que decerto a sua idade a não tornava própria, continua, todavia, a dar as mais lisonjeiras esperanças. Inteligência viva e penetrante, não há intenção que lhe escape, e a mobilidade do seu gesto presta-se maravilhosamente a traduzir todas as impressões dramáticas. (RS 11/5/1850: 2)

No mesmo «folhetim», o jornalista refere a boa prestação de José Maria Vieira: «O Sr. Vieira, no papel de judeu, representou também com pausa e naturalidade» (RS 11/5/1850: 2).

Pouco tempo antes tinha-se estreado *A Madalena*. Lopes de Mendonça aproveita mais uma vez para enaltecer os atributos de Emília das Neves, mas não deixa de assinalar o êxito alcançado por Vitorino Cipriano da Silva, que debutava nesse espectáculo (\*IMP 19):

*A Madalena*, em que a Sr.<sup>a</sup> Emília conseguiu criar um papel admirável de entusiasmo e paixão, e que serviu de debute ao Sr. Vitorino, que no papel de cura alcança também um triunfo merecido, representou-se num destes últimos dias. (RS 6/4/1850: 3)

Por vezes, mais para dar azo a humor de cariz filosófico do que para informar, Lopes de Mendonça chega a referir os figurantes, como acontece no «folhetim» de 17 de Novembro de 1849:

A que inconstância não está ligada a sorte dos indivíduos, que mudanças tão repetidas nas condições humanas! Não se lembram daquele pobre rei Duncan do *Macbeth* que abaixa a cabeça com a dignidade de um herói para depois expirar no bastidor debaixo do punhal usurpador de Macbeth? Pois esse homem que faz de rei no Teatro de S. Carlos, ladra de cão no Teatro de D. Fernando. Na bonita comédia *Bruto, solta César*, é o próprio rei Duncan que atormenta os espectadores imitando com naturalidade pasmosa este mamífero vulgar. Preço 120 réis. É ladrar barato! (RS 17/11/1849: 1-2)

O episódio diz respeito ao figurante que representava a figura do Rei Duncan nas récitas que em Janeiro de 1849 o Teatro de São Carlos apresentou da ópera *Macbeth*<sup>55</sup>. Dez meses mais tarde, esse actor estava no D. Fernando encarregado de emitir, dos bastidores, os frequentes latidos do cão César, que a peça exige.

### **O fim de uma bela amizade**

Talvez apenas por coincidência, não deixando de ser curioso, a temporada encerrará na Sexta-feira, 7 de Junho de 1850, com a mesma peça com que abriu, *Adriana Lecouvreur*, mas «falta-lhe a *Perna de Pau* para acabar como principiou», diria Emília das Neves, numa alusão à comédia *A nulher da perna de pau* que emparelhava com o drama de Scribe na inauguração do Teatro D. Fernando<sup>56</sup>. Na última récita da temporada, a sessão dupla fez-se com *Uma noite sem dormir ou os vizinhos do 5.º andar*.

Desde o início o teatro parece não ter conseguido atrair um elevado número de espectadores. Muito cedo a *Revista Popular* (\*IMP 14) alerta para esta situação, chegando a pôr em causa a decisão de Emílio Doux de centralizar na figura de Emília das Neves o repertório escolhido, obrigando-a, até, a participar continuamente nas duas peças das sessões duplas que o teatro oferece. O desgaste da actriz começou a ser notado pela imprensa:

O Teatro de D. Fernando vai um pouco melhor desde que puseram em cena *As proezas de Richelieu*; mas dificilmente poderá sustentar-se se tornar tudo dependente da Sr.<sup>a</sup> Emília, que não tem forças para continuar no trabalho de representar em ambas as peças cada noite. (*RP* 15/12/1849: 321)

A actividade intensa que o teatro começou por apresentar parecia agradar bastante ao público. A empresa, aliás, não se poupava a esforços nesse sentido, e, pelos vistos, os actores também não. Se a apresentação de sessões duplas (duas peças por noite, sendo uma delas de menor fôlego) era a prática estabelecida nos teatros de Lisboa, por vezes a programação ia mais longe e representavam-se três ou mesmo quatro peças numa mesma sessão. Como se sabe, nas noites de récitas extraordinárias, de gala ou de

---

<sup>55</sup> Não consegui determinar a identidade deste profissional. No elenco de *Macbeth*, o intérprete é designado por N. N. (não nomeado).

<sup>56</sup> O comentário chistoso da actriz é reproduzido na *Revista dos Espectáculos* (\*IMP 35), numa carta da Sociedade Empresária que tomará conta do teatro a partir de Julho seguinte, acusando-a de desconfiar do fecho iminente do teatro, ao contrário do que ela declarava (*RE* 1/7/1850: 46).

benefícios, era comum representarem-se, para além de peças integrais, alguma cena ou acto de peças aclamadas.

Esta estrutura de espectáculo poderia, raras vezes, dar azo à apresentação num mesmo espectáculo de todas as principais figuras da companhia, em peças, todas elas, de qualidade. Esse carácter de excepção é sublinhado, por exemplo, na notícia que anuncia o espectáculo de 14 de Abril de 1850 (\*IMP 20).

Mas a actividade aparentemente desenfreada do empresário, estreando quase semanalmente peças novas, exibindo todos os meses telões novos de cenário, pintados pela prestigiada dupla de cenógrafos Rambois e Cinatti, e, certamente, os elevados montantes pagos pelo aluguer do teatro, a que se soma o contrato da primeira actriz (superior à renda do teatro), revelam um despesismo dificilmente sustentável pelas receitas de bilheteira. No início de Abril, os preços sofrem uma redução, por exigência do público, começando por uma alteração apenas na 2ª ordem de camarotes e nivelando a plateia superior com a galeria <sup>57</sup>. No entanto, após dois dias, o abatimento estende-se a outros lugares, mantendo-se apenas os preços da plateia superior e dos camarotes de 1ª ordem:

		diferença
Plateia Superior.....	\$360	
Plateia Geral.....	\$240	-\$120
Galerias.....	\$360	-\$120
Varandas.....	\$160	-\$40
Camarotes		
Frisas de frente.....	1\$600	-\$400
Dos lados.....	1\$200	-\$400
1.ª Ordem		
De frente.....	2\$400	
Dos lados.....	2\$000	
2ªOrdem		
De frente.....	1\$600	-\$400
Dos lados.....	1\$200	-\$400
Torrinhas de frente.....	1\$000	-\$200
Dos lados.....	\$800	-4200

<sup>57</sup> Cf. *A Revolução de Setembro e Diário do Governo* de Segunda-feira, 8 de Abril de 1850: «A empresa deste Teatro, zelosa em satisfazer o público que reclamava uma plateia geral, resolveu, atendendo a tão justa reclamação, dividir a plateia em duas partes, uma para plateia geral do preço de 240, e outra para superior a 360, e também pela mesma ocasião fazer abatimento de 400 réis nos camarotes dos lados da 2ª ordem, e igualar os preços das galerias e da plateia superior 360 réis. N. B. Os demais preços ficam a existir como até aqui.»

Como todos os periódicos iam dando conta, o público não acorria ao teatro de modo a provocar enchentes. Desde a abertura do teatro que na imprensa são frequentes observações como «o teatro continua infeliz» (*RP* 8/12/1849: 312), «o Teatro D. Fernando vai um pouco melhor» (*RP* 15/12/1849: 321), «é uma pena que aquele teatro tenha sido tão infeliz [...] esperamos que uma boa aragem lhe seja favorável.» (*RP* 30/12/1849: 329)

A ruptura económica é iminente. Incapaz de satisfazer as despesas de funcionamento, Emílio Doux decide encerrar o teatro em princípios de Junho de 1850, explicando à companhia os motivos por que o faz. Em resultado desta decisão, os actores constituem-se em Sociedade Artística, de modo a poder continuar o seu trabalho, convidando, inclusivamente, o encenador francês a integrá-la, embora com um estatuto de associado sem pleno direito. Com uma troca pública de correspondência nos jornais, após a falência de Emílio Doux, Emília das Neves abandonará o Teatro D. Fernando, recusando integrar a Sociedade (\*IMP 29, 35), numa atitude que mereceu algum descontentamento por parte da imprensa especializada (\*IMP 27)<sup>58</sup>:

Consta-nos que fora convidada para tomar parte na Sociedade, e que o recusara, a Sr<sup>a</sup>. Emília das Neves. A nossa abalizada actriz, costumada a pingues ordenados, sempre garantidos pelas cautelas preventivas das mais escrupulosas escrituras, não quer de forma alguma sujeitar-se às eventualidades assustadoras das perdas e danos. Não louvamos este procedimento que achamos pouco em harmonia com a alma duma artista de primeira ordem, a cujos olhos deve importar alguma coisa, entendemos nós, o amor da arte, da glória e da classe a que pertence. (*RE* 1/7/1850: 35)

### 2. 2. 2. Sociedade de resistência nacional

«A Sociedade do Teatro de D. Fernando deseja e quer continuar a ser indiferente na questão do Sr. Doux e Emília, acha-se reunida para continuar a carreira artística começada pelos seus sócios» (*RE* 1/8/1850: 46-47) (\*IMP 35). É com esta declaração de imparcialidade que começa uma das cartas publicadas nos jornais pela recém

---

<sup>58</sup> A actriz teve ensejo de publicamente continuar a manifestar o seu ressentimento nuns versos encomendados a João de Lemos, que declamou variadas vezes: [...] Acordo!... Era o sonho das artes o templo / aberto de novo à glória da actriz; / um sonho somente e a actriz um exemplo / do que é ser proscrito no próprio país! [...] O poema «O sonho da actriz» foi impresso pela primeira vez em 1851 (Porto, Tipografia. J. N. & Filhos), na ocasião em que Emília das Neves o recitou no Teatro de S. João. No terceiro volume do *Cancioneiro* daquele poeta encontra-se a seguinte nota, a propósito do poema: «Foram-me pedidos estes versos para serem, como foram, recitados pela excelente actriz Emília das Neves, numa representação extraordinária quando aí a trouxeram por tanto tempo afastada do nosso teatro» (*Cancioneiro de João de Lemos, 3º vol. - Impressões e Recordações*, Lisboa, *DJL*, 1866: 129). No regresso a Lisboa, Emília das Neves declamou-o no Teatro de São Carlos a 11 de Julho de 1851 (Moreau 1999: 260).

estabelecida Sociedade, interessada unicamente no desenvolvimento profissional e artístico dos seus associados, fim para que fora criada no dia 15 de Junho de 1850 (\*ADL 3). Integram-na os actores André Augusto Xavier de Macedo, Francisco Fernandes, José Maria Vieira, Nicola Marcheze, Vitorino Cipriano da Silva, José Feliciano da Silva, Feliciano da Silva Pinto, Guilherme Baptista Joly, Joaquim Vital da Cunha Sargedas e Rosa Adelaide Marcheze.

Autorizados pela cláusula segunda, que prevê que «a Sociedade só poderá ser composta de actores e actrizes; são exceptuados, porém, os artistas de outro género que a conveniência mostrar lhe devam ser agregados», juntam-se aos nomes destes actores os de João dos Santos Mata, caixa da Sociedade, tendo a escritura o cuidado de registar que «não figura nesta Sociedade como actor»<sup>59</sup>, e Emílio Doux, que integrará a Direcção «unicamente para com ela assistir à leitura das peças e sua escolha sem, contudo, nesta escolha ter voto deliberativo», como determina a cláusula décima segunda. O Presidente da Assembleia Geral será José da Silva Mendes Leal Júnior que a cláusula segunda isenta de ser sócio.

A escritura revela cuidado com prestações sociais aos seus associados. Institui um montepio, de inscrição obrigatória, que, para além das contribuições mensais de cada um, contava com dois benefícios anuais e a renda do botequim, entre outras fontes de receita.

A Sociedade estabelece-se para «dar representações dramáticas cómicas e líricas»<sup>60</sup>, isto é ópera-cómica». Note-se que a especificação do teatro cantado (lírico) – ópera-cómica – isenta a companhia do género *ópera*, exclusivo do Teatro de São Carlos.

O termo da Sociedade fixa-se para o dia «em que tiver lugar a última representação na Quaresma do ano de mil oitocentos e cinquenta e dois», podendo este ser prorrogado se tal for da conveniência da maioria dos sócios.

Importante para a ocupação do Teatro D. Fernando é a declaração de cedência do arrendamento que Emílio Doux faz no final do clausulado. A Sociedade passa a ser

---

<sup>59</sup> João dos Santos Mata iniciou a sua carreira no teatro como actor (segundo o *Arquivo Pitoresco*, vol. 7, 1864, p. 382, era 1º galã do Teatro de S. Roque, em 1817). Faleceu em meados de Junho de 1873, com 85 anos (cf. *O Diário Ilustrado*, n.º 228, de 19 de Junho de 1873, p. 1).

<sup>60</sup> Os adjectivos *cómicas* e *líricas* correspondem a teatro declamado e cantado. Ópera-cómica é um género de teatro musicado que contém partes faladas e partes cantadas. O termo *ópera*, sem mais, era usado para designar a ópera italiana sem diálogos falados.

também inquilina de Francisco Rodrigues Batalha. No entanto, a responsabilidade pelo pagamento da renda, em caso de incumprimento, será exclusivamente de Emílio Doux, salvaguardando, assim, os interesses da Sociedade:

Em seguida foi dito pelo sócio Emílio Doux que, tendo ele arrendado pelo tempo de três anos, que começaram o primeiro de Novembro de mil oitocentos e quarenta e nove e hão de findar em a Páscoa de mil oitocentos e cinquenta e três, a Francisco Rodrigues Batalha o teatro denominado de D. Fernando, por escritura lavrada na nota do tabelião desta cidade António Simão de Noronha aos vinte e seis de Junho de mil oitocentos e quarenta e nove, para comum interesse da Sociedade contratada pela presente escritura, da qual Sociedade ele outorgante faz parte, cede, para o uso à mesma Sociedade necessário, o dito teatro e no seu arrendamento associa os outros sócios, sem prejuízo de todos os direitos do proprietário e do fiador daquele arrendamento, pelo tempo de dois anos que hão-de terminar na Páscoa do ano de mil oitocentos e cinquenta e dois, ficando competindo à mesma Sociedade todos os direitos, obrigações e encargos que até hoje competiam singularmente a ele sócio Emílio Doux; que a esta singularidade renuncia durante o tempo declarado, salvo o caso de faltar a mesma Sociedade ao pontual pagamento da renda do mesmo teatro, que é de cem mil réis cada mês, porque nesse caso, só por este facto, e sem necessidade de recorrer aos meios judiciais, reassumiria ele sócio a singularidade de todos os seus direitos como locatário; que findo o prazo marcado de dois anos, pela Páscoa de mil oitocentos e cinquenta e dois, ele sócio fica desde já ligado a sujeitar-se à continuação da sua mesma cessão do arrendamento pela forma já declarada, segundo o decidir a maioria dos votos da Sociedade, sem que possa fazer reclamação em contrário pelo tempo que faltar para completar o prazo por que arrendou o dito teatro; e findo esse prazo, pela mesma maneira se sujeita à prorrogação do arrendamento como lhe é facultado na escritura dele, não podendo usar dessa prorrogação singularmente mas cedendo-o à mesma Sociedade se esta assim o decidir por maioria.

Ao invés da atribuição de uma nova licença, que seria um processo moroso, em 22 de Julho de 1850 o Inspector Geral dos Teatros põe à consideração da Secretaria de Estado do Ministério do Reino um averbamento à licença inicialmente concedida a Emílio Doux (\*MR 11). Desta forma, a Sociedade poderia desde logo iniciar as suas actividades, aproveitando o tempo que restava até ao fim da licença concedida ao empresário francês (29 de Outubro de 1852). O Ministro pede uma informação aos serviços (\*MR 12), mandando expedir Portaria à Inspeção Geral dos Teatros no sentido de proceder ao proposto, em 29 de Agosto (\*MR 13). É possível que haja algum efeito retroactivo destas autorizações, pois a Sociedade já se encontrava em condições de poder iniciar a sua actividade um mês e meio depois de o Teatro D. Fernando ter temporariamente encerrado as portas. A 27 de Julho estreava-se com grande sucesso a ópera-cómica de Auber e Scribe *A Barcarola*.

Para o novo rumo que a produção artística parece querer tomar – programação com acentuada tónica na ópera-cómica – o elenco será reforçado com a contratação de

cantores profissionais. Do Teatro de São Carlos vieram Caterina Persolli, pouco tempo antes saída do coro para assumir um segundo papel de mezzo-soprano, que passará a ser a vedeta da companhia, e, mais tarde, a coralista mezzo-soprano Rafaela Galindo. Do Conservatório vieram o tenor Cristiano Rorick e o barítono Francisco Lisboa. Outros actores tiveram formação rápida em canto para poderem desempenhar papéis naquela ópera-cómica do arranque da Sociedade, como Joaquim Sargedas, Ana Cardoso, que entrara para o Teatro D. Fernando com Doux, ou José Simões Nunes Borges e Justiniano Nobre de Faria, que se tinham estreado quinze dias antes no Teatro D. Maria II.

A estreia foi recebida com entusiasmo e elogios de diversa ordem. Foi salientada a boa execução por parte dos actores-cantores. A crítica não se cansou de enaltecer os esforços que levaram a que os actores aprendessem a cantar e os cantores a representar (\*IMP 30, 34, 36, 37, 45, 46)<sup>61</sup>. Este estado de quase perfeição artística era complementado com a boa e reconhecida indústria do encenador Emílio Doux por ter ido recrutar «actores estranhos a todo o ensino dramático e meramente debutantes» (*RS* 3/8/1850: 1) (\*IMP 37). A *Revista Universal Lisbonense*, que normalmente não dedicava muito espaço ao Teatro D. Fernando, consagra-lhe, no n.º 48 de 5 de Setembro de 1850, quase duas páginas inteiras (\*IMP 46). Depois de comentar a forte adesão do público, indica a possível inspiração para a escolha da peça – uma prévia representação no teatro particular do Conde do Farrobo – e adverte para os riscos de uma mudança no género de repertório que o Teatro D. Fernando ensaiava, reconhecendo, no entanto, que as expectativas haviam sido superadas. De seguida faz a apreciação do espectáculo, analisando o desempenho individual de cada um dos actores:

Comecemos pelo que mais se fixa na memória do espectador, pela linda e graciosa Gina, ingénua no pensamento, meiga na voz, feiticeira no olhar abrasado e vivo, e encantadora na desalinhada simpleza do porte e do gesto. Dirão «mas a Sr.<sup>a</sup> Persolli, de quem falais, já cantou em S. Carlos, e as simpatias do público a cercaram sempre que houve a satisfação de a ver sobre as tábuas do palco». É verdade, mas a parte cómica<sup>62</sup> que em S. Carlos se não exigia, que aí não era nada, no Teatro de D. Fernando se exige e é a parte principal da actriz. Na parte cómica, bem como na cantante, a Sr.<sup>a</sup> Persolli desempenha graciosamente a sua parte. O papel de Cafarini, tutor de Gina, foi confiado ao Sr. Sargedas, irmão do actor tão querido do nosso público e por ele há muito desejado. O órgão da voz deste novel cantor é mais forte e agradável do que a voz de seu irmão. Na parte cómica, a sua

---

<sup>61</sup> O êxito parece ter tido duas faces e pode ter estado na origem da expulsão do actor/cantor Francisco Lisboa do Conservatório (\*IMP 39).

<sup>62</sup> Recorde-se que neste artigo, enquanto adjectivo, «cómico» se opõe a «lírico» e não a «trágico». Como nome, designa «actor» (nota minha).

vocação o chama para sustentar o difícil carácter que a arte tem criado entre a alta comédia, que a Sr.<sup>a</sup> Emília simboliza, e a farsa baixa e rasteira, que o Sr. Lisboa<sup>63</sup> ainda representa no Brasil e o Sr. Teodorico em Lisboa.[...]

Sobre o palco, ninguém poderá dizer que o Sr. Sargedas é um actor novo. Como cómico e como cantor se apresenta senhor da cena e do seu papel, e como baixo sustenta as cadentes harmonias de Auber que, no papel de Cafarini, acham o seu indispensável claro-escuro.

A parte de tenor é representada por Fabio. O Sr. Rorick, discípulo do Conservatório, possui voz simpática, que se doma sem custo aos vários sentimentos da alma, e que se compõe de algumas cordas firmes e sonoras, dessas que sabem levar o pensamento do maestro até ao coração do espectador. [...]

Como actor, o Sr. Rorick ainda não possui o desembaraço cénico de que precisa, mas não pode este reparo ser considerado como censura, porque em uma estreia não se pode exigir mais do que as boas provas de vocação artística que este actor apresentou. O Sr. Lisboa, também discípulo do Conservatório, encarregado da parte do Conde de Fieschi, foi mais outra estreia d'*A Barcarola*. Cantor apreciado em muitos concertos das filarmónicas, a sua parte não lhe oferece meios de patentear todos os recursos da sua voz agradável e educada com bom método.

Foi bem na sua parte, ainda que preso nos movimentos cénicos, porque, pela primeira vez, pisava as tábuas do palco.

Dizem-nos que o Sr. Faria, que desempenha a parte de Marquês de Felino, não sabia uma só nota de música. Se tal é, só por este motivo se torna digno de louvor e de admiração o modo como desembaraçadamente canta. Não simpatizámos com a figura nem com a voz da Sr.<sup>a</sup> Ana Cardoso, e por esse motivo só podemos falar da sua entrada na ópera-cómica para lamentar que o Teatro não possa alcançar um centro<sup>64</sup> que fosse mais do agrado do público.

De todo este desempenho parcial resultou que a ópera, bem cantada e representada, tem sido continuamente gostada e aplaudida pelo público. (*RUL* 5/9/1850: 582-583)

O colunista termina com referências abonatórias à inteligente direcção de Emílio Doux, à excelência da tradução de Mendes Leal Júnior e à competência do maestro Joaquim Casimiro Júnior, que continuará a trabalhar para este teatro nos meses seguintes como compositor, até à sua saída em Fevereiro de 1851, em consequência de «certa desinteligência.» (*IP* 15/2/1851: 2,\*IMP 98)<sup>65</sup>

Convém ter presente que o enaltecimento de um teatro não subsidiado tem quase sempre em mira denegrir a imagem do Teatro Nacional, financiado pelo orçamento do Estado, e a *Revista Universal Lisbonense* não fugiu à regra: «Continuando assim, enquanto o Teatro Nacional do Rossio abastardar a língua com o subsídio que a nação

---

<sup>63</sup> Trata-se de Manuel Baptista Lisboa, velho actor cómico emigrado para o Brasil na década de 40, e não, obviamente, de Francisco Lisboa, que se estreou neste espectáculo.

<sup>64</sup> «Centro» designa um naipe de actor com aptidão para representar papéis de idade que, não sendo protagonistas, têm, ainda assim, uma importância notória (nota minha).

<sup>65</sup> Para a actividade deste compositor e maestro no teatro, veja-se Isabel Maria Dias Novais Gonçalves, *A música teatral de Lisboa de oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais (especialidade Ciências Musicais Históricas), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, policopiada, 2012.

lhe paga, o teatro não subsidiado saberá, por este meio, prestar um verdadeiro serviço à literatura nacional». (*RUL* 5/9/1850: 583, \*IMP 46)

O assinalável êxito desta obra leva a um número inusitado de récitas consecutivas, pelo menos 32, até terminar a sua primeira carreira a 15 de Setembro, e os 1º e 3º actos constarão ainda dos espectáculos dos dias 16 e 18. Do programa inicial, estreado a 27 de Julho, constava como peça pequena a farsa lírica *Os trabalhos em vão*, que a 9 de Setembro foi substituída pela comédia *Uma assinatura em branco*. A 12 de Agosto, no espectáculo em benefício do montepio da Sociedade, foi representada a comédia *O Sr. Duque e a Sr.ª Duquesa* que nesse mesmo dia saiu de cartaz<sup>66</sup>. Pela leitura do relatório do examinador/censor António José Viale, cujo parecer a classifica «entre as medíocres», percebe-se o fiasco<sup>67</sup>.

O sucesso imediato que a Sociedade alcança com o novo género teatral vem confirmar as suspeitas de alguma crítica sobre a adversidade do público que a empresa de Emílio Doux enfrentara:

O Teatro de D. Fernando não era frequentado porque os espectáculos que oferecia estavam longe de corresponder ao gosto das plateias. Variar o género das suas representações, acomodando-as aos elementos da companhia e satisfazendo as exigências caprichosas das turbas, era uma indicação urgente, que o próprio interesse lhe formulava, e uma lei imperiosa da sua crítica e difícil posição. Foi isto o que a actual Sociedade compreendeu e tentou, com felicíssimo êxito, estreado neste teatro a Ópera-cómica. (*RE* 1/9/1850: 51)

Apesar de reconhecer o benefício que trouxe ao Teatro D. Fernando, o artigo (\*IMP 45) continua com considerações negativas sobre o género teatral da moda.

Com alívio bem humorado, a crítica despede-se d'*A Barcarola* e deixa adivinhar o espectáculo seguinte, *1814 ou A Batalha de Montereau* (\*IMP 48): «Até que enfim a *Barcarola* está a ponto de abandonar as abóbadas de D. Fernando. Espera-se peça nova. Conta-se com a vista apetitosa (?) das mulheres vestidas de guerreiras e fazendo o exercício.» (*RS* 14/9/1850: 2)

---

<sup>66</sup> Vd. *Diário do Governo* dos dias 12, 13 e 14 de Agosto de 1850. A oscilação dos títulos das peças, sobretudo o uso de formas abreviadas, dificulta a identificação e pode levar a lapsos na leitura. Foi, certamente, o que aconteceu a Ana Clara Santos e Ana Isabel de Vasconcelos quando recensaram esta peça no seu imprescindível estabelecimento do repertório teatral lisboeta do século XIX (Santos; Vasconcelos 2011: 95).

<sup>67</sup> O parecer encontra-se no acervo do Conservatório de Lisboa, no Ministério da Educação (1850 - n.º 52 do maço Teatro D. Fernando do Conselho Dramático). Num segundo parecer (1851 - n.º 40) que emite sobre a mesma peça, perto de um ano depois, este censor reafirma a sua opinião inicial que «se reduzia a qualificar como medíocre ou mesmo abaixo de medíocre a peça de que se trata».

Com estreia prevista para dia 16 de Setembro, foi necessário, contudo, adiá-la, devido a atrasos nos ensaios, pelo que para aquela noite teve de ser improvisado um programa que correspondesse ao dia de gala que se celebrava, o aniversário do príncipe real, D. Pedro de Alcântara:

Hoje, 16º aniversário natalício de S. A. o Príncipe Real, o Sr. D. Pedro de Alcântara: o 1º e 3º actos da opera-cómica *Barcarola*, a farsa lírica *Trabalhos em vão*. Não sendo possível à Sociedade deste teatro apresentar nesta noite um espectáculo inteiramente novo, obteve, contudo, do Sr. Volpini, que nos entre-actos cantasse as árias seguintes: a da ópera *Attila* e do final da ópera *Lucia*, tornando deste modo mais brilhante o espectáculo. (DG 16/9/1850: 4)

O público volta a acolher bem a nova ópera-cómica, ainda que a crítica se dividisse quanto ao mérito da obra e à qualidade da execução, da responsabilidade da mesma equipa, desta vez com texto e música originais, respectivamente de Mendes Leal<sup>68</sup> e Casimiro Júnior (\*IMP 52, 53). A programação continua com o mesmo género de peças, tendo a Sociedade de ultrapassar alguns percalços, como o atraso na chegada de uma encomenda que traria um texto francês para ser traduzido, publicando anúncios hoje surpreendentes:

Tendo a Sociedade mandado vir de França o poema da opera-cómica *Caquet du convent*, e demorando-se esta remessa, pede por especial obséquio a qualquer pessoa que tenha o dito poema, e o queira emprestar ou vender, tenha a bondade de o dirigir à direcção do mesmo teatro. (DG 19/9/1850: 4)

Como novidade da temporada surge a representação de uma ópera-cómica em espanhol – *La venta del puerto o Juan el contrabandista* – contornando o disposto no Alvará inicial concedido a Emílio Doux, de que a Sociedade era usufrutuária (cf. averbamento atrás mencionado, \*MR 11), que contemplava apenas óperas-cómicas em português. Talvez seja por isso que a nova licença, passada em Dezembro, já não limita as óperas-cómicas à língua portuguesa.

Durante esta temporada ganham especial relevo os números musicais que intercalam os espectáculos. É um modo de variedade e novidade, com a apresentação de árias e duetos de ópera em carácter, que por vezes aproveita a presença de cantores estrangeiros em

---

<sup>68</sup> Embora anunciada como original na imprensa, trata-se da adaptação do vaudeville francês *1814 ou Le pensionat de Monterau*, de Adolphe Dennery, como registam Ana Clara Santos e Ana Isabel de Vasconcelos (2011: 27).

Portugal, numa tentativa de atrair o público do Teatro de S. Carlos com quem o Teatro D. Fernando concorria directamente, uma vez que partilhavam os dias de abertura.

Este facto leva a que, a 14 de Outubro de 1850, o presidente da Sociedade Artística dirija um requerimento ao Governo solicitando a renovação da licença concedida a Emílio Doux, nos mesmos termos e condições, e a reposição dos dias de representação que originalmente tinham sido distribuídos (3.<sup>as</sup> feiras, 5.<sup>as</sup> feiras, Domingos, dias santos, e as 6.<sup>as</sup> feiras para os benefícios), quando o Teatro de São Carlos estivesse em funcionamento<sup>69</sup>. Na pausa deste teatro, entre as suas temporadas, o Teatro D. Fernando iria, como até então, usufruir dos dias exclusivos distribuídos àquele teatro (2.<sup>as</sup> feiras, 4.<sup>as</sup> feiras), acrescidos dos Sábados em que no Teatro de D. Maria II não houvesse espectáculo. Deste modo, durante algumas semanas a actividade semanal do Teatro D. Fernando seria ininterrupta, com excepção de alguns Sábados (\*MR 14).

A 19 de Outubro, o Governador Civil, alheio às questões do funcionamento empresarial dos teatros, informa o Governo de que nada tem a opor à renovação da licença (\*MR 15).

No dia 23, como se vê pelo registo apostado, o requerimento é enviado ao Inspector Geral dos Teatros para parecer. Contrariamente aos rápidos procedimentos administrativos, a resposta com a devida informação não é expedida. De tal forma o atraso é inusual que a Sociedade, um mês mais tarde, a 23 de Novembro, volta a insistir, afirmando não poder resistir «sem ruína certa e irreparável e sem se acabar essa nascente escola de música nacional que talvez para o futuro viesse a prosperar», apresentando 3 propostas (\*MR 16):

1<sup>a</sup> – que as representações decorram às 3.<sup>as</sup> e 5.<sup>as</sup> feiras, Domingos e dias santos e às 6.<sup>as</sup> feiras para benefícios, conforme fora atribuído no primeiro Alvará de 13 de Outubro de 1849, e que a distribuição dos dias mantenha emparelhados os teatros não subsidiados, a trabalharem com os dois teatros estatais, o D. Maria II e o S. Carlos;

2<sup>a</sup> – caso não seja possível esta alteração, sugere dar representações nos dias que lhes convier. Com alguma audácia evocam a permissão do rei para a denominação do teatro

---

<sup>69</sup> Este pedido terá tido origem na alteração, eventualmente imposta na altura do averbamento à licença inicial, de 29 de Agosto anterior, dos dias concedidos de início, passando a coincidir com os de São Carlos, com notório prejuízo do D. Fernando, pois o público dos dois teatros era, em princípio, o mesmo.

e até o incómodo que poderia causar-lhe, e aos assinantes do Teatro de São Carlos, ter de optar por um dos espectáculos coincidentes, lembrando que fora iniciativa do rei ter ali camarotes para uso pessoal;

3ª – na impossibilidade de se atender a este pedido, propõe que o Teatro do Ginásio e o Teatro D. Fernando passem a funcionar em semanas alternadas com cada um dos teatros subsidiados, sob fiscalização da Inspeção Geral dos Teatros.

A questão dos dias de representação atribuídos a cada teatro é melindrosa. É sobre ela que assenta grande parte das possibilidades de sucesso de uma empresa teatral. Mas é também sobre ela que se pode estruturar um sistema de protecção aos teatros subsidiados pelo orçamento do Estado.

A 27 de Novembro ainda não há resposta do Conde do Farrobo ao primeiro requerimento da Sociedade, de 23 de Outubro, já enviado pela Secretaria de Estado do Ministério do Reino. António Luís de Oliveira Mascarenhas, amanuense desta instituição, na informação que elabora sobre este segundo requerimento sugere que o Inspector Geral dos Teatros se pronuncie ao mesmo tempo sobre ambos (\*MR 17), sendo expedida ordem nesse sentido no dia seguinte (\*MR 18).

Pela cronologia processual, percebe-se que o Inspector Geral dos Teatros estivera a adiar a resposta à melindrosa questão, não tendo, sequer, procedido à redacção e assinatura do termo de fiança da Sociedade do Teatro D. Fernando, condição necessária à passagem do Alvará de licença. De facto, a empresa estava desde 29 de Outubro a operar, se não «ilegalmente», pelo menos com um estatuto provisório, sem documentação actualizada. Apenas no dia 2 de Dezembro o termo será assinado, mencionando as costumadas cláusulas de obrigação (récitas em benefício do Conservatório, etc.), mas omisso quanto aos dias de representação; como curiosidade, refira-se o facto de João dos Santos Mata assinar o termo de fiança enquanto «representante da mesma Sociedade» e na qualidade de «fiador e principal pagador responsável» (\*MR 19).

O esperado parecer do Inspector Geral dos Teatros é elaborado poucos dias mais tarde, a 5 de Dezembro (\*MR 20). Trata-se de um documento de suma importância para a História do Teatro em Portugal, que pode dividir-se em duas partes: uma primeira, inócua, em que o Conde do Farrobo não põe objecções à prorrogação da licença

requerida, e uma segunda em que se expressa, se bem que de forma ambígua, contra a política teatral que o Governo segue. Não é demais observar que ele próprio a ajudou a implementar. No entanto, algumas das permissas que levaram às opções governamentais ainda não tinham sido postas em prática, como a fixação do número de teatros de Lisboa. Sensível à constitucionalidade das suas decisões, o Inspector Geral dos Teatros analisa cautelosamente a conformidade do seu parecer com a Carta Consitucional. Se por um lado se observa o disposto no § 23.º do artigo 145.º da Carta Constitucional<sup>70</sup>, que o Conde parafraseia: «é permitido a cada um exercer a sua indústria contanto, porém, que se observem as garantias e responsabilidades para com a sociedade», por outro lembra que cumpre ao Governo regular essas actividades, impedindo o excesso de oferta.

Apesar de se perceber nele alguma simpatia por aquele teatro, o Inspector Geral dos Teatros, ao começar a analisar uma a uma as sugestões avançadas pela Sociedade do Teatro D. Fernando, refuta-as liminarmente. Em relação à 1.ª, invoca o seu poder discricionário; em relação à 2.ª, o Inspector Geral deixa entrever a sua concordância, atenuada, no entanto, por duas circunstâncias que poderiam revelar-se adversas: o prejuízo que daí adviria ao Teatro D. Maria e o facto de não estar ainda regulada a actividade em função do número, ainda por fixar, de teatros que deveriam existir na cidade de Lisboa; em relação à 3.ª, afirma que a proposta lhe parece só aparentemente válida na igualdade que propõe, argumentando que o prejuízo maior seria do público.

Levando em consideração o exposto, o Inspector é do parecer de que o segundo requerimento deve ser indeferido, se bem que deixe em aberto a necessidade de se proceder à fixação do número de teatros na capital de modo a que a livre concorrência possa estimular a qualidade da actividade teatral:

Resumindo, pois, a minha opinião, sou de parecer que, no estado em que actualmente se acham regulados os negócios teatrais, o Teatro de D. Fernando não deve ser atendido na sua súplica. Mas entendendo Vossa Excelência que da licença de representarem os teatros quando quiserem não resulta prejuízo para os teatros de D. Maria e São Carlos, que convém proteger, e fixando-se, desde já, o número de teatros para Lisboa, parece-me que seria este o único meio de promover adequadamente uma indústria com utilidade pública, porquanto da luta que se encetasse a palma da vitória seria conferida ao verdadeiro

---

<sup>70</sup> A Carta Constitucional diz textualmente: «Nenhum género de trabalho, cultura, indústria ou comércio pode ser proibido, uma vez que não se oponha aos costumes públicos, à segurança e saúde dos cidadãos, por outro».

merecimento, e os vencidos a final, desiludidos, irão prestar serviços, porventura mais valorosos, ao nosso país aonde os braços, desgraçadamente, não abundam, ou, antes, faltam<sup>71</sup>.

Assim, numa aparente atitude contraditória, o Inspector Geral vê-se obrigado (se bem que contrariado) a decidir no cumprimento da lei, embora manifeste a sua convicção de que esta deve ser mudada. Dois anos mais tarde, voltará a expressar esta opinião ainda com maior veemência (vd. pp. 81-82).

Perante tão complexa questão, o Presidente do Conselho de Ministros pede aos serviços uma informação detalhada que resuma os dados, de modo a poder despachar os requerimentos da Sociedade. Ser-lhe-á apresentada a 7 de Dezembro (\*MR 22). A decisão foi a de emitir o Alvará de licença, que será passado a 11 de Dezembro, com efeitos retroactivos a 29 de Outubro, sem mencionar qualquer alteração no que respeita aos dias de representação (\*MR 24).

A situação económica da Sociedade do Teatro D. Fernando deve começar a revelar-se difícil e vão surgindo sinais de um certo descontentamento. Em 16 de Dezembro, Vitorino Cipriano da Silva, actor e sócio fundador, decide abandoná-la, para o que é lavrado um termo de ajuste de contas, pois tinha dívidas à Sociedade no valor de quarenta e três mil e duzentos réis, quantia que se somava a outra dívida ao Caixa João dos Santos Mata<sup>72</sup>, de idêntico montante. Apresenta como garantias de pagamento a cessão «de uma porção tal do ordenado que vai perceber no teatro do Porto», que se fixa mensalmente numa fracção da dívida igual ao número de meses que trabalhar no outro teatro, depositada junto do empresário do teatro do Porto (\*ADL 5).

A questão dos dias de representação encontra-se longe de estar encerrada. Após ter despachado a informação no sentido da prorrogação da licença de representação, o Presidente do Conselho de Ministros, a 11 de Dezembro (o rascunho tem a data de 10), devolve todo o processo ao Inspector Geral dos Teatros para que este se pronuncie novamente sobre o assunto, depois de ouvir, como o próprio sugerira, a Comissão Inspectora do Teatro D. Maria II e a Empresa do Teatro de São Carlos (\*MR 23).

---

<sup>71</sup> O documento encontra-se no Maço 3558, Proc. 44 do fundo do Ministério do Reino, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Este documento, de 5 de Dezembro de 1850, integrava originalmente o Proc. 336 (Maço 3554), tendo sido requisitado passado pouco mais de um ano, quando a questão voltou a ser analisada. Não foi, contudo, devolvido à procedência inicial.

<sup>72</sup> Para a história de João dos Santos Mata fique a nota de que ele figura neste instrumento público como actor.

É bem possível que esta decisão de voltar ao tema se prenda com a carta pessoal de apresentação que Mendes Leal (que, convém não esquecer, era Presidente da Assembleia Geral) lhe enviara a 6 de Dezembro, intercedendo pela Sociedade (\*MR 21):

Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor

Tomo a liberdade de apresentar a Vossa Excelência o portador desta, um dos membros do Teatro de D. Fernando. Vossa Excelência teve a bondade de prometer a sua protecção a este teatro e é agora ocasião de ela se verificar. A Direcção dele tem uma pretensão para com Vossa Excelência que é questão de vida ou morte, porque se, efectivamente, se não adoptar alguma providência que lhe evite a concorrência de São Carlos ou que lha modifique, o Teatro de D. Fernando, não subsidiado, infalivelmente sucumbirá [...]. É pois ao coração e à justiça de V. Exa. que eu tomo a liberdade de recomendar uma associação de que vive esta gente e que não tem sido absolutamente inútil à arte e que o poderia vir a ser muito mais [...]

Por esta carta se infere que o Presidente do Conselho de Ministros tinha prometido protecção ao Teatro D. Fernando. Não podemos julgar a que nível essa protecção se faria sentir, mas a verdade é que parece ser ela que determina a revisão dos dias de abertura do teatro.

Por outro lado, a questão andava já a ser comentada nos meios artísticos e jornalísticos. A *Revista Popular*, em Fevereiro, faz-se eco das preocupações da Sociedade (\*IMP 95):

O teatro continua menos frequentado depois da abertura do S. Carlos. Parece-nos até certo ponto iniquidade obrigar a concorrer com o teatro lírico uma empresa que não tem a seu favor nenhum subsídio. O governo deve atender às reclamações que se fazem, segundo nos consta, sobre este objecto, providenciando como for justo. (*RP* 2/1851: 50)

Fruto de uma eventual conversa mantida na Secretaria de Estado do Ministério do Reino, é o requerimento de 16 de Janeiro de 1851<sup>73</sup> (\*MR 25) recheado de observações sobre a situação financeira da Sociedade, em risco de falência, que, em tom pungente e quase patético, implora «que seja concedido *um só dia* em cada semana desencontrado com os espectáculos de São Carlos», pelo menos até ao Verão, quando o teatro lírico encerraria as suas portas e o Teatro D. Fernando poderia voltar a trabalhar nos dias habitualmente concedidos ao São Carlos. Não deixam, contudo, de ser invocados os esforços que a empresa do Teatro D. Fernando tem feito no sentido de apresentar

---

<sup>73</sup> Sabe-se, por um requerimento de 30 de Setembro de 1851, que Joaquim Vital da Cunha Sargedas, Vice-Presidente da Comissão de Administração do teatro, fora recebido pelo Conde de Tomar, Presidente do Conselho de Ministros.

óperas-cómicas em português, com elenco nacional e jovem, de modo a ir ao encontro da vocação para que este teatro fora criado:

A Sociedade do Teatro de D. Fernando tem feito todos os esforços para nacionalizar o género misto de canto e declamação, vulgarmente chamado ópera-cómica, género que se tem tornado um dos importantes ramos da arte em todas as capitais cultas, género que favorece o futuro dos artistas portugueses que se dedicam ao canto, dando-lhes um estabelecimento onde podem encontrar as vantagens possíveis e proporcionarem o seu mérito, abrindo assim aos alunos do Conservatório Real uma carreira que doutro modo não poderiam facilmente encontrar.

O Presidente do Conselho de Ministros remete o requerimento para a Inspeção Geral dos Teatros, com pedido de parecer, no próprio dia 16 de Janeiro, para que o junte ao pedido de 11 de Dezembro anterior, que continuava sem resposta (\*MR 26). E parece que assim continuará até que em 30 de Maio a Sociedade do Teatro D. Fernando, agora com uma Comissão Administrativa<sup>74</sup>, se declara vítima de procedimentos anti-constitucionais, nomeadamente com disposto no já citado § 23.º do Artigo 145.º da Carta Consitucional (\*MR 27). Aproveitando o facto de o Governo se encontrar a reparar situações provenientes dessas violações à lei fundamental, requer, num tom já mais assertivo, que

ouvido previamente o mui digno Inspector Geral dos Teatros se digne mandar que se expeçam as ordens necessárias para que aos teatros não subsidiados seja livre o darem seus espectáculos em qualquer dia que lhes convenha, sem que tenham que ser subjugados à designação existente ou outra qualquer de futuro.

Instado a dar o seu parecer, o Inspector Geral dos Teatros declara em 5 de Junho (\*MR 28), num modo que denuncia alguma impaciência, que, depois de ter dado cumprimento à ordem de auscultar quer a Comissão Inspector do teatro D. Maria II quer a Empresa do de São Carlos, nada mais tem a acrescentar à sua exposição do dia 5 de Dezembro de 1580, achando-se incompetente para julgar da inconstitucionalidade da situação. Junta, no entanto, cópia dos pareceres que dois teatros haviam remetido em Janeiro e aos quais não tinha dado andamento. Se a empresa do Teatro de São Carlos nada tem a opor ao pedido inicial da Sociedade do Teatro D. Fernando (\*MR 29), já a Comissão Inspector do Teatro D. Maria II repudia qualquer hipótese de concorrer com o Teatro D. Fernando, preferindo continuar a fazê-lo com o Teatro do Ginásio, argumentado que o Teatro D. Fernando é o mais recente, devendo, pois, conformar-se ao já estabelecido.

---

<sup>74</sup> A curiosa multiplicidade de funções de João dos Santos Mata na empresa leva-o a assinar este documento enquanto Procurador. À consituição da Comissão Administrativa voltarei mais abaixo.

Chega mesmo a levantar suspeitas de má fé por parte da Direcção do Teatro D. Fernando que, ao invocar o direito de livre exercício da sua actividade, previsto na Carta Consitucional, estaria a preparar-se para abrir nos dias em que também o fazia o Teatro D. Maria, para assim evitar a concorrência com o Teatro de São Carlos, que temia (\*MR 30).

O Presidente do Conselho de Ministros solicita aos serviços, em 10 de Junho, uma informação sobre a qual possa deliberar (\*MR 31), mas a verdade é que em 30 de Setembro, em vésperas da reabertura do Teatro de São Carlos, a situação não está resolvida, o que leva a Sociedade a efectuar novo requerimento queixando-se da falta de resposta, insistindo no trunfo da suposta inconstitucionalidade da restrição aos dias de funcionamento dos teatros. De facto, o assunto arrasta-se há quase um ano, ultrapassando todos os prazos habituais de despacho. Rodrigo da Fonseca, o novo titular da pasta do Ministério do Reino, tem noção da urgência ao apor ao requerimento, pelo seu punho, a nota «Ajunte-se aos papéis que há para se dar solução a este negócio» (\*MR 32).

A iminência de sérios riscos económicos que se pressentia durante todo o primeiro semestre de 1851 leva à reestruturação da Sociedade. Na sessão de 3 de Maio reconhece-se a situação de crise que se atravessa. A Assembleia Geral decide delegar todos os poderes que os Estatutos da Sociedade lhe conferem numa Comissão Administrativa composta por Duarte de Sá, autor, que passará também a ser o ensaiador, por Bernardino Martins da Silva, jornalista, e por um terceiro membro nomeado pela Assembleia, pelo tempo de dois meses, findos os quais a Sociedade voltaria a assumir todos os direitos e obrigações, transformando-se aquela Comissão em Direcção. Esta informação consta da escritura que em 4 de Agosto desse mês é assinada no escritório do notário João Baptista Ferreira entre a Sociedade, por uma parte, e Bernardino Martins da Silva e Duarte de Sá, por outra (\*ADL 7), com incumbências específicas:

ao outorgante Duarte de Sá ficará incumbida a administração do palco, ao outorgante Bernardino Martins da Silva a administração económica e financeira, e ao membro que for nomeado pela assembleia geral a administração policial.

A cláusula oitava redefine o repertório escolhido para o teatro, passando o mesmo a ser composto pelas escolhas de Duarte de Sá e estabelecendo o número de peças e actos que ele deverá escrever para o teatro:

O outorgante Duarte de Sá obriga-se à leitura e escolha das peças e a sustentar o género por ele introduzido no teatro, fazendo um repertório de comédias e vaudevilles, dando uma peça original sua em um acto, ou por ele imitada, em cada

mês, e, além desta, mais em cada mês dois actos originais, ou traduzidos de outro autor, recebendo por estes os competentes direitos.

A escrita das peças fica obrigada a exclusividade pela cláusula décima.

A situação deveria ser de tal modo alarmante que os sócios admitiram a cláusula décima-primeira que isentava os dois novos membros de qualquer prejuízo ou dívida. Ainda sobre questões salariais, caberá a Duarte de Sá estabelecer os ordenados dos actores a contratar e decidir dos prémios de mérito. A tabela salarial dos membros da Sociedade fica fixada com uma diferença de 10 vezes entre o salário mais alto e o mais baixo, na cláusula décima-quarta:

- Duarte de Sá – cem mil réis
- Bernardino Martins da Silva – cinquenta mil réis
- Secretário da comissão – oito mil réis
- André Augusto Vieira de Macedo – trinta e quatro mil réis
- Joaquim Vital da Cunha Sargedas – vinte e dois mil réis
- José Maria Vieira – vinte e dois mil réis
- Francisco Fernandes – doze mil réis
- Nicolau Marcheze – dezasseis mil réis
- José Feliciano da Silva – nove mil e seiscentos [réis]
- João dos Santos Mata – vinte e quatro mil réis
- Luís Eugénio de Oliveira, camaroteiro – catorze mil e quatrocentos réis
- E o sócio que for maquinista – dez mil réis

Da Sociedade inicial, ficam a faltar Vitorino Cipriano da Silva que, como se viu, foi para o teatro do Porto, Emílio Doux, que em breve partirá para o Brasil, Feliciano da Silva Pinto e sua mulher Rosa Adelaide Marcheze, a única mulher que assinara a escritura da Sociedade em 1850, e Guilherme Baptista Joly. Novos, para além dos directores, entrou apenas o camaroteiro Luís Eugénio de Oliveira, que assinara contrato com a Sociedade em 19 de Fevereiro de 1851, submetendo-se a todas as obrigações advindas do facto de não ser artista nem integrar a companhia inicial do Teatro D. Fernando (\*ADL 6).

A intervenção de Duarte de Sá faz-se sentir quase de imediato. Entre a decisão da Assembleia Geral e a formalização da escritura, o *Diário do Governo* anuncia em 5 de Junho de 1851:

Tendo a Sociedade deste teatro determinado mudar de género dos seus espectáculos, ficam estes suspensos enquanto se confecciona o repertório de comédias e vaudevilles para a nova época; havendo todavia durante este tempo algumas récitas com o antigo repertório, para os quais havia compromissos. A nova abertura do teatro será anunciada competentemente nos jornais. (*DG 5/6/1851:4*)

Aproximando-se o termo da licença em vigor (29 de Outubro), a Sociedade pede, em 20 de Outubro, a prorrogação da licença por seis meses, em vez do habitual ano. Apresenta como novidade o pedido expresso para «pôr em cena dramas, comédias, farsas, óperas-cómicas em português, francês ou espanhol [...] tanto no Teatro D. Fernando como em qualquer outro das províncias», anunciando um programa estratégico de solvência, de que falarei adiante (\*MR 33). Recorde-se que a licença concedida a Emílio Doux, de cuja prorrogação esta Sociedade beneficiou, destinava-se a espectáculos exclusivamente em português. O processo corre os trâmites habituais, com envio por ofícios do requerimento para parecer ao Governador Civil de Lisboa (\*MR 34) e ao Inspector Geral dos Teatros (\*MR 35), que chegam a 12 de Novembro (\*MR 36) e 14 de Novembro (\*MR 38), ambos favoráveis. A 13 de Novembro fora assinado o termo de fiança necessário (\*MR 37). O Alvará de licença será emitido a 14 de Novembro, mais uma vez com efeitos retroactivos a 29 de Outubro (\*MR 39).

A 18 de Novembro de 1851 assina-se uma escritura de ajuste de contas entre a Sociedade e o Conde do Farrobo, fiador dos locatários do Teatro D. Fernando, a título particular, desde a empresa de Emílio Doux (\*ADL 8). Nos finais de 1851, segundo esta escritura, a Sociedade

era devedora de rendas do mesmo teatro, até ao fim do próximo passado mês de Outubro do corrente ano, da quantia de réis trezentos quarenta nove mil e novecentos, bem assim da renda do corrente mês de Novembro até à data desta e de diversas quantias a outros credores [...].

A causa principal deste estado financeiro era a fraca receita de bilheteira, em consequência dos poucos dias em que o teatro podia abrir as portas livre de concorrência.

A estratégia de saneamento das contas passaria pela actuação de uma companhia francesa no teatro a partir de Março do ano seguinte, e por uma digressão da companhia pela província, estando já assegurada a de Évora, com cujas receitas se previa saldar as dívidas<sup>75</sup>. O pagamento das rendas em atraso (cem mil réis por mês) seria também colmatado pela importância que o rei pagava pelo camarote (metade do valor da renda mensal). Os restantes 50% da renda seriam obtidos pela cedência (subarrendamento ou outro tipo de contrato) do teatro a outras companhias até à vinda dos franceses, à

---

<sup>75</sup> O plano previsto foi cumprido. A digressão por Évora aconteceu com êxito. Integraram a companhia volante os actores Pinto, Vitorino, Gil, Nicola, Brea, Rosa, Maria Cândida.

excepção do Carnaval, uma vez que a companhia se encontrava em digressão e, portanto, o teatro estaria desocupado e disponível, para nele serem apresentados espectáculos contratados a termo certo.

Para finalizar, a Sociedade cede ao Conde do Farrobo as rendas provenientes da casa real e toda a receita gerada pela companhia francesa, depois de deduzidas as despesas inerentes ao contrato, uma vez que o Conde continuaria a ser fiador do arrendamento desta Sociedade, do mesmo modo que o fora da empresa de Emílio Doux.

Duarte de Sá passou a escrever com alguma assiduidade para o Teatro D. Fernando (cf. apêndice) e este veio a ser ocupado por companhias alheias, nomeadamente uma espanhola que actua entre meados de Julho e Setembro, com um repertório composto por peças espanholas e traduções para aquela língua de algum repertório já conhecido deste teatro (cf. apêndice). Esta companhia era composta por um grande número de actores, cantores e bailarinos. A crítica parece ter sido unânime nos elogios tecidos à apresentação que fez em Lisboa. Contudo, a *Revista Universal Lisbonense* traz uma nota dissonante a essa harmonia, de que destaco a novidade da prosódia do verso (\*IMP 136):

Contudo, não estamos costumados a ouvir declamar em verso e a pronúncia arrastada que nos dizem pertencer à nova escola de declamação espanhola quadra-se pouco com a singeleza e desafecção que se requerem como dotes principais na declamação do verso português. Fizemos, porém, uma observação. Na declamação da prosa recitam com naturalidade e sem esforço, o que decerto prova que outro tanto fariam do verso se o gosto público e a escola de declamação moderna se não opusessem a isso. (*RUL* 24/7/1851: 550)

A passagem da companhia espanhola pelo Teatro D. Fernando não foi isenta de incidentes. Vale a pena referir o desacato ocorrido a 14 de Setembro durante a representação de *El tío Caniyitas*, relatado no *Braz Tizana* de Sexta-feira, 19 de Setembro de 1851 (\*IMP 145) (*BT* 19/9/1851). Reagindo a uma pateada, o actor Lafuente ameaça o público com uma bengala, acabando por receber ordem de prisão pelo Administrador do Bairro da Mouraria. No entanto, o caso nada teve a ver com o talento artístico do actor espanhol, como o mesmo periódico esclarece na edição de 22 de Setembro de 1851 (\*IMP 146):

Lafuente (olhe que não é o F. R. Gerundio, autor da História de Espanha) furtou uma rapariga a certo ratão que frequenta o Toscano. Esquentou-se o homem com o rapto e vingou-se dando pateada ao Lafuente. No fim do acto, o Lafuente veio à plateia e provocou o pateante; mas o lugar era impróprio e a autoridade sacudiu o espanhol. No fim do acto o Lafuente saiu e provocou o mundo inteiro. Interveio a guarda e acomodou-se o barulho. Começou a farsa e apenas apareceu o Lafuente

começou também uma daquelas pateadas estrondosas a que não se resiste. Já era questão de espanhóis com portugueses. O Lafuente saú do seu sério e ameaçou a plateia com a bengala. Foi então um dia de juízo. Tudo fez bulha, tudo berrou, por pouco não saltam ao palco para fazer em pedaços o actor insolente. [...] (BT 22/09/1851: 2)

O público boicota a companhia e não comparece no teatro na récita seguinte. O actor será substituído daí em diante pelo português José António Brea, anunciado num comunicado, publicado em *O Interesse Público* de Quarta-feira, 17 de Setembro de 1851 (IT 17/09/1851), no qual a empresa publicamente lamenta o sucedido, desresponsabilizando os restantes membros da companhia, que esperam continuar a ser bem acolhidos pelo público (\*IMP 144). Só por mera curiosidade, refira-se que a estreia tinha sido antecedida pelo que se poderiam considerar prenúncios aziagos. O jornal *A Regeneração*, de 2 de Agosto de 1851, imprime, a pedido da companhia, um apelo a que o público do Teatro D. Fernando começava a habituar-se:

Desencaminhou-se parte da partitura da ópera espanhola, *El tio Caneguitas*. A Sociedade oferece alvissaras a quem lha apresentar, assim como convida a todas as pessoas que a tiverem e a queiram vender a apresentarem-se à comissão administrativa do mesmo teatro todos os dias das 12 às duas da tarde para tratar do ajuste. (AR 2/8/1851: 4)

Após a digressão, a companhia regressa a Lisboa, onde, até finais de 1851, leva à cena um repertório sem grande brilhantismo (cf. apêndice). A abrir o ano de 1852, a grande novidade será o regresso de Emília das Neves, agora também como empresária, com dois dos seus grandes êxitos naquele teatro: *Adriana Lecouvreur* e *Proezas de Richelieu*. Nas noites seguintes haverá benefícios de vários actores da sua companhia e a vedeta faz questão de entrar em todos esses espectáculos, anunciando a sua participação, numa tentativa, talvez, de recuperar as simpatias de um público e de uma crítica que a desconsiderara na sua atitude face à falência de Emílio Doux. No entanto, a actriz pode não ter sido ainda perdoada, pois não se encontram menções na imprensa lisboeta a esta sua nova passagem pelo Teatro D. Fernando. Apenas no *Braz Tizana*, do Porto, encontrei uma menção à segunda estreia da actriz neste teatro: «A linda Emília representou ontem no Teatro D. Fernando e fez furor nas suas peças favoritas, o *Duque de Vendôme* e as *Proezas de Richelieu*» (BT 17/01/1852: 2, \*IMP 157). O repertório será na sua grande maioria francês (cf. apêndice), tendo Emília das Neves novamente a oportunidade de exhibir o seu talento histriónico ao representar numa das peças - *A família do barão* - quatro papéis diferentes. Entre os actores da sua companhia figuravam Domingos Ferreira, Fortunata Levy, José António Brea, Madalena, Maria do

Carmo, Joaquim António Rodrigues Rolão, Gil Pai (A. da S. Gil) e Amaro José da Costa e Silva.

Não se pode deixar de referir a representação de *Falar verdade a mentir*, de Garrett, na noite de 11 de Março, três dias antes de findar a estadia da companhia de Emília das Neves no Teatro D. Fernando.

### **2. 2. 3. Dramáticas invasões francesas**

Em meados do século XIX a presença de companhias estrangeiras não era novidade em Lisboa, como, de resto, acontecia um pouco por toda a Europa. O próprio Emílio Doux chegara a Lisboa em 1834 integrado numa companhia francesa que se estabelecera na capital. Como sabemos, após os fracassos bélicos napoleónicos, a França conseguiu conquistar a Europa através de uma estratégia cultural que encontrara no teatro um veículo privilegiado de expansão. Estendera-se por contágio até às franjas mais periféricas, como é o caso português, que não podia ser excepção, mesmo que afectado por uma espécie de trauma peninsular conservador. Apesar dos conflitos armados que marcaram o princípio do século, a relação cultural e artística entre Portugal e França estreitara-se, marcando o segundo quartel deste século com uma forte influência francesa na política e nas artes, sobretudo na literatura e no teatro, como já observou Ana Clara Santos em diversos estudos (2003, 2006a, 2006b, 2011-2012). Assim, Portugal é também receptor da hegemonia cultural francesa de que fala Jean-Claude Yon (2008: 8):

La France du XIXe siècle est le premier pays, en Europe et dans le monde, à se doter d'une véritable industrie théâtrale capable de produire en grande quantité des ouvrages destinés à un très large public.

Afrancesavam-se os modos, os hábitos, as aparências, e a arte dramática não era excepção. No seio das companhias nacionais e estrangeiras desenvolvia-se, pois, um repertório francês, muitas das vezes adaptado, traduzido ou imitado.

O Teatro D. Fernando não escapou a esta moda. Desde a abertura, a sua programação era maioritariamente importada de Paris, como observámos nas páginas anteriores.

Agora, para além do repertório, será a própria companhia a vir de França e a apresentar as peças na língua em que foram escritas<sup>76</sup>.

A escolha recaiu na empresa de Jules Bernard, que se encontrava em Madrid, no Teatro de la Cruz. Em 18 de Novembro de 1851, já tinham sido encerradas as negociações entre a Sociedade Artística do Teatro D. Fernando e aquela companhia, como se depreende da escritura de ajuste, convenção e obrigação entre a Sociedade e o Conde do Farrobo, enquanto fiador da renda do teatro, que já mencionei (\*ADL 8):

[...] tendo sido aceites as propostas feitas a uma companhia de declamação francesa que deve começar as suas representações no dito Teatro de D. Fernando no dia quinze de Março de mil oitocentos e cinquenta e dois.

De facto, a licença que Bernardino Martins da Silva, mandatário da Sociedade Artística, requiere, em 3 de Fevereiro de 1852 (\*MR 40), confirma a contratação e o início da actividade desta companhia na data prevista. A chegada da companhia francesa não contrariava a estratégia que desde o início fora definida por Emílio Doux. Pelo contrário, levava-a mais longe, sendo nesta ocasião reacendida a polémica sobre a distribuição dos dias de representação pelos diversos teatros da capital. Desta feita, os requerentes pretendem que o governo da rainha

se digne permitir que as representações daquela companhia possam ter lugar todas as noites, se assim convier ao seu director, pois que, de outra forma, mal poderia sustentar as despesas a que está obrigado. Esta pretensão é da maior justiça, por isso que de nenhum subsídio goza o teatro de D. Fernando, nem tão-pouco agora o implora.

As razões alegadas não se esgotam na ordem estritamente financeira. Percebe-se uma alusão ténue à conformidade com o direito, evocando, talvez, a longa e conflituosa questão sobre os dias de representação na época teatral anterior. Seguindo o procedimento habitual, o requerimento é enviado ao Inspector Geral do Teatros para informação.

O parecer, emitido em 10 de Fevereiro de 1852 (\*MR 41), reveste-se de uma certa ambiguidade: por um lado congratula-se com a presença e influência de uma companhia francesa na capital, considerando ser esse o único meio capaz de impulsionar o progresso da arte dramática nacional: «a única escola de declamação possível no nosso

---

<sup>76</sup> Para além de Lisboa, havia companhias francesas em Londres, S. Petersburgo, Viena, Berlim, Haia, Amsterdão, Hamburgo, Dresden, Odessa, Copenhaga e Madrid (cf. *Correo de Teatros*, 30 de Setembro de 1852, Ano II, n.º 43).

país será a existência de uma companhia francesa que, quando devidamente organizada, possa servir de modelo aos nossos actores»; por outro lado, o êxito previsto pela novidade e prestígio normalmente conferidos aos produtos estrangeiros faz recear pela equidade que deve presidir à regulamentação da concorrência se a pretensão de dar espectáculos todos os dias for atendida. No entanto, o Inspector Geral dos Teatros parece inclinar-se para uma solução deste tipo ao mostrar-se pesaroso pela impossibilidade de violar a lei, denotando, até, uma certa amargura por as instâncias superiores não terem tido em conta as observações que fez na temporada anterior sobre o mesmo assunto, no sentido da alteração da lei para que permitisse a abertura diária dos teatros não subsidiados como meio para «promover adequadamente uma indústria com utilidade pública»:

Lamento que a lei que me cumpre respeitar e observar me não permita estabelecer uma excepção [...]. Este obstáculo que vem da lei teria já desaparecido se o Governo, conforme tive a honra de lhe propor, tivesse consentido, conforme me pareceu e ainda parece justo, que os teatros não subsidiados representassem em todos os dias da semana. Mas não tendo sido atendidas as minhas observações, devo supor que elas eram menos bem fundadas e que o Governo, não as tomando em conta, resolveu como era mais justo.

Assim, o Inspector Geral dos Teatros não pode senão pronunciar-se pelo indeferimento do solicitado, acrescentando ainda que, caso contrário, a Empresa do Teatro de São Carlos poderia vir a exigir uma indemnização por se sentir prejudicada pelo incumprimento do estipulado.

A complexidade desta questão aumenta e a 12 de Fevereiro de 1852 o Ministro dos Negócios do Reino, querendo estar de posse de todos os elementos que permitam analisá-la, ordena uma informação interna sobre o assunto (\*MR 42) que junte, inclusivamente, documentação anterior com ele relacionado. Nela se irão registando à margem os actos administrativos pelos quais o processo terá de transitar, desde a concessão da licença, em 27 de Fevereiro de 1852, até ao pagamento do imposto de selo em 9 de Março.

Parece que pela primeira vez um teatro não subsidiado leva a sua reivindicação avante, e o Inspector Geral dos Teatros vê finalmente acolhida a sua sugestão de liberalizar os dias de representação de cada teatro. A Portaria de Licença (\*MR 44) defere o requerimento, incluindo o funcionamento diário, com base no artigo 112.º do Regulamento de 30 de Janeiro de 1846, que prevê a sua própria revisão e actualização

em função dos resultados que a sua aplicação for evidenciando: «Este regulamento fica subordinado às modificações e adições que forem reclamados pelo resultado da experiência». (*DG 3/2/1846: 3*)

Uma notícia singular surgira na imprensa lisboeta em Agosto de 1850:

É um facto averiguado, que vamos ter Teatro Francês. Está escolhido o local, estão feitos os planos, e, se este belo e civilizador pensamento for auxiliado como merece, antes de seis meses poderemos assistir às primeiras representações. Em relação à nossa arte dramática, este é o mais profícuo meio que para a melhorar se pode pôr em prática. (*RUL 22/8/1850: 556*)

Não consegui encontrar dados complementares acerca deste anúncio: não pude identificar o local referido nem o impulsionador da iniciativa. Se se estiver a falar de construção, o tempo previsto para obras está dentro dos prazos usuais de execução de empreendimentos semelhantes, na época. Não deixa de ser curioso que o segundo parágrafo esteja em sintonia com o pensamento expresso pelo Conde do Farrobo quase dois anos mais tarde, no parecer que emite em 10 de Fevereiro de 1852 sobre o requerimento em que a Sociedade Artística do Teatro D. Fernando solicita a mudança dos dias de representação para a companhia de Jules Bernard (vd. p. 81).

Um ano mais tarde, em Agosto de 1851, a imprensa faz-se eco das negociações entre a Sociedade do Teatro D. Fernando e determinada empresa teatral francesa. É bem possível que se trate já da companhia de Jules Bernard.

Teatro francês — Dentro de algum tempo vamos ter a fortuna de possuir, por alguns meses, uma Companhia Dramática francesa. Anda-se em ajustes com os actuais alugadores do Teatro D. Fernando, para concederem licença para ali se darem as representações da companhia francesa. Esta companhia vem aqui de passagem para Madrid onde se vai estabelecer. (*RUL 14/8/1851: 11, \*IMP 140*)

A aparente discrepância de informação (Jules Bernard vem de Madrid para Lisboa e não ao contrário) pode explicar-se pela eventual disponibilidade do empresário francês nos meses que antecedem o início da sua apresentação em Madrid (5 de Novembro de 1851-4 de Março de 1852)<sup>77</sup>. É ainda de ter em conta que a deslocação de França para a Península Ibérica se faria, com grande probabilidade, por via marítima. Não seria descabido pensar que já nesta ocasião se tivesse decidido que a companhia francesa adiasse a sua instalação em Lisboa para Março do ano seguinte, como se menciona quer

---

<sup>77</sup> Para a actividade deste empresário francês na capital espanhola, consulte-se Pedro Ojeda e Irene Vallejo, «El 'Teatro Francés' de Madrid (1851-1861)», *Revista de Literatura* LXV, 130, CSIC, 2003, pp. 413-446.

na escritura de ajuste, convenção e obrigação entre a Sociedade Artística e o Conde do Farrobo, quer no requerimento de Bernardino Martins da Silva, e como realmente veio a acontecer.

A chegada da Companhia Francesa de Jules Bernard de Madrid foi alvo de grande optimismo. A notícia foi amplamente difundida pelos periódicos da capital, que antecipavam a estreia, procurando criar expectativas no público, ávido de novidades e estreias. O jornal *A Revolução de Setembro* acompanha a correspondência trocada entre a direcção do Teatro D. Fernando e Jules Bernard em que «Mr. Bernard, director da companhia francesa, anuncia a sua próxima partida para Lisboa no dia 11 do corrente» (RS 08/03/1852: 2), prevendo que a estreia se desse a 17 de Março. O comunicado de imprensa contém os nomes da administração e equipa técnica, do elenco e o repertório (\*IMP 158).

Algum contratempo deve ter atrasado a partida de Madrid ou demorado a viagem, pois a *Revista Universal Lisbonense* anuncia a chegada a Lisboa apenas no dia 18, prevendo-se a estreia para o dia 20:

A 1.<sup>a</sup> representação da companhia francesa chegada hoje a Lisboa terá lugar no próximo Sábado, 20 do corrente. O espectáculo se anunciará por cartazes, jornais e programas. Estamos informados que a companhia nas suas partes essenciais é a mesma que representou em Madrid. (RUL 18/3/1852: 384, \*IMP 159)

A 20 de Março de 1852 o *Diário do Governo* anunciava a estreia da companhia nessa noite, com um espectáculo constituído por uma comédia-vaudeville e dois vaudevilles: *A jarra quebrada* (*La tasse cassé*); *Bruto solta César* (*Brutus lâche César!*); *A Bastilha* (*À la Bastille*).

É de assinalar que duas das peças escolhidas eram já conhecidas do público lisboeta, que as vira representadas em português, como, aliás, algumas outras do repertório escolhido para os primeiros meses de espectáculos desta companhia. Esta reposição das peças vem sublinhar a proximidade que os anteriores empresários do teatro mantinham com a cena parisiense e, simultaneamente, o programa pretendido para este espaço. Poder-se-á contar como valor acrescentado o facto de o público menos instruído, já familiarizado com o enredo das peças e com a música, poder disfrutar das versões originais sem entraves linguísticos. O público mais fútil, desejoso de consumir as modas importadas do estrangeiro, assistiria aos espectáculos da companhia francesa para «ver e

ser visto», muitas vezes sem se preocupar com o domínio do idioma ou da total compreensão do espectáculo. Os espectadores mais escolhidos iriam certamente deleitar-se com a possibilidade de ouvir a língua culta por excelência, se bem que a qualidade literária do repertório estivesse um pouco mais arredada do que desejariam<sup>78</sup>.

Além da acentuada presença do vaudeville no repertório, há diferenças significativas no alinhamento dos espectáculos apresentados, que se compõem, em grande parte, de peças de menor dimensão do que as habitualmente representadas nos palcos de Lisboa, visando, sobretudo, distrair e entreter o público em serões teatrais mais diversificados, mundanos e ecléticos, com espaço para declamação, música e baile.

O início da actividade da companhia de Jules Bernard vai também reflectir-se na tabela de preços, que, mais uma vez, sofrem um ajuste, sendo a partir de agora mais caros em relação aos outros teatros da cidade. É de salientar que parece não haver diferença entre os lugares de lado e os de frente.

Companhia francesa <sup>79</sup> (Junho de 1852)		Sociedade Artística (Junho de 1850)	
Frisas .....	2\$400	Frisas de frente.....	1\$600
		Frisas de lado.....	1\$200
1ª ordem.....	3\$200	1ª ordem de frente .....	2\$400
		1ª ordem de lado .....	2\$000
2ª dita.....	2\$400	2ª ordem de frente .....	1\$600
		2ª ordem de lado .....	1\$200
3ª dita.....	1\$600	Torrinhas de frente.....	1\$000
		Torrinhas de lado.....	\$800
Plateia.....	\$480	Plateia superior.....	\$360
		Plateia geral.....	\$240
Galeria.....	\$480	Galeria.....	\$360
Varandas.....	\$200	Varandas.....	\$160

A assinatura contempla 50 récitas, 29 pagas adiantadamente e, mais tarde, as 21 restantes. Para esta segunda série, o preço das torrinhas baixa para \$960, eventualmente numa tentativa de atrair um público popular. O local de aquisição e pagamento é anunciado, num curtíssimo espaço de tempo, para três sítios distintos. Começa por ser

<sup>78</sup> Quatro anos mais tarde, quando uma nova companhia francesa se estabelece no Teatro D. Maria II, é ainda algum deste repertório que fará parte da programação: «[*Ce que femme veut...*] já tem sido representada por diferentes vezes no Teatro de D. Fernando, assim como todo o repertório que nos tem apresentado até aqui Mr. Luguët.» (*ILB* 18/19/1856: 336)

<sup>79</sup> *Diário de Governo*, Sábado, 20 de Março de 1852, n.º 68, p. 4.

no teatro, muda para a residência do tesoureiro João dos Santos Mata<sup>80</sup> para terminar no Hotel do Globe, na Rua Nova do Carmo, residência da companhia em Lisboa. Esta informação pode não se revestir de especial interesse para a actividade do teatro, porém pode ser indicadora de outras actividades nas instalações que impedissem o funcionamento dos órgãos de gestão no edifício.

A companhia francesa começa a ser uma presença assídua nos periódicos, que irão alterar o seu discurso sobre a actividade teatral, passando, em muitos casos, do mero comentário factual à reflexão sobre a arte dramática (\*IMP 163, 164, 174, 175, 176, 177).

Ao fim da primeira semana de espectáculos, a *Revista Universal Lisbonense* reconhece com agrado o trabalho da companhia francesa e a «distinta sociedade que todas as noites se reúne neste teatro» (*RUL* 25/3/1852: 394, \*IMP 160). Porém, volvidas algumas semanas a opinião sobre a sua actividade dividiu-se e os periódicos discutem as vantagens e desvantagens da sua presença em Lisboa, veiculando duas opiniões antagónicas: por um lado os que louvam a iniciativa e a qualidade e diversidade dos espectáculos em francês, por outro os que a rejeitam, porventura fazendo-se eco de algumas preocupações e interesses das restantes companhias estabelecidas em Lisboa, que viam a sua actividade ameaçada pela concorrência. Basta termos em mente que o público que frequentava o S. Carlos, composto em grande parte pela sociedade burguesa e aristocrática da cidade, era agora seduzido pela diversidade dos vaudevilles apresentados nos serões do D. Fernando. Isto mesmo se insinua nos primeiros parágrafos do «folhetim» do jornal *A Revolução de Setembro*, assinado por Lopes Mendonça de 29 de Maio de 1852 (\*IMP 165).

Apesar de tantos clamores contra o Teatro Francês, creio firmemente que o mundo elegante há-de lamentar, decerto, que tenha de acabar em breve. Sabia-se, existindo ele, como se haviam de passar as noites. Estava-se quase em família, tal era a regularidade com que as mesmas fisionomias apareciam nos camarotes. [...]  
Em primeiro lugar será necessário dizer que a companhia francesa não veio nem estabelecer rivalidades nem propor-se em comparação com outros artistas. Veio ganhar a sua vida representando e trouxe consigo o repertório de que usava, sem saber se as peças dele haviam ou não sido aplaudidas em Portugal. (*RS* 29/5/1852: 2)

No mesmo «folhetim» de *A Revolução de Setembro*, continuamos a encontrar pela pena de Lopes Mendonça, numa crítica ao desempenho dos actores em *Un Secret de famille*,

---

<sup>80</sup> João dos Santos Mata exercera até à vinda da companhia francesa as funções de Caixa da Sociedade Artística. É bem possível que tenha exercido ambas as funções simultaneamente. No futuro, como se verá, será responsável pelo teatro.

de F. Ancelot, os elogios ao trabalho dos actores franceses, não apenas no que respeita ao conjunto da companhia, mas também aos modelos sofisticados e inultrapassáveis de representação de cada um dos actores.

Mr. Francisque declama, por vezes, com sensibilidade. Mr. Dargis é chistoso no seu papel de elegante improvisado. Mademoiselle Lobry compreende sempre bem os caracteres que representa. Mr. Roche, sobretudo na leitura da carta, comove o espectador e é perfeito na intonação, que obedece flexível ao sentimento que lhe cumpre manifestar.

Quererei dizer com isto que os actores alcançaram condão de poderem ser impossíveis à crítica? Não poderia, se quisesse, apontar esta ou aquela passagem em que foram inexactos? Não é, decerto, o meu pensamento. Mas não é, também, a propósito de uma comédia que se costuma fazer um curso de declamação dramática. (RS 29/5/1852: 2)

No final dos três meses, os actores preparam-se para regressar ao seu país. A quatro récitas do fim da assinatura, no dia 27 de Maio, é organizado um benefício geral em récita extraordinária «da qual o produto é aplicado para as viagens dos artistas para França. O fim a que é destinado é motivo bastante para chamar uma numerosa concorrência», noticia o *Diário do Governo* na véspera.

As últimas récitas testemunham o apreço com que a companhia foi acolhida, quer pelo público quer pelas outras companhias dos teatros lisboetas, sendo amplamente divulgadas na imprensa<sup>81</sup>.

Na penúltima delas, a 3 de Junho, realiza-se o benefício de Caroline Aubrée, com as estreias de uma comédia vaudeville, *Un mari qui se déranje*, (E. Cormon e E. Granjé) e de um vaudeville, *Un monsieur et une dame, ou une aventure de grande route*, (F. A. Duvert, A. D. Lauzanne de Vauroussel e X.-B. Saintine). No intervalo apresenta-se o bailado *La sicilienne*, dançado por bailarinos do Teatro de São Carlos, após o que se apresenta a comédia vaudeville *La marraine* (E. Scribe, M. Lockroy e J. Chabout de Bouin), representada pela companhia do Teatro do Ginásio.

Na última, no dia seguinte, a companhia do Teatro D. Fernando desloca-se ao Teatro D. Maria II onde representará um drama, *La nièce de Pombal* (tradução de *A sobrinha do marquês*, de Almeida Garrett) e dois vaudevilles, *Un monsieur que suit les femmes* estreado na véspera, e *La fille de Dominique* (C. de Livry e F. Villeneuve). Neste

---

<sup>81</sup> Cf. *Diário do Governo* entre os dias 2 e 15 de Junho de 1852.

último, a primeira atriz, Dargis, tinha representado quatro papéis quando se estreou em 27 de Abril, sendo provável que repetisse a proeza na despedida.

Por fim realiza-se no Teatro D. Fernando uma récita extraordinária, no último dia do contrato (15 de Junho), em benefício dos actores Bernard e Dargis com a colaboração da companhia do Teatro do Ginásio, que ali vai representar *Ana Barraca*, farsa de R. J. da Sousa Neto, que se estreara naquele teatro em 22 de Novembro de 1851<sup>82</sup>. A Dargis mostrará o auge do seu talento executando os cinco papéis da «commedia dell'arte» *Colombine ou les sept pêchés capitaux*, de Carmouche e Paul Vermont e dançando o «Pas d'Elena» de *Robert le Diable*. O espectáculo, que começara com a representação do vaudeville *L'enseignement mutuel* (Brazier, Dumersan e Delestre-Poirson), compreendia ainda as cenas cómicas *Les tribulations d'un anglais*, (J. P. Meuriot e Paul Bonjour) executadas por Bernard, e *La distribution des prix ou le maître d'école* (Paul de Kock), representada pelo actor Dargis.

Esta primeira experiência em Lisboa, ainda que curta, parece ter sido positiva quer para a companhia de Jules Bernard quer para a Sociedade do Teatro D. Fernando. A 17 de Junho de 1852, João dos Santos Mata, na qualidade de representante da Sociedade, vai requerer ao Governo da Rainha a renovação da licença por mais seis meses, «para poderem continuar as representações nacionais, francesas, espanholas, bailes, canto e concertos instrumentais e vocais, sujeitando-se em tudo aos regulamentos em vigor». (\*MR 45).

Este pedido aparentemente simples e conciso esconde, no entanto, duas pretensões ousadas: uma tentativa de defraudar o Estado, requerendo uma licença que irá servir uma indeterminada companhia estrangeira não organizada, que, portanto, não pagará as devidas taxas, e uma outra de, veladamente, contornar disposições legais que conferem exclusividade de representações de cariz operático ao teatro de São Carlos. Assim, confirmando uma tendência crescente para a apresentação de espectáculos musicais, o requerimento acrescenta ao pedido anterior, de 3 de Fevereiro de 1852, «canto e concertos instrumentais e vocais». Esta pretensão, que poderia passar despercebida no meio das demais que o requerimento menciona, vai desencadear um novo processo pouco amigável.

---

<sup>82</sup> Recorde-se que por motivo da sua reedificação o Teatro do Ginásio está encerrado ao público.

Seguindo os trâmites normais, o requerimento é enviado aos diversos organismos incumbidos de o analisar (Governo Civil e Inspeção Geral dos Teatros) para, a 25 de Junho de 1852, receber do Conde do Farrobo um parecer zeloso dos interesses do Estado, como lhe compete, em que «desmonta» o esquema que o requerimento previa (\*MR 46):

[...] nenhuma dúvida se oferece à concessão da licença para as representações dramáticas nacionais e para os bailes, porém, pelo que respeita a representações de companhias estrangeiras ainda não organizadas e determinadas parece-me que não deve ser atendida a pretensão da Sociedade suplicante porquanto este pedido antecipado, sem prévia organização de companhia certa, equivale a querer obter uma concessão para traficar com quaisquer incautos, privando ao mesmo tempo os cofres públicos dos rendimentos que lhes competem pelas novas licenças a que é justo se sujeitem as companhias estrangeiras que se organizarem e pretenderem dar representações em quaisquer teatros desta cidade.

O Inspector Geral dos Teatros pronuncia-se igualmente sobre o pedido de licença para «canto e concertos instrumentais», alertando para uma cláusula estabelecida com a nova empresa do Teatro de São Carlos que lhe confere a exclusividade do repertório operático (\*MR 48), pelo que apenas deverá ser concedida a licença pedida na condição de a Sociedade solicitar autorização caso a caso, ou seja, sempre que pretender dar um recital de canto ou concerto instrumental:

porque sendo uma das condições da nova Empresa do Real Teatro de São Carlos que em nenhum caso noutros teatros se possam cantar óperas italianas durante a época da abertura do teatro, conceder-se a licença sem esta restrição podia sofismar-se a concessão e dar origem a reclamações que necessariamente apareceriam se acaso em algum dos concertos para que se solicita a licença se compreendesse canto de óperas italianas ou de repertório italiano ou de grandes óperas francesas.

O assunto, tal como apresentado, revela-se melindroso a ponto de, antes de exarar qualquer despacho, o Ministro e Secretário do reino ordenar aos seus serviços que elaborem uma informação interna que exponha o problema levantado por este requerimento (\*MR 47). Não pude encontrar o despacho que terá recaído sobre essa informação, pois a tramitação dele decorrente encontra-se riscada, tornando ilegíveis todas as palavras. O que me parece é que os termos invulgarmente graves com que o Inspector Geral dos Teatros redigiu o seu parecer deve ter levado ao indeferimento.

Como resultado da abortada tentativa de a Sociedade Artística voltar a contratar uma companhia estrangeira, no dia 10 de Julho dá entrada na Secretaria de Estado do Ministério do Reino um requerimento assinado por Jules François Bernard, solicitando uma licença para os mesmos seis meses. Não encontrei o requerimento, mas o seu

registo de entrada foi lançado nos livros de Registo de Correspondência Recebida do Ministério do Reino: «Júlio Francisco Bernardo / Jul. 10 – Requer licença para dar representações dramáticas francesas no Teatro de D. Fernando, todos os dias»<sup>83</sup>. Nos ofícios que acompanharam o envio deste requerimento de Bernard para obter os pareceres do Governador Civil de Lisboa e do Inspector Geral dos Teatros, copiados nos livros de Registo de Correspondência Expedida do Ministério do Reino, há informação que permite reconstituir o que se passou. No primeiro (\*MR 49) menciona-se que o requerente «projecta organizar» as representações, numa clara correcção a uma das falhas apontadas pelo Conde do Farrobo ao requerimento anterior de João dos Santos Mata. O ofício para o Inspector Geral dos Teatros (\*MR 50) reafirma o carácter diário pretendido para as representações dramáticas francesas levadas à cena por uma nova companhia.

Destes documentos se infere que Jules Bernard se viu obrigado a formar uma companhia organizada e a ser ele o responsável pela gestão do teatro. Para isso a Sociedade do Teatro D. Fernando tem que ter sido dissolvida, uma vez que, durante os trâmites legais para obtenção da licença, a 30 de Junho de 1852, o empresário francês assina um contrato de arrendamento com Francisco Rodrigues Batalha, o proprietário do teatro (\*ADL 9), cessando, obrigatoriamente, a locação à Sociedade Artística.

O contrato de arrendamento entre Francisco Rodrigues Batalha e Jules François Bernard define, na primeira cláusula, a duração do aluguer «pelo tempo de três épocas na estação invernos», começando a 1 de Novembro de 1852 e terminando a 31 de Maio de 1855<sup>84</sup>. O contrato é interrompido no tempo de interregno da actividade teatral da companhia, entre 1 de Junho e 30 de Setembro, que «fica pertencendo ao senhorio para dispor do dito teatro nestes intervalos como mais lhe convier», como se lê na segunda cláusula.

O valor do arrendamento continua a ser de um conto e duzentos mil réis por época, ou seja, o mesmo que Emílio Doux e, mais tarde, a Sociedade Artística pagavam. No entanto, o tempo de aluguer é inferior, contempla apenas 8 meses de actividade, pelo que a forma de pagamento é alterada, deixando de ser mensal para passar a ser em duas partes:

quatrocentos mil réis, em dinheiro ou metal sonante, no acto da recepção das assinaturas, no princípio de cada uma das ditas épocas, e além desta quantia se

---

<sup>83</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, Livro 2395, s. f.

<sup>84</sup> Certamente devido às intervenções na sala, que se adivinham já planeadas, a primeira época mencionada no contrato inicia-se 1 de Novembro, começando as prorrogações previstas nos dois anos seguintes a 1 de Outubro.

obriga o inquilino a pagar ao senhorio a quantia de vinte mil réis, em dinheiro de metal sonante em cada uma das noites em que houver representações até perfazer com aquela quantia a soma total de um conto e duzentos mil réis preço do arrendamento em cada uma das épocas referidas.

Para cumprir esta cláusula o empresário necessita de quarenta noites para atingir os oitocentos mil réis, que somados aos quatrocentos mil iniciais perfazem os contratados um milhão e duzentos mil réis. Esta obrigação seria já do conhecimento de Jules Bernard quando no seu requerimento para a obtenção de licença solicita que os seus espectáculos se dêem todas as noites, prerrogativa de que já gozara nos três meses anteriores. Porém, esta pretensão não foi atendida, a julgar pela publicitação dos espectáculos na imprensa que indica Terças-feiras, Quintas-feiras, Sábados, Domingos e dias santos como os dias de representação deste teatro (cf. *DG* 10/11/1852).

As receitas provenientes do arrendamento de camarotes à família real serão, como até ali, pertença do inquilino, mas retidas pelo senhorio, como garantia de liquidez para eventuais pagamentos de multas por incumprimento de alguma obrigação estipulada. É por isso que, como forma de prevenção, se explicita a exigência do proprietário de ser ele a única pessoa a receber pessoalmente no Paço a quantia devida, obrigando-se, portanto, a um ajuste de contas em cada época.

À semelhança dos contratos anteriores, encontram-se compreendidos no arrendamento doze telões pintados de cenário e outros objectos. Todavia, é introduzida uma novidade em relação aos bens arrendados. Se dos contratos antecedentes ficava excluído o salão superior (situado no prédio contíguo ao teatro, mas que com ele comunicava), no presente contrato este espaço passa a integrar o arrendamento «ficando o inquilino obrigado a conservar no mesmo salão a mais rigorosa polícia, tanto de asseio como na proibição de qualquer uso que possa dar lugar a perigo de incêndio».

O contrato prevê também a execução de obras de melhoramento do teatro, que já abordei no capítulo «2. 1. 2. 2. Interiores» (p. 33), sujeitas a condições muito explícitas. Entre elas é de salientar a que atribui ao inquilino o encargo financeiro e exige a prévia autorização do senhorio, caso a caso. As obras visam reconfigurar o aspecto da sala atendendo, por um lado, ao conforto do espectador, quer ao nível da comodidade das instalações quer da melhoria dos ângulos de visão do palco, aumentando a sua amplitude, e por outro à rentabilidade do espaço.

No que diz respeito ao conforto do espectador, encontra-se no primeiro caso a possibilidade de que «os bancos da plateia sejam estofados se assim convier à empresa», explicitada na cláusula décima oitava. No segundo, de maior envergadura, acha-se o alargamento da boca de cena, previsto na cláusula oitava:

Que, como as pilastras do proscénio interrompem parte da linha visual dos camarotes de boca do dito teatro, o proprietário autoriza o inquilino a fazer nas ditas pilastras a obra de desbaste e ornato conveniente, sendo a despesa por conta do rendeiro e o risco previamente aprovado pelo senhorio.

Por fim, a rentabilidade do teatro é aumentada com a transformação das galerias da ordem de frisas em camarotes, contemplada na cláusula décima oitava, e a construção de novas galerias na terceira ordem de camarotes (torrinhas), junto da boca de cena, noticiada pelos periódicos, como *A Revolução de Setembro* (\*IMP 168):

Teatro D. Fernando – Companhia Francesa. Vão começar-se os trabalhos precisos para o melhoramento do teatro. O desbaste das pilastras de cantaria que actualmente formam o proscénio, a factura de novas frisas nos lugares onde agora estão as galerias, a colocação destas nas primeiras três torrinhas de boca, de cada um lado. o elegante estofado dos lugares da plateia superior para os srs. Assinantes, é a obra mais saliente (além de outras interiores) que a empresa vai imediatamente começar. (RS 14/07/1852: 4)

Na primeira semana do mês seguinte, o mesmo periódico (RS 06/08/1852) e o *Diário do Governo* (DG 03/08/1852) especificam que as obras começaram no dia 2 de Agosto, sob a direcção do engenheiro Bertin, responsável técnico pela construção do teatro, e foram efectuadas à custa da empresa, auxiliada, em parte, pelo proprietário.

Estas transformações levam a um redesenho da planta da sala. A gravura da *Revista Popular* de 1849 (lâm. 4) deixa adivinhar com segurança as áreas desbastadas.

A notícia da permanência por três anos da companhia de Jules Bernard foi bem recebida na imprensa, que deu voz ao projecto de obras de «requalificação» que tornariam «a sala mais cómoda, mais elegante e mais digna de receber o *beau-monde*, que naturalmente a tem de frequentar» (RS 10/07/1852: 2).

A imprevisibilidade inerente aos trabalhos de modificação de elementos arquitectónicos impede que seja anunciada com antecedência a data prevista para a reabertura do teatro, optando a empresa por anunciar duas datas em alternativa: 1º de Outubro ou 1º de Novembro (cf. RS 14/07/1852: 4). A «derrapagem» acaba por ser apenas de uma semana e o teatro reabre a 6 de Novembro, apresentando uma companhia constituída

por actores que permanecem da anterior e outros que Jules Bernard fora no Verão contratar a Paris. Ao partir para França, o empresário distribui à imprensa um comunicado em que anuncia ter legado poderes a João dos Santos Mata para receber o pagamento de assinaturas e dirigir as obras até à sua conclusão) (cf. *RS* 14/07/1852: 4, \*IMP 168 e *DG* 15/07/1852).

Assim, a partir da época teatral que se inicia em Novembro de 1852, o Teatro D. Fernando passa a dar espectáculos unicamente em língua francesa.

No *Diário do Governo* de 6 de Outubro desse ano, o tesoureiro da empresa, João dos Santos Mata, informa os assinantes de que tem em sua posse as escrituras dos artistas que formam a nova companhia francesa, das previsões da viagem da companhia até Lisboa e da data prevista para a abertura, ainda 3 de Novembro. Semanas mais tarde, os periódicos anunciam os novos elementos da companhia francesa (\*IMP 170).

Supostamente para poder começar a trabalhar, no dia 28 de Outubro Jules Bernard desiste da pretensão de dar espectáculos diários no Teatro D. Fernando, requerendo apenas que lhe seja concedida licença para as Terças e Quintas-feiras, Sábados e Domingos<sup>85</sup>. O Alvará será emitido a 4 de Novembro (\*MR 51)<sup>86</sup>.

A segunda temporada (se considerarmos os três meses da Primavera anterior como a primeira) da Companhia Francesa tem início a 6 de Novembro de 1852 e é anunciada no *Diário do Governo* da véspera, com a indicação dos títulos e géneros teatrais e musicais que compõem o espectáculo de abertura: «*Un changement de main*, comédia vaudeville em 2 actos, *Ouverture pastorale*, composição de Mr. Libut, chefe de orquestra. Primeira representação de la *Maitresse de langues*, folia vaudeville em um acto...» (*DG* 5/11/1852: 4).

Passada uma semana, no jornal *A Revolução de Setembro* a rubrica de Lopes de Mendonça (\*IMP 174) começa ironicamente por admirar-se de em tempo de crise económica, com os bancos à beira da falência, sem os accionistas lhes valerem, se encontrarem quatro teatros abertos na capital, todos eles com público, quando, tempos

---

<sup>85</sup> Não encontrei este requerimento nos maços do Ministério do Reino. Contudo, esta informação pode inferir-se do registo no Livro 1225 daquela instituição do ofício enviado ao Inspector Geral dos Teatros, solicitando parecer (\*MR 50).

<sup>86</sup> Não encontrei este Alvará nos maços do Ministério do Reino. Contudo, encontra-se cópia no Livro 1225 daquela instituição (ff. 125v-126) (\*MR 51).

antes, numa altura em que a banca se permitia dar juros elevados, os teatros se encontravam desertos, chegando à conclusão humorística de «que é mais fácil passar sem banco do que sem teatro» (RS 13/11/1852: 1). O regresso da companhia francesa vem reacender o debate entre antagonistas da temporada anterior e questiona, mais uma vez, a qualidade e a pertinência do vaudeville, género que invadia a cena portuguesa. Apesar de uma certa unanimidade da crítica internacional contra o género vaudeville, a companhia residente em Lisboa continua a apostar na sua inclusão no repertório, cabendo-lhe, aliás, a maior parte. A concorrência do público parece justificar a opção que encontra em Lopes de Mendonça um defensor quase incondicional:

O *vaudeville* é absurdo, é fantástico, é incoerente, mas faz rir. É uma coisa oca mas cheia de espírito. Não resiste à análise mas prende-nos a atenção. *Soubrettes, ingénues, duegnes*, galãs, pais nobres, tudo aquilo se agita, às vezes sem motivo, sem razão plausível, e, entretanto, quem é que deixa de ouvir um *vaudeville* até ao *couplet* final. Eu rio-me dos críticos e gosto das composições fáceis, ligeiras, vaporosas, que vivem na atmosfera dos epigramas e dos *calembourgs*, que não têm pretensões nem de reformar a sociedade, nem de melhorar os costumes, nem de propagar ideias ou costumes novos, mas simplesmente de distrair o próximo. A existência do Teatro francês em Lisboa é mais um triunfo para o princípio da liberdade do comércio. Por que não! Importamos tanta coisa, por que não havemos de importar também mais esta? (RS 13/11/1852: 1)

Contudo, uma semana depois o articulista aconselha uma criteriosa escolha das peças desse género (\*IMP 175), sugerindo que o empresário «fuja de nos dar vaudevilles como a *Marguerite* [de Xavier-Boniface Saintine e Felix-Auguste Duvert]» (RS 20/11/1852: 2). Esmorece o seu entusiasmo pelo programa da companhia, lamenta um certo conservadorismo moralista que a comédia vaudeville *Gabrielle*, de Émile Angier, denota e aproveita para tecer considerações sobre o lugar estético-filosófico da arte dramática e do papel do teatro em geral na sociedade:

Eu vejo neste desejo de converter o teatro em púlpito a degeneração e a decadência da arte. Creio que a cena se não inventou para a declinação de apólogos morais em verso alexandrino [...] [Mr. Émile Angier] arvora-se em legislador moral, em supremo ordenador das relações familiares e domésticas. Cada um dos personagens é um símbolo, e a sua comédia é antes uma lição de filosofia do que uma concepção artística.

Esta deplorável tendência condenaria a arte ao suicídio. O teatro tornar-se-ia um apêndice dos sermões da igreja e das práticas dos moralistas. (RS 20/11/1852: 2)

Apesar deste desagrado, Lopes de Mendonça elogia o bom e equilibrado desempenho do elenco, mostrando grande apreço pelo trabalho dos actores, a quem isenta de qualquer responsabilidade na péssima qualidade de determinados textos, como o de *Marguerite*: «Os actores não são cúmplices da obscenidade repugnante do vaudeville.» (RS 20/11/1852: 2)

O trabalho da companhia prossegue, agradando ao público e a parte da crítica, que não é unânime no reconhecimento do valor artístico dos actores franceses nem da oportunidade da sua presença em Lisboa e da diversidade do repertório. Considerando, apesar de tudo, que aquelas peças ganham mais com a representação dos actores do que com a leitura silenciosa (\*IMP 178, 179).

A primeira representação de *La Calomnie*, de Scribe, é um êxito que o folhetinista de *A Revolução de Setembro* atribui quer à excelência da interpretação (\*IMP 177) – «Mr. Tony é um centro de suma inteligência e de notável superioridade artística»; «Mr. Dumesnil possui uma grande penetração dramática»; «Mr. Victor Henry foi, com razão, altamente apreciado», etc. (RS 11/12/1852: 2) – quer à oportunidade da sua apresentação, quando em Lisboa a classe política se via afectada pelo boato maledicente:

A razão é simples e pode-se, para a explicar, dispensar os pontos de interrogação. É que nenhum dos que a viam representar, homens políticos ou pessoas da sociedade, deixavam de ter sido mais ou menos afectados de *calúnias* gratuitas. É que uns, como o ministro, fitavam friamente a calúnia, caminhando sobre ela e esmagando-a pelo desdém; e outros, como o deputado da opposição, tremiam de a fitar e curvavam-se, submissos, aos seus caprichos nefandos. (RS 11/12/1852: 2)

A temporada do teatro francês agrada e suscita dos críticos uma atenção mais alargada do que aquela que, porventura, lhes poderia merecer outro qualquer teatro. O próprio Lopes de Mendonça, no final desta crónica, reconhece que se estende talvez demais sobre ele, consciente de que o podem acusar de elitismo - «Alguns julgarão que é uma espécie de homenagem à escolhida sociedade que o frequenta, outros pensarão que é pela demasiada predilecção que possuímos pela literatura francesa» (RS 11/12/1852: 2). Para a História do Teatro fica a informação, mesmo que sucinta, do tipo de público que frequentava o Teatro D. Fernando nos primeiros anos da década de 50 do século XIX. O mesmo jornalista dá mostras de ter uma certa predilecção pelo registo dos comportamentos do público no Teatro D. Fernando. A propósito de *Echec et Mat*, de Dumas, refere elogiosamente o desempenho de Mr. Tony, o protagonista, (\*IMP 178) «que o público entendeu e aplaudiu com aqueles murmúrios comovidos que valem mais do que palmas estrepitosas» (RS 181/12/1852: 2). Na estreia do espectáculo composto por *Le mari à la campagne* e *Le duel au baiser*, em 19 de Janeiro de 1893, o folhetinista dá conta da atitude descontraída do público feminino durante a primeira peça (\*IMP 183) - «Eu vi rir as senhoras, eu vi-as rir sem ocultarem o rosto com o leque, ou o lenço. Prova evidente de que são composições espirituosas e livres de toda a alusão...

melindrosa. [...] o leque é que me anuncia até que ponto uma peça está eivada de expressões duvidosas» - por oposição à atitude comprometida que mostrava na segunda, em que «os camarotes guarneceram-se de leques ameaçadores e eu disse comigo, aqueles maviosos lábios que se escondem ou se irritam ou se contraem em bocejos» (RS 24/01/1853: 2).

Os espectáculos no Teatro D. Fernando continuam a ser alvo das melhores críticas por parte da imprensa, que continua impressionada com o trabalho levado a cabo pela companhia francesa (\*IMP 176, 177, 178, 179, 180).

Ou por genuína necessidade de substituição do elenco ou como estratégia de manutenção do interesse do público pela actividade da companhia, o empresário começa a anunciar, no início do ano de 1853, a iminente chegada de Mademoiselle Picard, a nova actriz contratada. É sabido que o público masculino, sobretudo, via nos dotes físicos das actrizes mais uma das atracções da arte teatral, como, aliás o próprio Lopes de Mendonça não deixa de confessar(\*IMP 174): «Sobretudo quando com os actores importamos também actrizes, e sinceramente a nossa raça feminina não é de tal modo primorosa que seja de pouca valia a aparição de um par de olhos negros ou azuis» (RS 13/11/1852: 2). Ironicamente, e fazendo jus a este seu «pecado», não esconde que os seus anseios estão focados na chegada da nova aquisição para o elenco (\*IMP 183): «Paro no Teatro de D. Fernando e não espero nem um momento por essa encantadora mademoiselle Picard, cujo debute é anunciado há duas semanas *trés prochainement*» (RS 24/01/1853: 2), «O que desejamos é que Mr. Bernard achasse mademoiselle Picard. Necessitamos de mademoiselle Picard, queremos mademoiselle Picard, eu prometo apaixonar-me por Mademoiselle Picard.» (RS 29/01/1853: 2)

Apesar do optimismo inicial, do aparente sucesso da companhia e, ainda, da renovação do elenco, com a recente contratação da actriz Picard, a 14 de Fevereiro de 1853 Jules Bernard assina a rescisão do contrato de arrendamento com Francisco Rodrigues Batalha, alegando não ter condições para continuar a levar adiante o seu projecto empresarial. No «Instrumento de dissolução de contrato, encampação de arrendamento, transacção e obrigação» (\*ADL 10) não ficaram registadas as razões, apenas a gravidade delas:

[...] sobrevieram ao segundo outorgante [Jules Bernard] circunstâncias desagradáveis que o colocaram na posição de não poder continuar a empresa

começada e por isso, para não comprometer os direitos e interesses de ninguém, se deliberara a contratar com o primeiro outorgante a dissolução do contrato que contém na referida escritura, e bem assim a encampação do arrendamento contratado, para que, extintas todas as recíprocas obrigações, delas ficassem totalmente desobrigados, e a dita escritura havida por de nenhum efeito desde o dia trinta e um de Janeiro deste ano de mil oitocentos cinquenta e três.

O facto de não haver lugar a multas ou indemnização, e de que o efeito deste contrato tivesse início no dia 31 do mês de Janeiro anterior, indica que, seguramente, o empresário francês teria negociado com Francisco Rodrigues Batalha o trespasse de arrendamento, tendo encontrado e sugerido outro inquilino que asseguraria a continuidade do pagamento das rendas, sem interrupção. E assim foi, de facto. A 17 de Fevereiro de 1853, Francisco Rodrigues Batalha arrenda o seu teatro a José Détry, com efeitos a 1 desse mês.

A documentação jornalística encontrada sobre a decisão de Jules Bernard é parca. Pouco há nos jornais que permitisse antever esta atitude. Os periódicos aludem de forma discreta a este acontecimento ou às suas consequências. A 19 de Fevereiro de 1853, o «folhetim» de Lopes de Mendonça menciona, aliviado, a continuação da companhia francesa em Lisboa, depois de ultrapassados quaisquer contratemplos, que não especifica (\*IMP 187):

Sabemos das dificuldades que existiam a respeito da prolongação da actual estação teatral, desapareceram completamente. O teatro francês continua, não só este ano, como nos anos seguintes. Notícia importante é esta. Lisboa aproxima-se assim das condições que alimentam a existência de outras grandes capitais. (RS 19/02/1853: 2)

Semanas mais tarde, já em Março, a *Revista dos Espectáculos*, num artigo escrito em francês – gesto de difícil interpretação, talvez de regozijo pela manutenção da companhia em Lisboa – manifesta idêntico alívio (\*IMP 189): «Les bruits alarmants que avaient déjà percé sur la fermeture du théâtre français ce sont dissipés [...]» (RE 03/1853: 37).

Não encontro motivos aparentes para a inesperada rescisão do contrato de arrendamento de Bernard e para a celeridade com que se encontrou um novo inquilino para Francisco Rodrigues Batalha. Posso conjecturar apenas duas hipóteses: ou uma qualquer desavença pessoal com o senhorio, que apenas documentação de cariz privado poderia esclarecer, ou a reacção de pânico momentâneo a uma determinação da Inspeção Geral dos Espectáculos, tornada pública pela imprensa, segundo a qual a partir da estação da

Quaresma, que começou a 13 de Fevereiro – mesmo na véspera de Jules Bernard ter tomado a decisão de dissolução do contrato de arrendamento com o proprietário do teatro –, os dias de representação do Teatro D. Fernando passavam a coincidir com os do teatro de D. Maria II: Segundas-feiras, Quartas, Sábados e Domingos<sup>87</sup>. Se, como vimos, o Teatro D. Fernando não temia em demasia a concorrência do Teatro D. Maria II, o facto de a circunstância inicial de representações diárias, concedida na licença obtida por Jules Bernard no início da temporada, ser agora alterada, reduzindo a três os dias de receita de bilheteira, pode ter provocado em Jules Bernard um desânimo que o tenha levado a desistir do contrato de arrendamento e até, como se vê pela imprensa, da sua companhia de teatro. Após o susto inicial, tudo parece ter voltado ao normal, como veremos.

Se a possível dissolução da companhia francesa e a partida de Lisboa de Jules Bernard foi recebida com surpresa pelo público oitocentista, a celebração de um contrato de arrendamento do teatro com o novo inquilino José Détry também não deixa de me surpreender a mim.

José Détry é um francês que em 17 de Fevereiro de 1853 era residente em Lisboa há vários anos. Ocupava o importantíssimo cargo de director da Companhia Lisbonense de Iluminação a Gás, que fundara em 30 de Abril de 1846, juntamente com outros sócios, entre os quais se contavam o Conde do Farrobo, Costa Cabral e Anselmo José Braamcamp, detendo, em nome próprio e de Cláudio Adriano da Costa, o privilégio por quinze anos da exclusividade da iluminação pública e privada na cidade de Lisboa. Não terão sido, pois, motivos de ordem financeira os que o levaram a arrendar o Teatro D. Fernando. Porém, não consigo, por agora, determinar de que tipo fossem, a não ser uma leve suspeita, talvez infundada, de relações e interesses menos claros que moviam aqueles negociantes.

O contrato (\*ADL 11), com efeitos retroactivos a 1 de Fevereiro de 1853, vai até 31 de Outubro. O valor da renda continua a ser o mesmo mas a forma da sua execução deixa de ter em conta os pagamentos por récita, passando a ser ao semestre e o primeiro ano pago adiantado. O salão superior continua compreendido no contrato, bem como «todos os cenários, lustre, utensílios móveis e dependências inerentes que existem no mesmo teatro e são da propriedade dele senhorio». No entanto, «o corredor lateral do salão

---

<sup>87</sup> Cf. *A Revolu o de Setembro e Diário do Governo*, de 12 de Fevereiro de 1853.

superior aonde existem ferramentas pertencentes ao senhorio fica de fora deste arrendamento, bem como fica o rendeiro autorizado para fazer, à sua custa, nos camarotes as alterações que julgar convenientes e outras que no mesmo edifício forem necessárias para sua comodidade», abrindo-se, assim, portas a novas obras no interior do edifício. Uma cláusula que não aparece em nenhum dos contratos de arrendamento anteriores vem reformular a minha suspeita de Jules Bernard ter reconsiderado a decisão de abandonar a actividade no Teatro D. Fernando:

Que ele José Détry poderá sublocar o presente arrendamento a quem quiser, a qualquer empresário ou companhia de artistas nacionais ou estrangeiros ficando ele sempre responsável pelo pagamento da renda e cumprimento de todas as cláusulas deste contrato, dando parte disto ao senhorio e ficando por fiador e principal pagador do sublocatário.

A súbita mudança de locatário do teatro não afectou, aparentemente, em nada o funcionamento e a programação da companhia, que continua a recolher críticas encomiásticas por parte da imprensa (\*IMP 188, 189).

A 7 de Maio de 1853, a pouco tempo de terminar a sua licença anual, Jules Bernard, enquanto director da companhia francesa do Teatro D. Fernando, apresenta um requerimento para renovação da licença de representação (\*MR 52) para poder «findar a presente 1.<sup>a</sup> época de representações a que é obrigado, mas ainda para continuar nas duas seguintes épocas a dar naquele teatro representações no mesmo idioma».

Nos seus pareceres, quer o Inspector Geral dos Teatros, a 25 de Maio (\*MR 53), quer o Governador Civil de Lisboa, a 2 de Junho (\*MR 54), informam nada ter a opor à prorrogação da licença pedida por Bernard.

Por fim, a 4 de Junho, é exarado o despacho do Ministério dos Negócios do Reino relativo ao requerimento (\*MR 55):

A Júlio Francisco Bernard, director da Companhia Francesa do Teatro de D. Fernando, há-de passar Alvará de Licença por tempo de um ano para continuar a dar representações dramáticas francesas no mesmo teatro [...]

Quando tudo parecia ter voltado ao seu normal andamento, Jules Bernard pode ter sofrido um novo ataque de insatisfação ou ter sentido sérias dificuldades na prossecução das suas actividades empresariais.

Os últimos dias da temporada prosseguem, dando-se a 90<sup>a</sup> e última récita de assinatura a 28 de Maio com a apresentação dos vaudevilles em um acto *La chaîne anglaise*, de

Labiche e *Un scandale à Lisbonne*, de Felix Auguste Duvert e Augustin Théodore Lauzanne, numa espécie de cortesia e homenagem à cidade na despedida, como em séculos anteriores se fazia à chegada, com a representação de loas elogiosas. Recorde-se em temporadas passadas algumas alusões à História de Portugal nalgumas das peças do repertório e na representação de *A sobrinha do Marquês*, de Garrett.

Os dias de espectáculos extraordinários das semanas seguintes serão preenchidos com benefícios que, como é habito, contam com a colaboração de actores ou cantores das companhias de outros teatros. Desta feita são os do Teatro de São Carlos que abrilhantarão as noites de 9 e 14 de Junho com árias e excertos de óperas<sup>88</sup>.

Como nota curiosa, refira-se que o espectáculo previsto para a noite de dia 18 de Junho, a última em que a companhia actuará, contava com a representação de três vaudevilles (dois em estreia) e uma série de peças a anunciar. No entanto, o espectáculo teve de ser adiado por força da inauguração da iluminação do Passeio Público<sup>89</sup>. Note-se que o Teatro D. Fernando é o único que encerra as portas nesta noite. A esta circunstância pode não ser alheio o facto de o responsável pela iluminação do Passeio Público ser o arrendatário deste teatro.

O encerramento vai sendo adiado, anunciando-se a «clôture définitive» para o dia 22 de Junho, no que parece ser uma cedência à exigência do público<sup>90</sup>. Por fim, um comunicado anuncia que «Les Artistes de la compagnie française, cédant à un grand nombre de demandes, ont consenti à donner encore une seule représentation, qui aura lieu le lundi 27 Juin»<sup>91</sup>. No entanto, a escassez de público é notada por outros periódicos, como a «Revista dos Espectáculos» da *Revista Popular* que no número de Junho comenta (\*IMP 200):

Com tão poucos elementos julgamos difícil, se não impossível, apresentar espectáculos mais variados e interessantes do que aqueles que por algumas noites nos apresentaram *les trainards* da companhia de D. Fernando. Pena é que o público, por desleixo ou não sabemos por que motivo, não compensasse, como mereciam, os esforços dos artistas.

Fazemos sinceros votos para que na próxima época teatral, a fortuna seja mais propícia à companhia francesa do que lhe foi na que terminou. (RE 6/1853: 77)

---

<sup>88</sup> Cf. *Diário de Governo*, Quinta-feira, 9 de Junho de 1853, n.º 133, p. 4 e Terça-feira, 14 de Junho de 1853, n.º 137, p. 4

<sup>89</sup> Cf. *A Revolução de Setembro*, Sábado, 18 de Junho de 1853, n.º 3361, p. 4.

<sup>90</sup> Cf. *Diário de Governo*, Terça-feira, 21 de Junho de 1853, e Quarta-feira, 22 de Junho de 1853.

<sup>91</sup> Cf. *Diário de Governo*, Domingo, 26 de Junho de 1853 e Segunda-feira, 27 de Junho de 1853.



Fig. 16 - Cartaz do último espectáculo da companhia francesa de Jules Bernard no Teatro D. Fernando, em 27 de Junho de 1853 (Museu do Teatro, n.º inv. MNT 29620, 28x22cm).

Terminada a época teatral, a 30 de Junho de 1853 dá entrada na Secretaria de Estado do Ministério dos Negócios do Reino, um requerimento de João dos Santos Mata (\*MR 56), tesoureiro da companhia, que, face à renúncia de Jules Bernard da direcção da companhia francesa, se propõe ele próprio a empreender a direcção do teatro, para dar continuidade às representações em idioma francês, «à vista do processo já concluído sobre a conveniência de um teatro francês na capital». O requerimento destina-se à obtenção urgente da devida licença por um ano, passada a ele requerente, alegando que os trâmites legais respeitantes ao pedido do empresário francês não tinham ainda sido executados, como o pagamento do imposto de selo. Assim ainda iria a tempo de «mandar a França escriturar a nova companhia, que deve começar os seus trabalhos na seguinte época». O Alvará de licença deveria observar «as mesmas condições e regalias que outrora Vossa Majestade se dignou conceder a Júlio Francisco Bernard».

O tom e as alusões a Bernard deixam entrever alguma animosidade entre os dois homens e é possível que algum conflito entre os dois estivesse na origem do abandono do francês, ficando, assim, excluída a hipótese de desentendimento com Francisco Rodrigues Batalha.

Mais uma vez chamados a pronunciarem-se sobre a matéria (\*MR 57), o Inspector Geral dos Teatros emite o seu parecer em 5 de Julho de 1853 (\*MR 58), realçando a justiça da pretensão, e o Governador Civil de Lisboa nada tem a opor, tendo em conta «os precedentes daquele teatro e do pretendente na qualidade que exerce» (\*MR 59).

A 9 de Julho de 1853, sobre a informação anterior recai o despacho para que seja passado o Alvará de licença e pagos os 20.000 réis do imposto de selo. João dos Santos Mata assume, por fim, o papel de empresário do Teatro D. Fernando. O Alvará é passado nesse dia (\*MR 60).

A 13 de Agosto, o *Diário de Governo*, na coluna de espectáculos, informa estarem à venda as assinaturas para a temporada seguinte, indicando João dos Santos Mata como director da nova companhia francesa.

O número de Agosto da *Revista dos Espectáculos* (\*IMP 201) anuncia a abertura do teatro entre os dias 15 de Setembro e 1 de Outubro, com uma assinatura composta por 90 récitas, repartida por três séries de 30, adiantando que «Le répertoire, sans cesse varié, se composera du meilleur choix de pièces modernes, données sur les théâtres de Paris.» (RE 7/1853: 85)

Em 10 de Setembro, o «folhetim» do jornal *A Revolução de Setembro*, assinado por Lopes de Mendonça, não esconde a sua satisfação pelo regresso do teatro francês a Lisboa (\*IMP 202), «como quer que seja, possuimos teatro francês, e uma quantidade de mademoiselles, que devem traduzir-nos as mais lindas composições do teatro moderno» (RS 10/09/1853: 1) e apresenta o elenco da companhia francesa escriturada para a nova temporada, em que se pode notar a repetição de alguns nomes da companhia anterior.

O *Diário do Governo* acrescenta os preços que serão praticados:

Camarotes de 1ª ordem, em geral.....	3\$200
Frisas.....	2\$400
2.ª ordem.....	1\$920
2.ª ordem.....	\$960
Plateia superior.....	\$480

Sabe-se através dos jornais que a companhia chegou a Lisboa no dia 15 de Setembro.

Terça-feira, 20 de Setembro, é anunciada para dia 22 uma primeira récita, extraordinária, da companhia, com um programa que continuará durante essa semana. A primeira récita de assinatura dar-se-  no dia 27. A reac o crítica   nova companhia só se faz sentir na semana seguinte, quando no seu «folhetim» Lopes de Mendonça, depois de se congratular por o teatro francês estar «introduzido em Lisboa, como acontece em quase todas as capitais importantes do universo» (RS 01/10/1853:2), admite ainda ser cedo para julgar o mérito de uma companhia, avançando, contudo, com uma recensão crítica aos actores que já se estrearam (\*IMP 203).

A *Revista dos Espectáculos*, nos números de Outubro (\*IMP 205 e \*IMP 206), começa a sua avalia o da nova companhia do mesmo modo com que terminou a da precedente: alertando para a fraca adesão do público a este teatro. Tal como Lopes de Mendonça, afirma não se poder atribuir a culpa ao elenco, cujo trabalho não pode ainda ser avaliado pelo público português, apesar de a considerar já inferior   da época anterior não apenas em número mas também em qualidade, lacunas que a empresa do teatro procura preencher, sendo já pública a necessidade de escriturar mais actores; porém avança com a suposi o de que a escassez de público, extensível a outros teatros, «só se pode explicar [...] pela falta geral de gosto pelos espectáculos dramáticos, esta é que nos parece a razão principal de pouca gente, que se encontra em quase todos os teatros» (RE 10/1853: 109).

A crítica   unânime em salientar os desempenhos de Pascal, das actrizes Desgranges e Hardy e dos actores Ulric e Roche que concentraram a aten o da audiência durante a representa o de *Cachemire Vert*, de Alexandre Dumas. Apesar de uma «infeliz» escolha das peças para o arranque da temporada, a direc o do teatro parece empenhada em contrariar as impressões deixadas pelas primeiras representa es:

Diremos pois, em abono da verdade, que ultimamente temos passado algumas noites bem divertidas. A boa escolha das novas peças, e a maneira por que têm sido representadas, deixam muito pouco a desejar, e se, como nos afirmam, a companhia receber de Paris um reforço de tr s bons artistas, acreditamos de bom grado, contra a nossa primeira opinião, que o teatro francês se tornar  novamente da moda neste ano, e teremos o prazer de ver rir francamente as senhoras da boa sociedade que assiduamente o frequentam. (RE 10/1853: 116)

O público feminino é certamente um dos alvos a que as produ es do Teatro D. Fernando se dirigem. Também Lopes de Mendonça a ele se refere com alguma assiduidade, chegando a dedicar-lhe parágrafos inteiros, como os iniciais do «folhetim»

de *A Revolução de Setembro* de 12 de Novembro de 1853 (\*IMP 207): «Estamos sentados no teatro francês. Os camarotes estão cheios de senhoras, algumas formosas [...]».

A companhia francesa parece ter conquistado novamente o público «escolhido», que progressivamente tem regressado à sala. São aclamados os esforços da direcção e dos artistas para conquistar e manter a qualidade das peças e o ritmo das revelações e estreias do repertório, continuando «com actividade os ensaios de diferentes peças, que prometem noites muito apazíveis à escolhida sociedade que frequenta o teatro francês.» (RE 11/1853: 126, \*IMP 208)

Logo no início do ano seguinte, a 3 de Janeiro, o *Diário do Governo* anuncia a chegada dos três actores – Mademoiselle Pauline Chevalier, e os Monsieurs Arthur Désert e Beuzeville – que vêm completar a companhia, de modo a poder alargar o repertório, que será recenseado ao longo dos meses seguintes (\*IMP 212-218, 223).

A crónica da *Revista dos Espectáculos* que descreve a última representação da *Dame aux camélias*, a 18 de Maio de 1854, na despedida da actriz Desgranges, começa por dar conta da grande afluência de público para terminar com a expressão da incerteza quanto à continuação de uma companhia francesa em Lisboa na temporada 1854-1855 (\*IMP 218):

Camarotes e plateia tudo estava cheio, houve mesmo grande número de pessoas, que, tendo chegado mais tarde ao teatro, teve de se retirar por não achar lugar. M.<sup>me</sup> Desgranges representou naquela noite com uma perfeição superior, se é possível, àquela com que sempre a vimos representar o papel da famosa protagonista do drama de Dumas, filho. [...]

Teremos companhia totalmente nova para a futura época teatral, ou ficarão por formar o núcleo da futura companhia alguns dos artistas pertencente à companhia que ultimamente vimos funcionar? Nada podemos, por enquanto, dizer com certeza, entretanto parece-nos que o público não desgostaria de continuar a ver, no Teatro de D. Fernando, na próxima época, dois ou três artistas por quem tem manifestado maior simpatia. (RE 05/1854: 213-214)

Apesar de o termo da temporada ter revelado, por parte do público, grande optimismo na continuidade da companhia francesa, a edição de Junho da mesma revista (\*IMP 219) começa por denunciar boatos acerca das dificuldades da direcção do teatro em escriturar os artistas que devem integrar a nova companhia. Contrariamente ao publicado na *Revue des Théâtres* de Paris, de 11 de Junho, que anunciara Mademoiselle Desgranges como futura directora da companhia, esta continuará dirigida pelos

membros da direcção da temporada anterior. A crónica faz-se eco das recorrentes preocupações das diversas direcções sobre os dias de representação, tomando o partido do teatro não subsidiado, pois reconhece que o público de cada um dos teatros não é o mesmo:

O cavalheiro, que se acha à testa da empresa, e a quem se deve o ter havido em Lisboa teatro francês nestes dois anos, requereu ao governo, fundando-se em boas razões, para que lhe permitisse dar representações nas Quintas-feiras. É de presumir que o governo atenda a um pedido tão justo, e que o teatro de D. Fernando possa gozar de uma regalia de que hoje faz monopólio o teatro de D. Maria, sem daí tirar vantagem sensível, e causando, aliás, grandes transtornos a um teatro que não recebe subsídio, e que, além disto, é frequentado por um círculo de pessoas, que, em geral, pouco ou nada frequentam o teatro normal. (RE 6/1854: 230)

Não havendo nenhuma programação preparada para ocupar o teatro durante os meses de Verão, são apresentados pontualmente espectáculos de beneficência, como a 27 de Junho, em que se dá uma «representação extraordinária e filantrópica» (DG 20/6/1854: 4) composta por uma sociedade de alunos de arte dramática que, juntamente com o actor Vitorino Ciríaco da Silva, vão representar o drama em 2 actos *Um erro*, revertendo a receita a favor de uma família desprotegida e do próprio actor Vitorino. A 3 de Julho tem lugar uma récita de apoio à viúva desvalida de um tal Fortunato José Alves Reis, apresentada pela sociedade de Alunos de Tália. (DG 1/7/1854: 4)

Desconheço os termos das relações profissionais entre José Détry e João dos Santos Mata. A documentação burocrática a partir deste ano é escassa e a sua falta apenas pode ser suprida, na medida do possível, pelo registo da correspondência nos Livros do Ministério do Reino. Em 3 de Março de 1854, João dos Santos Mata dirige ao Ministério do Reino um requerimento solicitando «que seja alterado o artigo 34.º do regulamento de 22 de Setembro de 1853, a fim de poder dar as ditas representações em todas as Quintas-feiras de cada semana e nas Quartas-feiras durante a segunda semana»<sup>92</sup>. O citado diploma estipulava: «As Quintas-feiras e na Quaresma as Quartas serão sempre dias provativos de espectáculo para o Teatro de D. Maria II, não sendo permitido nesses dias outro qualquer espectáculo cénico.» (DG 26/7/1853: 1)

O facto é que em 3 de Setembro de 1854 é emitida uma licença em nome de João dos Santos Mata «para dar representações dramáticas francesas» (\*MR 65), em resposta a

---

<sup>92</sup> O documento está desaparecido. Há constância dele no registo dos ofícios para o Presidente do Conselho Dramático e Inspector Geral dos Teatros, registados no Livro 1225 do Ministério do Reino, f. 222-223 (\*MR 61 e \*MR 62).

requerimento de 8 de Julho anterior<sup>93</sup>. Surpreendente é que tenha sido atendido o pedido relativo à fixação dos dias de representação – Terças, Quintas, Sábados e Domingos – a título de excepção, não extensível de modo nenhum a outros teatros.

A edição de Julho de 1854 da *Revista dos Espectáculos* (\*IMP 220) anuncia a decisão favorável do Governo ao pedido de José Détry para obter licença de representação para as Quintas-feiras. A informação é dada com grande optimismo, pois está satisfeita uma das condições para a contratação de uma companhia francesa: «teremos teatro francês, e, segundo as informações, a nova companhia será, no seu complexo, superior às que até hoje têm vindo a Lisboa.» (RE 07/1854: 238)

Ao longo do Verão a *Revista dos Espectáculos* (\*IMP 221) vai revelando pequenos pormenores acerca da nova companhia: «A nova companhia francesa, composta de vinte pessoas, entre as quais nos dizem haver duas damas de grande mérito artístico chegará brevemente a Lisboa.» (RE 08/1854)

Chegada a Lisboa, nos primeiros dias de Setembro, a companhia dá uma primeira récita extraordinária a 12 de Setembro de 1854. O alinhamento do espectáculo é sobretudo composto por vaudevilles, como era hábito das companhias anteriores. Nessa primeira noite a companhia apresenta *La petite fadette*, *Renandin de Caen* e o já recorrente *Brutus lâche César*. Porém, apesar desta primeira representação, a temporada começa oficialmente apenas no dia 1 de Outubro de 1854. A confirmação da data é objecto de um comunicado que informa sobre outras questões logísticas, anunciando, também, contratações de forma a completar o elenco:

Tendo aparecido em alguns jornais anunciada a 1ª récita de assinatura no 1º de Novembro, a empresa declara que a 1ª récita indicada terá lugar no dia 1º de Outubro, e que as condições para os srs. assinantes são as mesmas da época passada. Continuam a receber-se assinaturas na casa dos camarotes em todos os dias, das dez horas da manhã às quatro da tarde. No fim do corrente mês devem chegar mais duas primeiras damas escrituradas para este teatro. (DG 09/09/1854: 4)

No início de Outubro a imprensa especializada, nomeadamente a *Revista dos Espectáculos* (\*IMP 222), volta a dedicar um extenso artigo à *rentrée* teatral e à actividade da companhia francesa, que parece ter interrompido as representações logo após as primeiras récitas terem causado impressões «desfavoráveis». Ainda assim a

---

<sup>93</sup> Não pude encontrar este documento. A sua existência infere-se dos ofícios enviados ao Governador Civil de Lisboa e ao Inspector Geral dos Teatros, que ficaram registados no Livro 1226 do Ministério do Reino (\*MR 63 e \*MR 64).

revista não se coibiu de tecer rasgados elogios ao desempenho dos actores que entretanto se estrearam.

O arranque da temporada não foi auspicioso. Para além da recepção pouco entusiasta, o elenco regista uma baixa com a rescisão do actor Constant, cujo desempenho tinha já sido apreciado pelo público no papel de Rodolphe, na comédia *Ponsard*. Pode não ter sido a única baixa sofrida. Em 3 de Agosto de 1854, é assinado em Paris um contrato entre Alexandrine Gieules e João dos Santos Mata que escritura a actriz pelo período de 10 de Setembro de 1854 a 10 de Maio ou Julho de 1855, conforme convier à direcção (\*MR 67). O contrato estipula um vencimento de duzentos e cinquenta francos por mês. No entanto, a actriz declara em Lisboa, numa nota marginal na última folha, que se encontra escriturada apenas por cento e cinquenta francos. Contudo o seu nome não chega nunca a ser referido pela imprensa, o que me leva a pensar que integrasse o grupo de «artistas que se retiram», a favor dos quais se deu uma récita extraordinária a 7 de Novembro de 1854 (cf. *DG* 6/11/1854: 4).

Para tentar colmatar o desfalque que o elenco sofre com o abandono de alguns dos seus membros, o actor Armand foi incumbido de ir a Paris, para onde partira a 10 de Outubro, com o objectivo de escriturar 4 ou mesmo 6 actores e actrizes para melhorar e aumentar o elenco da companhia. Foi, portanto, necessário suspender as representações por tantos dias quantos os necessários para a chegada dos novos actores, como noticia o *Diário de Governo*, de 11 de Outubro, a pedido da empresa:

A empresa deste teatro previne os srs. assinantes, e o público em geral, de que julgando preciso melhorar a actual companhia, mandou um próprio a Paris, a fim de engajar os necessários artistas; e por este motivo resolveu suspender as representações por tantos dias quantos os precisos para a chegada de novos artistas, que deverá ter lugar o mais breve possível. (*DG* 11/10/1854: 4)

Os dias necessários duraram semanas, durante as quais o teatro apenas abriu as suas portas para, entre os dias 26 e 30, apresentar uma série de concertos vocais e instrumentais pelo violinista Camillo Sivori.

Durante o tempo de inactividade teatral, a Direcção da companhia viu-se obrigada a frequentemente informar os espectadores/leitores sobre as diligências de contratação e percurso dos novos actores, até que a 11 de Novembro pôde anunciar que « pelo vapor francês chegaram seis artistas novos escriturados para começar regularmente o andamento deste teatro.» (*DG* 11/11/1854:4)

O facto de o elenco ter sido constituído ao longo de meses em vez de ter chegado quase completo a Lisboa no início da temporada, como acontecia com as empresas anteriores, pode justificar um certo alheamento do público e da crítica, que não tinham tempo de criar algum tipo de empatia com os actores e actrizes. Os nomes iam sendo divulgados de modo avulso, e poderiam não ser os das estrelas do universo teatral parisiense prometidas pela direcção da empresa.

O ano de 1854 termina com espectáculos que provocam insatisfação pouco habitual nos críticos que se ocupam das representações no Teatro D. Fernando. Caso paradigmático é o de *Le gendre de Mr. Porier*, estreado a 21 de Dezembro. Se a peça e o desempenho dos actores merecem elogios, a encenação foi severamente castigada pela pobreza do cenário, no «folhetim» de *A Revolução de Setembro*, de 28 de Dezembro, assinado por Júlio César Machado (\*IMP 226):

O que, com franqueza o dizemos, nos produziu uma desagradável surpresa foi a miserável mise-en-scène que se empregou para esta comédia. Repugna à verosimilhança que Mr. Porier, que dava um milhão em dote a sua filha, tivesse quatro cadeiras de palha, e a ausência de cortinas no salão. A direcção deste teatro deve reparar que semelhantes faltas prejudicam sensivelmente o efeito das peças e que o público que frequenta o teatro francês sabe distinguir *la chaumière* do *salon*. (RS 28/12/1854: 1)

O novo ano civil não trouxe as melhorias desejadas. O Teatro D. Fernando começa a estar arredado dos jornais e revistas, que, gradualmente, lhe vão dedicando cada vez menos espaço. Como exemplo, fique *A Revolução de Setembro*, que escassamente o menciona nos «folhetins» deste ano de 1855, e fá-lo a propósito de um episódio extra teatral: a julgar por uma carta dirigida pelo médico do teatro à redacção de *A Revolução de Setembro* em 29 de Dezembro de 1854 (publicada a 5 de Janeiro de 1855, \*IMP 227), uma das actrizes, «mademoiselle Saint-Georges», encontrava-se indisposta desde o Natal, razão pela qual lhe passara um atestado médico que a isentava de trabalhar no dia 28. O empresário e inquilino José Détry não aceitou o diagnóstico, pediu uma segunda opinião que refutou a do primeiro médico que, despeitado, se demitiu do cargo. A actriz foi trabalhar.

No seu estilo mordaz, Júlio César Machado ironiza sobre a precária situação do teatro, que faz do desentendimento entre a Direcção e a actriz Saint-Georges a melhor comédia da temporada (\*IMP 229):

[...] a narração deste chistoso facto, que constitui um dos melhores espectáculos que nesta época teatral lá se têm apresentado, poupa-nos ocuparmo-nos neste número de algumas comédias que ultimamente se têm dado e que decerto ficam a perder de vista em lances graciosos e caricatos a esse vaudeville [...] (RS 19/1/1854: 2).

Por outro lado, as apreciações da *Revista dos Espectáculos* são cada vez menos entusiásticas, chegando mesmo a ser negativas e não resistindo à comparação com as companhias precedentes. Para piorar a situação, aquela quezília laboral continua a ser o foco das atenções, como se depreende da observação do cronista da *Revista dos Espectáculos*, de Março de 1855 (\*IMP 231):

Alguns jornais da capital publicaram ultimamente uma carta de M.<sup>elle</sup> Saint-Georges em que esta senhora se queixa amargamente da empresa do teatro de D. Fernando e se apresenta como sua vítima. Depois da referida publicação apareceram, porém, outras duas cartas, uma assinada pelo Sr. J. S. Mata, director do teatro, e outra pelo Sr. Armand Bené, régisseur general, e pela leitura destes dois importantes documentos concluímos não só que M.<sup>elle</sup> Saint-Georges não procedeu conscienciosamente, mas que o carácter de vítima pertence menos a M.<sup>elle</sup> Saint-Georges do que à empresa que a escreveu e que por esse facto tem sido gravemente lesada nos seus interesses. (RE 03/1855: 45)

A gravidade da situação levou João dos Santos Mata a requerer ao Ministério do Reino a cedência da empresa a Charles Leodon no dia 1 de Fevereiro de 1855 (\*MR 66). Nesse requerimento o empresário garante que a cedência é lícita e em nada lesa os direitos dos actores contratados, uma vez que nos próprios contratos está previsto que possa «efectuar-se à vontade especial do suplicante». Para comprová-lo junta um exemplar de um contrato, por sinal o da actriz Alexandrine Gieules (\*MR 67) antes referido.

A 8 de Fevereiro o Inspector Geral dos Teatros, depois de examinar o contrato anexo ao requerimento, nomeadamente o artigo décimo, alegado pelo requerente, remete o seu parecer positivo à cedência da empresa (\*MR 68). Esta cláusula diz textualmente:

Art. 10.º Si l' Enterprise venait à changer de propriétaire (pourvu que ce dernier soit reconnu par l' autorité), l' artiste renonce à tout recours personnel contre les Directeurs qui l' ont engagé, reconnaissant le ou les nouveaux directeurs comme suffisamment substitués au Directeur actuel et sans pouvoir exiger caution de ce ou de ces dernier.

Sobre este parecer, o Secretário de Estado dos Negócios do Reino, Rodrigo da Fonseca Magalhães, despacha favoravelmente a petição, mandando, no dia seguinte, que nesse sentido seja passada Portaria ao Inspector Geral dos Teatros, que ficou registada nos Livros de Correspondência Expedida daquele organismo (\*MR 69).

A formalização burocrática da transferência é mais demorada do que João dos Santos Mata esperava (na realidade foi feita em dez dias, prazo que, na época era considerado moroso), obrigando-o, ainda em seu nome como empresário, a apresentar a 6 de Março uma queixa sobre os dias de representação, pois o Teatro de São Carlos começara a dar espectáculos extraordinários às Terças-feiras e Sábados, dias atribuídos ao Teatro D. Fernando, lesando as receitas e causando prejuízos graves, uma vez que o público é o mesmo e teria de dividir-se entre os dois teatros (\*MR 70). Mais uma vez, é alegado o argumento de o teatro francês ser imprescindível a uma capital e modelo escolar para os actores nacionais. Um mês depois de ter sido expedida a Portaria que autoriza a transferência da empresa, João dos Santos Mata apresenta uma explicação escrita para o seu requerimento do dia 6 (\*MR 71).

Sobre este assunto, o Inspector Geral dos Teatros, em parecer emitido a 12 de Março de 1855 (\*MR 72), dá razão ao queixoso, uma vez que a autorização dada ao Teatro de São Carlos para dar récitas extraordinárias nos dias livres foi passada posteriormente ao Alvará que concedia as Terças-feiras e Sábados, entre outros, ao Teatro de D. Fernando, alterando, assim, de forma injusta e prejudicial as receitas deste, de forma mais acentuada, e de outros teatros. O Conde do Farrobo aproveita ainda para lembrar da necessidade de fixar o número de teatros da capital, que estava por determinar há mais de dez anos, ou accionar mecanismos que permitam a livre concorrência, «estímulo promotor da arte dramática que tão reclamado tem sido pela opinião pública ilustrada».

Não podemos ter a certeza da consequência deste parecer. O Secretário de Estado e Ministro do Reino pede aos serviços uma informação interna sobre o assunto (\*MR 73), que, a julgar pela nota marginal, parece não ter sido suficiente para permitir um despacho isento de dúvidas.

É o último documento de natureza burocrática que encontrei sobre a presença de uma companhia francesa no Teatro D. Fernando, que ali ficará até 9 de Junho deste ano de 1855. Desta vez parece não ser um *au revoir* mas sim um *adieu*.

#### 2. 2. 4. Paz nacional

Com a partida da companhia francesa nos inícios de Junho de 1855, o Teatro D. Fernando vai ser provisoriamente ocupado por uma companhia de actores reunida pelo empresário António Pedro Barreto de Saldanha, de que João dos Santos Mata será ensaiador. A escassez de documentação de cariz legal relativa ao ano de 1855 e 1856 pode prender-se com o facto de do ponto de vista administrativo a situação empresarial ser mais estável. A companhia que se estreia no teatro a partir de 21 de Julho de 1855 é composta pelos seguintes membros:

Ensaaiador – João dos Santos Mata.  
Ponto – José Manuel Alves Júnior.  
Contra-regra – Francisco Ângelo da Silva Veloso.  
Actrizes - Ana da Conceição Cardoso, Luísa Leopoldina Fialho, Elisária Justina da Conceição, Maria do Céu e Silva, Maria Madalena de Carvalho, Carlota Porfíria dos Santos Veloso e Francisca Romana Rosa.  
Actores - José António Brea, Justiniano Nobre de Faria, Carlos António Rodrigues, Joaquim António Rodrigues Rolão, José Carlos dos Santos, Raimundo Queirós Sarmento, Manuel Martins Sousa, Marcolino Ribeiro Pinto, Joaquim José Gonçalves e Caetano Cândido dos Santos. (DG 17/7/1855: 4)

A nova tabela de preços dá conta de uma baixa significativa, talvez como estratégia para atrair um público menos abonado do que o que seguiria as representações em francês:

Frisas de frente.....	1\$440	– lado.....	1\$200
1ª ordem.....	1\$920	– lado.....	1\$600
2ª ordem.....	1\$440	– lado.....	1\$000
3ª ordem.....	\$960	– lado.....	\$800
Lugares estofados (50) a .....			\$300
Plateia superior.....			\$240
Galerias e varandas.....			\$160
O 1º camarote grande de boca, que tem um gabinete no interior iluminado a gás e mobilado, é o seu preço 3\$200.			

(DG 17/07/1855: 4)

A disponibilidade do que parece ser o camarote do rei deixa adivinhar que o contrato entre o teatro e a casa real foi anulado. Pode ser apenas uma coincidência, mas daqui em diante deixam de se ligar a este teatro nomes com algum peso social, como os que a ele se associaram durante o primeiro lustro.

O repertório que esta companhia vai apresentar compõe-se quase exclusivamente de comédias «ornadas de música», já estreadas noutros teatros (cf. apêndice) e que os

diversos actores já tinham interpretado em separado. Esta opção por um género a que dois outros teatros de Lisboa se dedicavam, o Ginásio e o da Rua dos Condes, suscita dúvidas na crítica especializada, levando o jornalista da *Revista dos Espectáculos* (\*IMP 237) a questionar-se se «poderão todas as companhias sustentar-se? [...] Uma vez que se estabeleceu a luta entre os três teatros sustente-se ela unicamente no campo da arte» (RE 31/7/1855: 108-109). Pontualmente, como aconteceu em temporadas anteriores, o empresário acolhia artistas estrangeiros, que se encontravam de passagem pela capital portuguesa, que não só diversificavam os espectáculos como poderiam ser fonte de maior receita pela novidade e pouco tempo em que estavam em cena.

A partir de 5 de Dezembro de 1855 o teatro contará com a colaboração frequente do reputado autor José Maria Brás Martins, que se estreia, neste teatro, com a comédia-drama *Abençoada diabrura*, em cartaz durante meses. É possível que o autor tenha integrado «os quadros» do teatro, já que contará com um benefício a 28 de Março do ano seguinte.

Durante esta temporada, já no ano de 1856, são de assinalar as estreias de *Um escândalo*, de Duvert e Lauzanne, traduzida por Joaquim Augusto de Oliveira, e de *Camões e o Jau*, de Casimiro de Abreu, por razões de ordem diversa. A primeira teve lugar a 11 de Janeiro de 1856, tendo-se mantido em cartaz até 4 de Fevereiro<sup>94</sup>, e apresenta uma inovação cénica, que Sousa Bastos dá como exemplo na entrada «Cenas de sala» do seu *Dicionário do Teatro Português* (1908: 134):

Em muitas peças, principalmente em revistas do ano, cenas há em que os artistas tomam o lugar nos camarotes, plateias ou galerias, e daí dialogam entre si ou com personagens que estão no palco. Noutro tempo isto era raro e por isso fez grande efeito uma comédia intitulada *Um escândalo*, traduzida do francês por Joaquim Augusto de Oliveira e que se representou no antigo Teatro de D. Fernando.

A *Gazeta Teatral*, contudo, referiu a encenação num tom repreensivo (\*IMP 245):

*Um escândalo* - disparate atrevido e bem escandaloso, toca extremos da ousadia na linguagem ridícula e grosseira, e muito principalmente na ocasião do enfadonho diálogo dos camarotes, dirigindo uma série de sensaborias para o público, não guardando, em último caso, o decoro devido às senhoras, por lhe ser dirigida uma repetição estúpida de contos tabernais e improvisos da mal escolhida localidade, porque, não satisfeitos dos que já têm vomitado no palco, entenderam que deviam completar tais chocarrices entre o público, para o qual se dirigem com uma insolência desabrida. (*GzT* 26/4/1856)

---

<sup>94</sup> Em Abril é reposta com o título mais extenso e irónico de *Um escândalo no Teatro de D. Fernando* (cf. apêndice), talvez devido a erro de composição tipográfica.

A segunda deu-se a 18 de Janeiro de 1856, ficando em cena até à Quaresma. Trata-se de uma «cena dramática em um acto», que é excepção num cartaz quase exclusivamente composto por comédias de vária ordem. Se bem que a crítica jornalística a tenha ignorado, a obra tornou-se numa referência da literatura brasileira.

Para além destes dois acontecimentos é de assinalar, ainda, a estreia, a 16 de Fevereiro de *O rei e o eremita*, anunciado como «drama sacro, de grande espectáculo» (DG 08/02/1856: 4), cuja produção obrigou ao cancelamento de récitas de modo a permitir mais ensaios e outros preparativos cénicos: «Cenário novo e pintado pelo Sr. [António José da ] Rocha, maquinismo do Sr. Gaspar. Adereços do Sr. Amil, vestuário e guarda-roupa da Sr. Cruz. Figurinos do Sr. Bordalo Pinheiro» (DG 21/2/1856: 4). Esta peça não seguia o modelo das demais que se anunciavam «ornadas de música». É já uma composição de cariz operático, com música, «ornada de coros e harmonias», do compositor/maestro Ângelo Frondoni, que três anos mais tarde regressará a este teatro em estatuto empresarial.

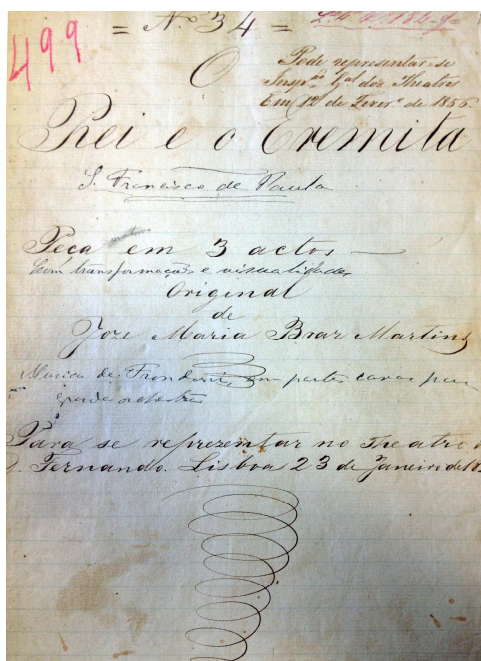


Fig. 17 - BNP, Cód. 12164: *O rei e o eremita*, peça em 3 actos, para se representar no Teatro de D. Fernando, Lisboa 23 de Janeiro de 1856, original de José Maria Brás Martins; 46 f. ; 32 cm; f. 1.

A peça deve ter sido um êxito de bilheteira assinalável, pois em 17 de Março de 1856 João dos Santos Mata, na qualidade de empresário do teatro e não apenas como ensaiador, requer autorização especial para levá-la à cena no Sábado de Aleluia, 22 de Março (\*MR 74). Quer o Governador Civil de Lisboa quer o Inspector Geral dos Teatros

foram do parecer de que o requerimento deveria ser indeferido (\*MR 75 e \*MR 76), invocando o artigo 36.º do Regulamento de 22 de Setembro de 1853, que expressamente proíbe espectáculos durante toda a Semana Santa.

O repertório apresentado até final da temporada inclui peças de assuntos de actualidade, como o regresso de emigrantes do Brasil (*O Tio Barnabé vindo do Brasil*)<sup>95</sup>, com alguns êxitos, apesar de a imprensa continuar a observar que «de todos os teatros da capital o menos concorrido é o de D. Fernando. Os espectáculos são bastante variados, a escolha das peças é boa, a companhia tem mérito, e não obstante todas as circunstâncias o público não concorre aos espectáculos daquele teatro.» (*GzT* 3/5/1856, \*IMP 246)

Para ajudar a colmatar a falta de receita, mais uma vez o teatro é subalugado a uma companhia espanhola itinerante, de passagem por Lisboa, que o escolhe para fazer as suas actuações. Apresenta-se pela primeira vez em 27 de Abril de 1856 e permanecerá neste teatro até 30 de Maio, onde dará espectáculos em simultâneo com a companhia portuguesa. Uma semana depois, é exibida uma ópera-cómica espanhola – *Colegialas y soldados* – alvo de anúncio especial, porventura por se tratar de uma produção extraordinária: Joaquim Casimiro Júnior encarrega-se dos ensaios e direcção da orquestra, aumentada com alguns professores do Teatro de São Carlos, num espectáculo completado pelo bailado *Miscelánea Española*. Pode tratar-se da récita de despedida da companhia.

A transição do final da temporada para o início da seguinte faz-se sem interrupção de maior, contando até com a assistência do rei D. Fernando no benefício «de dois empregados do teatro, António Maria e Fernandes» (*DG* 9/7/1856: 4). Esta atitude benévola do rei tinha como objectivo atrair público com a sua presença e assim aumentar a receita de bilheteira que revertia para os beneficiados<sup>96</sup>.

O teatro beneficiou do que se poderia chamar uma nova inauguração, ou, pelo menos, de um relançamento. *A Ilustração Luso-Brasileira* de 19 de Julho de 1856 dedica-lhe duas páginas (\*IMP 248). Na primeira delas reproduz a mesma gravura que a *Revista*

---

<sup>95</sup> Ao localizar um exemplar, no Real Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro, pude confirmar a suspeita sobre a temática da peça avançada por Maria da Conceição Meireles Pereira («O brasileiro no teatro musicado português – duas operetas paradigmáticas» in Fernando de Sousa, Ismênia de Lima Martins, Conceição Meireles Pereira (eds.) *A emigração portuguesa para o Brasil*, CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade / Edições Afrontamento, Porto, 2007, pp. 163-179: 166), que lamenta não ter conseguido um exemplar do texto para fazê-lo.

<sup>96</sup> Esta qualidade era realçada publicamente pelos intelectuais. Cf. o artigo de Ernesto Biester «S. M. el Rei D. Fernando», publicado na *Revista Contemporânea de Portugal e do Brasil*, n.º 1, ano II, 1860, pp. 3-12: 6.

*Popular* tinha publicado em 1849, aquando da abertura do teatro. Na segunda, resume o texto com que aquele periódico fizera acompanhar a imagem, com as devidas adaptações temporais, «Logo nos primeiros tempos não agradou a frontaria; mas depois o costume de a ver fez esquecer o mau gosto que presidiu à sua feitura e hoje já ninguém fala em semelhante objecto» (*ILB* 19/7/1856: 229), e algumas discrepâncias em relação à distribuição de camarotes, de que já dei conta no capítulo «2. 1. 2. 2. Interiores» (p. 31).

A 31 de Julho de 1856 dá-se a primeira récita da 2ª época com um espectáculo de Grande Gala, que celebra o juramento da Carta Constitucional. Marca o começo da colaboração regular do autor Augusto César de Lacerda no Teatro D. Fernando, com a peça *Palavra de rei*, musicada por Carlos Augusto Pereira Bramão, a primeira composição deste músico. A actriz Ana Cardoso, por seu lado, decidira transferir-se para o Ginásio, de onde viera Lacerda (cf. *ILB* 12/7/1856: 224).

A 30 de Agosto João dos Santos Mata reafirma perante a empresa a sua decisão de não pedir a prorrogação da licença que findaria a 9 de Setembro de 1856 (\*MR 77)<sup>97</sup>. A nova licença irá ser requerida por Justiniano Luís da Mota, genro de António Pedro Barreto de Saldanha, a 1 de Setembro (\*MR 78), tendo sido favoráveis os pareceres do Governador Civil de Lisboa, emitido a 6 de Setembro (\*MR 79), e do Inspector Geral dos Teatros, emitido a 9 de Setembro (\*MR 80). O Alvará, que concede a licença por um ano, é expedido a 10 desse mês (\*MR 81).

A nova licença não afectou o regular funcionamento da companhia, que continuou a dar os seus espectáculos sem interrupção até 2 de Abril de 1857. Ao seu repertório, constituído geralmente por comédias, acrescentou a 22 de Janeiro desse ano um novo género, a revista do ano – *Revista de 1856* – que ficará em cena até 2 de Abril, data da última representação da companhia portuguesa neste teatro<sup>98</sup>. Termina assim um dos períodos de maior estabilidade do Teatro D. Fernando.

---

<sup>97</sup> Como vimos, em 12 de Julho de 1854, João dos Santos Mata requerera uma licença para ocupar o Teatro D. Fernando por dois anos, a terminarem a 12 de Julho de 1856. O desfasamento de dois meses pode atribuir-se à demora de trâmites burocráticos ou a uma eventual prorrogação da licença inicial, que não consegui documentar.

<sup>98</sup> A imprensa não é coincidente na informação sobre a última representação da companhia portuguesa. Nas edições do dia, o *Diário do Governo* dá-a como efectuada a 30 de Março e a *Revolução de Setembro* a 2 de Abril.

## 2. 2. 5. Breve ocupação espanhola I

Nos meses que faltam até ao final da licença de Justiniano Luís da Mota (9 de Setembro) este empresário subarrendará o teatro a uma nova companhia espanhola, dirigida por Calisto Boldum, José Mayquéz e Antonio de Campoamor, cuja vinda para Lisboa estava a ser preparada desde Dezembro do ano anterior, tendo em mira o Teatro de São Carlos<sup>99</sup>. Impedimentos de vária ordem terão levado a que se instalasse no Teatro D. Fernando, onde se estreia a 14 de Abril de 1857. Esta empresa gozaria de grande prestígio, a julgar pela notícia impressa n' *A Revolução de Setembro* de 11 de Março de 1857 (n.º 4468, p. 2), que cita *A Civilização*: «Parece que vamos, enfim, ter teatro espanhol que se possa frequentar, porque até agora não temos visto senão companhias volantes e de província sem os recursos para pôr em cena as óptimas zarzuelas que tanto recreiam o público de Madrid», numa alusão depreciativa à companhia espanhola que estava de saída do Teatro do Salitre.

Logo a 5 Maio, o representante português da companhia, José de Araújo, requer ao Governo autorização para dar um espectáculo em seu benefício no Teatro de São Carlos (\*MR 82). A tramitação do processo será directamente para o Comissário do Governo junto do Teatro de São Carlos, que se apressa a responder, no dia 8 de Maio, com um parecer negativo, tendo em conta o transtorno que tal espectáculo causaria no Teatro de São Carlos (\*MR 84)<sup>100</sup>. No dia 6 do mesmo mês, no entanto, dera entrada na mesma repartição governamental um novo requerimento, desta vez em nome dos empresários espanhóis, que, devido à pequena dimensão do Teatro D. Fernando, solicitam ao Governo autorização para ocuparem o lugar que a última companhia francesa ocupava no Teatro D. Maria II, sem prejuízo da portuguesa que agora lá se encontrava estabelecida, ou, em alternativa, dar algumas récitas no Teatro de São Carlos, sobretudo as de grande espectáculo (\*MR 83).

Remetido à Inspecção do Teatro de D. Maria II para informação, o requerimento terá, também ele, parecer negativo (\*MR 85). É de notar que nessa altura Pedro Pimentel de Meneses de Brito do Rio acumulava funções de Comissário interino do Governo nos dois teatros do Estado. Reafirma a sua opinião de que o Teatro de São Carlos não se encontrava em condições de receber qualquer espectáculo, pois estava a ser preparado o

---

<sup>99</sup> O officio que remete o requerimento para o Comissário do Governo no Teatro de São Carlos acha-se copiado no Livro 1226 do Ministério do Reino, ff. 261-261v.

<sup>100</sup> O benefício há-de realizar-se a 17 de Junho de 1857, no Teatro D. Fernando.

inventário, tendo sido desmontados os cenários, abertos os camarotes e armazenados todos os utensílios de cena. Em relação ao Teatro D. Maria II, coloca a hipótese de o acolhimento da companhia espanhola, ao contrário do que os empresários afirmam, ser prejudicial à companhia portuguesa, alegando não haver condições logísticas para o funcionamento de ambas as companhias no teatro, pois «a especialidade dos espectáculos da companhia espanhola, exigindo sempre o palco para os seus ensaios, roubá-lo-ia aos da companhia portuguesa, habituada, como está, a carecer dele para a justeza da execução das peças do seu repertório». Para além de que não havia comparação possível entre esta companhia espanhola e a francesa que estivera no teatro, quer em termos de qualidade quer em termos de administração. Continuarão, por isso, no Teatro D. Fernando.

A estreia de *Los diamantes de la corona* deu azo a episódios de protestos públicos que vale a pena registar<sup>101</sup>. No dia 18 de Maio de 1857, o Marquês de Loulé, então Presidente do Conselho de Ministros, perante estes distúrbios pede esclarecimentos sobre o curso do processo de aprovação da peça, nomeadamente se foi submetida à censura dramática e, se sim, que justificação havia para que tivesse sido permitida. A peça foi mandada retirar de cartaz pela autoridade (\*MR 86).

No entanto, *A Revolução de Setembro* de 20 de Maio (n.º 4525, p. 4) anuncia a representação da zarzuela nessa noite, aliás em tom de estreia, e continua a anunciá-la a 26 de Maio (n.º 4529, p. 4) e no mês seguinte (n.º 4538, p. 4, n.º 4545, p. 4).

Ao que parece, esta companhia espanhola muda-se para o Teatro do Ginásio, aproveitando a deslocação da companhia deste teatro ao Porto. *A Revolução de Setembro* de 7 de Julho de 1857 (n.º 4560, p. 3) anuncia para o dia seguinte, naquele teatro, a zarzuela *La flor de la Canela* e o bailado *Moreto*, em benefício de D. Antonio Campoamor, 1.º barítono e director da companhia. Pela imprensa dos dias seguintes fica-se a saber que a companhia permanecerá no Ginásio, «onde haverá mais largo campo para o desempenho das engraçadas farsas», no dizer de Júlio César Machado (RS 10/7/1857: 2, \*IMP 193), até 22 de Julho desse ano, retirando-se, em seguida, para Cádiz<sup>102</sup> (cf. RS 18/7/1857: 3).

---

<sup>101</sup> A peça põe em cena a corte portuguesa em 1777, tendo como protagonista o ministro da Justiça, com situações facilmente transpostas para o século XIX.

<sup>102</sup> Pelo menos um dos bailarinos, Fernando Guerrero, ficou em Lisboa, onde se dedicou à exibição das suas proezas atléticas, como o salto com vara por cima de um touro, nas corridas tauromáquicas do Campo de Santana.

A ocupação do Teatro D. Fernando será escassa no último semestre de 1857. Depois da mudança da companhia espanhola, apenas há registo de actuações pontuais de artistas de variedades, como o «Professor de Física» Gilbert, entre os dias 15 e 22 de Julho, que mescla «espectáculo de prestígio, nigromância, cartomância, mecânica e trabalhos de aves inteligentes», incluindo a «suspensão horizontal de um mancebo de 9 anos» com a apresentação de um poliorama e cromocorpos «de mecânica e pintura», da responsabilidade de M. Roberson, eventualmente o mesmo exibido dias antes no Passeio Público.

No dia 25 de Julho realiza-se um benefício, não sei a favor de quem ou de que instituição, com repertório da companhia portuguesa de Barreto de Saldanha, que anteriormente estivera estabelecida no teatro (*Glória e amor*, *As órfãs de Cascais* e *O tio Barnabé*). É bem possível que tenha sido representado por membros desta companhia (cf. apêndice).

No dia 11 de Agosto, apenas um anúncio lacónico na última página de *A Revolução de Setembro*, o único da rubrica «Espectáculos» desse dia, dá conta do adiamento para o dia 19 do benefício previsto para dia 12, sem informar sobre o beneficiado nem sobre os obsequiadores ou o programa. É possível que se trate de um lapso do jornal, pois nesse dia é no Teatro do Ginásio que se realiza o benefício do maestro Carlos de Giorgis, chefe de orquestra da companhia espanhola que estivera em Lisboa, em ambos os teatros.

Nos últimos cinco meses do ano de 1857, Lisboa é assolada por uma epidemia de febre amarela. Os índices de mortalidade são elevados, particularmente na Freguesia de Santa Justa, nas ruas dos Fanqueiros e da Prata<sup>103</sup>. Da leitura dos jornais se percebe que os teatros ou encerraram as portas ou diminuíram a actividade, eventualmente na acatção de «instruções populares» sugeridas pelo Governo, para se evitar concentrações de pessoas que aumentassem o risco de contágio<sup>104</sup>. O certo é que o público escasseava, e só em princípios de Janeiro «a extinção do mal que afugentava os frequentadores dos teatros fez com que se renovasse a concorrência aos divertimentos públicos e que esta já quase se tenha elevado à altura em que se mantinha antes da terrível crise por que passámos.» (RS 5/1/1858: 2)

---

<sup>103</sup> Cf. *Relatório da epidemia de febre amarela em Lisboa no ano de 1857*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1859, p. 120

<sup>104</sup> O jornal *A Revolução de Setembro* de Sábado, 19 de Dezembro de 1857 (n.º 4700, p. 3) noticia a reabertura do Teatro da Rua dos Condes no dia 13 com uma concorrência «muito superior àquela que o animava antes da crise deplorável da epidemia. Obrigado a fechar-se pelas circunstâncias presentes, o Teatro da Rua dos Condes viu-se reduzido a interromper o seu andamento e os artistas, por maior infelicidade, lançados no desamparo e sem outro recurso mais do que andar passando de terra em terra lutando com muitas dificuldades e inconvenientes, apenas para obterem o pão de cada dia e, ainda assim, com grande esforço e trabalho».

Durante mais de um ano o Teatro D. Fernando permanecerá encerrado, abrindo a porta apenas para representações teatrais esporádicas por parte de grêmios e sociedades recreativas em favor das vítimas da febre amarela. Em gesto de solidariedade, o proprietário cede gratuitamente o seu teatro. Lembre-se que Francisco Rodrigues Batalha abriu processo de falência e apenas em 1859 irá requerer reabilitação<sup>105</sup>. Assim aconteceu em Março de 1858: a sociedade de curiosos dramáticos Firmeza e União, em cumprimento de uma promessa feita a Nossa Senhora da Conceição, de dar uma récita pública em benefício das órfãs da freguesia, no caso de serem poupados à epidemia, pede autorização para neste teatro realizar um espectáculo teatral (\*MR 87, \*MR 88, \*MR 89, \*IMP 250).

O clima de auxílio social que se vive na capital faz abrir excepções assinaláveis. Em dias em que é vedada a realização de divertimentos públicos, o Cardeal de Lisboa, em Junho de 1858, autoriza o Grémio Dramático a representar, em estreia, *Paulo e Maria ou a escravatura branca*, de Costa Braga, que terá bastante êxito no Teatro da Rua dos Condes a partir de Outubro desse ano (\*MR 90, \*MR 91, \*MR 92, \*MR93, \*IMP 251).

Aberto o precedente, caberá à viúva e órfãos do autor e matemático António Pereira Férrea Aragão a vez de serem beneficiados com a receita de uma representação por parte da sociedade dramática Poucos e Unidos, em Agosto desse ano, alegando não terem custos adicionais pois, a exemplo da sua congénere Firmeza e União, não irão afixar cartazes (\*MR 94).

## **2. 2. 6. Ténue ameaça lírica italiana**

A inactividade do teatro durante o último trimestre de 1857 e o ano de 1858 leva Ângelo Frondoni a formar uma sociedade e a requerer do Governo, em 14 de Outubro de 1858, a concessão de uma licença para representar ópera jocosa (buffa) italiana (\*MR 95)<sup>106</sup>. Sabe à partida que a tarefa não será fácil. Não é por acaso que começa logo por invocar o recorrente artigo 145.º da Carta Constitucional, que garante aos

---

<sup>105</sup> Cf. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Tribunal do Comércio, mç. 1, n.º 1, cx. 58.

<sup>106</sup> Frondoni era conhecido nos meios teatrais e musicais de Lisboa. Há muito que tinha vindo para Portugal e a sua actuação extravasava a esfera meramente artística. Compôs o que veio a ser conhecido por Hino da Maria da Fonte, que, dependendo da situação política de cada momento, lhe trazia simpatias ou antipatias.

cidadãos, entre outros, o direito ao livre exercício de actividade cultural. A argumentação cimenta-se ainda na vocação dos teatros de segunda ordem – tarimba de artistas principiantes – e na diferença de género a que o requerente pretende dedicar-se em relação ao levado à cena no Teatro de São Carlos. Esta questão era primordial, uma vez que a política de protecção ao teatro do estado lhe conferira durante anos a exclusividade de apresentação de ópera italiana, termo com que normalmente se designava a ópera séria<sup>107</sup>. Segundo Frondoni, a diversidade poderia mesmo

ser muito proveitosa à arte em geral pelo muito que pode influir para se generalizar o gosto pela música, cujo predomínio e benéfica influência na moderna civilização é incontestável, e oferecer além disso lugar para uma honesta colocação aos discípulos do Real Conservatório de Lisboa, o qual nunca poderá atingir os fins da sua instituição se os estabelecimentos artísticos não se multiplicarem e a arte não oferecer mais largos horizontes para os seus adeptos.

A concessão demorará mais tempo do que o habitual. O despacho é exarado apenas a 22 de Novembro, após os inevitáveis pareceres do Inspector Geral dos Teatros (\*MR 96), que denota alguma preocupação face à inevitabilidade de o novo projecto ir afectar o Teatro de São Carlos, e do Governador Civil de Lisboa (\*MR 97).

Uma vez cumpridas as formalidades, o anúncio público da nova companhia faz-se em termos pouco animadores. O jornal *O Parlamento* chega a resumir a breve história do infortúnio daquele teatro (\*IMP 252):

Teatro de D. Fernando.

Acha-se definitivamente alugado o Teatro de D. Fernando. Não é para a companhia espanhola que intentou vir representar neste teatro. É sim para uma companhia de ópera-cómica. É director o maestro Ângelo Frondoni e disseram-nos ser o empresário um nosso fidalgo mui conhecido.

Estimaremos que seja feliz a nova companhia que vai para o teatro-igreja. Mas duvidamos. Aquele edifício é uma espécie de palácio de Benfica: Quem lá vai lá fica. Nada ali tem prosperado. A sociedade dramática de Macedo caiu, a companhia francesa do Sr. Détry também foi a terra; a empresa do Sr. tabelião Saldanha a terra foi; e ultimamente a companhia espanhola também se retirou pouco contente.

Com tais agouros, pode-se por acaso antever bons resultados naquele teatro? (*OP* 28/11/1858: 3)

Não consegui ainda identificar o fidalgo português que financiava a iniciativa.

---

<sup>107</sup> Note-se que à data em que Frondoni apresentou este requerimento, o Teatro de São Carlos era administrado directamente pelo Governo, através de um Comissário, não vigorando, portanto, a condição de exclusividade da ópera italiana e grande ópera francesa que figurava nos contratos entre o Governo e as empresas concessionárias.

Pelo contrário, em *A Revolução de Setembro* assiste-se a uma espécie de bem orquestrada campanha publicitária. Em primeiro lugar surge uma breve notícia sobre a possibilidade de uma companhia italiana se vir estabelecer no Teatro D. Fernando; dias mais tarde circula a notícia de Frondoni poder estar à frente dessa empresa, estando contratada a prima dona (Luísa Bianchi) e reunidos um coro e uma orquestra. No final do ano, anuncia-se a abertura do teatro para Janeiro seguinte<sup>108</sup>; no entanto, a companhia chegará a Lisboa apenas a 21 de Janeiro e só na noite de 10 de Fevereiro se dará a estreia.

Até lá são anunciados os artistas contratados e o respectivo repertório para cinco meses<sup>109</sup>:

#### Programa da Assinatura

A presente época teatral será de cinco meses a principiar do dia da primeira representação; e a assinatura será por oitenta récitas com as seguintes óperas, além de outras escolhidas entre as melhores do repertório: *Crispino e la Comare* – *Le Precauzioni ossia il Carnevale di Venezia* – *Pipelet* – *Il Birraio di Preston* – *D. Checco* – *Il Dominó Nero* – *D. Crescendo* – *Tutti in Maschera* – *Funerali e Danze* – *Fiorina* – *Il Borgomastro di Schiedam* – *D. Procopio*, etc. As quais serão desempenhadas pela seguinte companhia de canto:

Primeiras Damas – Letizia Borgognoni; Luigia Bianchi.

Musichetto – Madalena Rho.

Altra Prima Donna – Teresa Lenci-Marsili.

Primeiros Tenores – Gualtiero Boltoni; Guglielmo Valbini.

Primeiro Barítono – Angelo Pollani.

Primeiro Buffo – Ernesto Leva.

Primeiros Baixos – Francesco de Giovanni; Giovanni Nottoli.

Segundo Tenor – Manuel Guerra.

A assinatura contempla 80 récitas e prevê um plano que divide o pagamento:

Os pagamentos de assinatura serão feitos adiantadamente e serão divididos em três séries, a primeira de 30 récitas paga no acto da assinatura, a segunda de 25 récitas paga no dia da récita 28.<sup>a</sup>, a terceira de 25 récitas paga no dia da 53.<sup>a</sup>.

As assinaturas das plateias serão pagas adiantadamente no princípio de cada série.

---

<sup>108</sup> Cf. *A Revolução de Setembro* (Sexta-feira, 3 de Dezembro de 1858, n.º 4987, p. 3; Terça-feira, 7 de Dezembro de 1858, n.º 4987, p. 2; Quinta-feira, 23 de Dezembro de 1858, n.º 5000, p. 2). O jornal italiano *La Fama del 1859*, começado a publicar em 3 de Janeiro desse ano, acompanha regularmente o percurso da companhia, fornecendo dados complementares para a sua história, como a agência de angariação de artistas - Agenzia Zanetti (\*IMP 257).

<sup>109</sup> As notícias sucedem-se nos diversos periódicos. A mais completa surge transcrita de um comunicado distribuído pela empresa. Utilizo a de *A Revolução de Setembro* (Quarta-feira, 30 de Janeiro de 1859, n.º 5028, p. 2), a da *Revista de Lisboa* (Terça-feira, 8 de Fevereiro de 1859, n.º 12, Ano I) e a do *Arquivo Universal* (Segunda-feira, 31 de Janeiro de 1859, n.º 5, p. 80).

Preços das Assinaturas.

Frisas.....	RS. 220\$000
1ª Ordem.....	RS. 260\$000
2ª Ordem.....	RS. 180\$000

Cadeiras de assinatura por cada série de

20 récitas.....	RS. 12\$000
-----------------	-------------

Lugares reservados de superior por

20 récitas.....	RS. 8\$000
-----------------	------------

Para as representações a benefício serão sempre preferidos os senhores assinantes, contando que, cinco dias antes do benefício, tenham declarado querer ficar com o seu camarote ou lugar de plateia.

Para facilitar a boa fiscalização das entradas não se pode permitir aos senhores assinantes das cadeiras de assinatura a entrada na plateia superior.

Uma breve análise dos preços dos lugares avulsos deixa perceber um aumento significativo em relação aos praticados dois anos e meio antes:

Preços de camarotes e plateias

Frisas.....	RS. 3\$000
1ª Ordem.....	RS. 3\$500
2ª Ordem.....	RS. 2\$500
Cadeiras de assinatura .....	RS. \$600
Superior.....	RS. \$400
Galerias.....	RS. \$160

As assinaturas efectuar-se-ão no escritório da empresa, no Teatro de D. Fernando, desde o dia 26 de Janeiro em diante.

Tudo parece a postos para contradizer o mau fado que ensombra o edifício. A estreia foi acolhida com elogios rasgados ao espectáculo (\*IMP 269, 274), a que não faltaram ecos internacionais (\*IMP 273). Para o sucesso terão concorrido, com certeza, os cenários que os empresários encomendaram aos cenógrafos Rambois e Cinatti, que mais uma vez pintam cenas para este teatro. (cf. *OP* 9/2/1859: 4)

O prestígio do maestro ensaiador é enaltecido constantemente pela *Revista de Lisboa* (\*IMP 264, 269, 271, 274), em termos que fazem desconfiar mais de simpatias políticas do que de reconhecimento de mérito:

Não podemos deixar de elogiar o Sr. Frondoni pelo esmero que emprega para apresentar as óperas perfeitamente ensaiadas, tarefa árdua que com dificuldade se pode cabalmente desempenhar (*RL* 16/03/1859).

A apologia de Frondoni implica o ataque a outras pessoas ou entidades:

Os professores da irmandade de St.<sup>a</sup> Cecília não se combinando em preço com o senhor Frondoni, viu-se este obrigado a lançar mão dos da irmandade de St.<sup>a</sup> Isabel. [...] O caso é que a pequena orquestra do Teatro de D. Fernando, composta de executantes fracos e sem prática de teatro, toca já com mais correcção do que as de todos os outros teatros de Lisboa, exepuando o de S. Carlos, às vezes. [...] Os coros são os melhores que actualmente há em Lisboa, [...] Nisto se vê quanto pode um ensaiador enérgico e consciencioso, pois os coristas do Teatro de D. Fernando são todos inexperientes e talvez mesmo a maioria ignore os rudimentos da música. [...] (RL 30/03/1859).

A longa apreciação que este número da *Revista* faz da nova companhia, que contou, aliás, com uma avaliação dos artistas um a um, termina com uma espécie de apelo ao público para que frequente este teatro, identificando, entre outras, o elevado preço dos bilhetes, que a empresa se viu obrigada a baixar, como uma das principais causas do afastamento dos espectadores. Já em 21 de Fevereiro, 10 dias após a estreia, o *Arquivo Universal* informava que «a concorrência tem sido pouca e os preços são elevados», lembrando, no entanto, que satisfaz os que «se lembrem que se não podem ouvir Mirates e Tedescos por tão baixo preço e num teatro daquele tamanho» (AU 21/02/1859: 127) (\*IMP 268). Se é verdade que o Teatro de São Carlos, onde actuavam as estrelas aludidas, não dobrava a capacidade do Teatro D. Fernando, também é verdade que os preços ali praticados eram quase o dobro (cf. a Portaria de 10 de Outubro de 1859, que fixa os preços do Teatro de São Carlos).

A fim de contrariar a fraca receita que pudesse advir dos dias normais de funcionamento, Ângelo Frondoni, no início de Fevereiro, a poucos dias de estrear, requer autorização para poder dar representações todas as Quintas-feiras até ao fim do Entrudo (\*MR 98). Este pedido prende-se com a exclusividade daquele dia de semana atribuída ao Teatro D. Maria II pelo Regulamento da Administração dos Teatros, de 22 de Setembro de 1853. Após o parecer positivo, semelhante ao que o Comissário do Governo junto do Teatro D. Maria II dera a respeito de pretensão idêntica por parte da Direcção do Teatro das Variedades, a 14 de Fevereiro (M\* 99), a autorização dada é transmitida ao Inspector Geral dos Teatros em 22 de Fevereiro (\*MR 100).

Ao aparente êxito artístico não terá correspondido um êxito de público e bilheteira, como vimos. A imprensa deixa de mencionar a actividade desta companhia teatral a

partir de finais de Março de 1859<sup>110</sup>. É possível que a empresa apenas tenha cumprido a primeira série de 30 récitas da assinatura e tenha declarado falência antes da segunda. É o que se pode inferir da diligência ordenada pelo Presidente do Conselho de Ministros quando no ano seguinte Frondoni pretende explorar o Teatro de São Carlos: é mandado ao Governador Civil de Lisboa,

depois de proceder a todas as averiguações, informar com urgência e confidencialmente se Ângelo Frondoni faliu como empresário do teatro de D. Fernando, quais as circunstâncias que acompanharam essa falência, se a houve, e se o indivíduo em questão é pessoa idónea para que lhe seja adjudicada a empresa de S. Carlos [...]<sup>111</sup>

Não foi Ângelo Frondoni o escolhido para administrar o Teatro de São Carlos, que seria adjudicado a Vincezo Corradini.

### **2. 2. 7. Breve ocupação espanhola II**

Em Agosto circulam pela cidade rumores de José González, 1º tenor e director da companhia espanhola que tinha estado meses antes a actuar no Teatro do Ginásio, com uma breve passagem pelo Teatro de São Carlos, se ir instalar no Teatro D. Fernando com uma nova companhia, começando as suas actuações no início de Setembro seguinte (cf. *Revista de Lisboa*, Quarta-feira, 10 de Agosto de 1859, n.º 20). Nesse intervalo, José González desloca-se a Madrid para escriturar os membros que a integrarão (cf. *Revista de Lisboa*, Quarta-feira, 31 de Agosto de 1859, n.º 21). A julgar pela notícia que a *Revista de Lisboa* publica a 1 de Outubro, a contratação não foi pacífica (\*IMP 64): «Sabemos que o Sr. José González, director da companhia, lutou com bastantes embaraços para obter as escrituras dos artistas de que hoje apresentamos os nomes. Oxalá que os seus esforços sejam devidamente compensados. A abertura deve ter lugar em 3 do corrente.» (RL 1/10/1859)

Como sempre, os prazos anunciados não se cumprem. Só em 22 de Setembro se efectuará a transmissão dos dois últimos meses da licença de Frondoni para José González, numa declaração do maestro italiano com assinatura reconhecida pelo notário em 3 de Outubro (\*MR 101). A licença, recorde-se, era válida para o período de 22 de Novembro de 1858 a

---

<sup>110</sup> O teatro abre as suas portas em Junho para a realização de dois benefícios, um a 11, a favor de um actor que terá querido permanecer anónimo, e outro a 27, a favor de J. S. Durão, vítimas de pobreza. Em ambos actuaram membros de todas as companhias dos teatros lisboetas (cf. *Arquivo Universal*, Segunda-feira, 13 de Junho de 1859, n.º 24, p. 383 e *O Parlamento*, Domingo, 26 de Junho de 1859, n.º 256, p. 4).

<sup>111</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, Livro 1227, ff. 219v-220.

22 de Novembro de 1859. Com esta declaração, o empresário espanhol pode agora requerer a oficialização do acto transmissório na mesma data em que o notário validou o documento anterior (\*MR 102), alertando para a urgência do caso em vista das despesas que já está a efectuar, nomeadamente com a renda do teatro, que terá assumido entretanto. Obtido um parecer positivo por parte do Inspector Geral dos Teatros, no dia 5 de Outubro de 1859 (\*MR 103), o suplicante terá de voltar a apresentar novo requerimento a 7 de Outubro, desta feita a solicitar Alvará para durante seis meses «poder dar representações de zarzuelas e bailes de declamação» (\*MR 104), alertando, mais uma vez, para os custos que adviriam de uma eventual demora no despacho. O procurador que assina o documento é João dos Santos Mata que, assim, volta a ligar-se ao Teatro D. Fernando. Após parecer positivo do Governador Civil de Lisboa, datado do mesmo dia (\*MR 105) é imediatamente dado despacho por António Maria de Fontes Pereira de Melo para que se passe o Alvará solicitado, o que acontecerá no dia 11 de Outubro (\*MR 106)<sup>112</sup>.

No entanto, a 17 de Outubro, pouco depois do espectáculo de estreia, é expedida uma ordem da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino para o Governador Civil de Lisboa proceder à suspensão dos espectáculos em virtude da falta de pagamento dos direitos de selo, que inviabilizava os efeitos do Alvará (\*MR 107). Não sei em que dia o empresário procedeu ao pagamento em falta.

Como já vinha sendo hábito, a afluência de público não terá correspondido às expectativas da ocupação espanhola. Apesar de os periódicos serem unânimes neste facto, o mesmo já não acontece em relação à crítica do espectáculo de estreia (\*IMP 280 e 281). Bons exemplos de jornalismo tendencioso são as opiniões expressas pelo *Arquivo Universal*:

Teatro de D. Fernando.

Estreou-se esta semana neste teatro a companhia espanhola com infeliz sucesso e deixando prever tristes agouros sobre o seu destino futuro. Foi à cena a zarzuela *El diablo en el poder* e uma dança, que o público justamente indignado castigou com o tacão vingador das sensaborias.

A zarzuela esteve por mais de uma vez arriscada a igual sorte, e se não fora a indulgência que sempre acompanha uma primeira representação cremos que desde logo iria fazer companhia à *desdichada dança* [...] (AU 17/10/1859; 255)

e pela *Revista de Lisboa*:

A companhia espanhola, organizada pelo tenor D. José González, fez a sua estreia neste teatro com a conhecida zarzuela *El diablo en el poder*. O êxito foi regular

---

<sup>112</sup> O documento original avulso pode estar desencaminhado nos maços e caixas da Torre do Tombo. No entanto, como era hábito fazer com a correspondência expedida e anexos, ficou copiado num dos livros de registo do Ministério do Reino (Livro 1227, ff. 146-146v).

sendo aplaudidos quase todos os trechos.[...].  
Sentimos que o público não tenha concorrido a este teatro, porque realmente a direcção é digna de protecção, pois esmerou-se em nos apresentar uma companhia bastante regular. (RL 28/10/1859: 4)

Na se sabe que repertório traria programado para os seis meses solicitados no requerimento de licença. Estreiam-se apenas umas seis zarzuelas e bailes complementares durante o mês que se revelou suficiente para levar o empresário à falência (cf. apêndice). Em 11 de Novembro *O Parlamento* noticiava a suspensão das representações no Teatro D. Fernando, em virtude das avultadas perdas do empresário, avançando a hipótese de alguns artistas se transferirem para o salão do Café Concerto (\*IMP 272) (OP 11/11/1859: 3).

E de facto assim foi. Durante alguns dias sucedem-se naquele salão os espectáculos representados pelos artistas espanhóis.

## **2. 2. 8. João dos Santos Mata em nome próprio**

Com o desaire do empresário espanhol, o Teatro D. Fernando encontra-se novamente devoluto. Assim ficará até ao Entrudo de 1860. Para além de na noite de 3 de Dezembro de 1859 ter acolhido uma reunião da ala progressista do governo, destinada a preparar as listas de candidatos às eleições do ano seguinte (cf. AU 12/12/1859: 369), não lhe encontrei outro uso neste período.

O requerimento que João dos Santos Mata apresenta ao Governo em 21 de Janeiro de 1860 permite completar algumas pequenas lacunas na história factual deste teatro (\*MR 108). Fica-se a saber que o empresário espanhol abandonou Lisboa, eventualmente de má fé, sem preocupações de ordem socio-profissional, deixando alguns actores e outros funcionários do teatro sem meios de subsistência e com prejuízos para o proprietário. Os argumentos que o requerente apresenta apelam à solidariedade – criação de emprego – e ao reconhecimento de utilidade pública. O facto de o requerimento especificar companhias nacionais permite pensar que o director tenha alargado o seu convite a vários actores no desemprego, como se pode depreender pelas notícias de alguns periódicos.

Informa-nos ainda o requerimento de que João dos Santos Mata se intitula «artista dramático nacional e ex-director das empresas nacionais e francesas que têm funcionado

no Teatro de D. Fernando», cargos a adicionar a outros que veio exercendo ao longo destes dez anos de actividade teatral: caixa, tesoureiro, procurador, etc.

Depois de no mesmo dia 21 de Janeiro ter sido assinado na Inspeção Geral dos Teatros o termo de fiança obrigatório (\*MR 109), o Inspector Geral remete ao Ministério do Reino o seu parecer positivo à concessão da licença (\*MR 110).

O Alvará será emitido em 28 de Janeiro (\*MR 111) e inclui cláusulas novas decorrentes da actualização da regulamentação teatral:

4ª - Fará registar na Inspeção Geral dos Teatros os contratos de todos os artistas que estiverem, ou vierem a estar, ao serviço da empresa, podendo este registo ser suprimido pela apresentação de cópias autênticas ou trasladas de tais contratos.

5ª - Não poderá escriturar nenhum artista que se ache ligado pelo contrato a outra empresa sem prévio consentimento desta ou indemnização prévia que se haja estipulado para tal caso, sob a pena de lhe ser cassada a presente licença.

O início das funções está programado para os dias de Carnaval: 18, 19, 20 e 21 de Fevereiro. Apenas os camarotes se distribuem em pequena assinatura. O repertório adequa-se à época (cf. apêndice).

A imprensa faz-se eco das pretensões de João dos Santos Mata, referindo *A Revolução de Setembro* (\*IMP 273) os mesmos argumentos aduzidos no requerimento, solidariedade e utilidade, desta vez enquanto acção formadora:

Reabriu-se o Teatro de D. Fernando com uma companhia de actores portugueses que tem dado duas récitas ontem e hoje. O espectáculo que apresentaram foi do geral agrado. O público ouviu dizer que eram actores desempregados e isto foi bastante para concorrer ao teatro a animá-los e protegê-los. A companhia tem algumas figuras de bastante habilidade, e têm-las visto muito piores em teatros secundários. Os actores-empresários, contando com o patriotismo dos seus concidadãos, tencionam levar por diante esta proveitosa empresa organizando uma associação. Oxalá que isto se realize pois é mais uma escola de educação popular. (RS 21/2/1860: 3)

A perspectiva de constituição de uma sociedade artística vislumbrada nas últimas linhas desta notícia não parece ter sido concretizada. Se bem que a 13 de Março o *Arquivo Universal* dê como criada essa associação, a verdade é que uma vez entrada a Quaresma deixa de haver referências a qualquer récita desta efémera companhia. É bem possível que este periódico apenas estivesse a veicular o mesmo comunicado que deu origem à referência que *A Revolução de Setembro* faz. Mais relevante é o comentário mordaz que o jornal tece a respeito da má sorte que paira sobre aquele teatro (\*IMP 274):

Alguns artistas sem teatro tiveram a lembrança de se acomodarem num. Escolheram o de D. Fernando. Nisto não admira senão que escolhessem este!

O Teatro de D. Fernando tem sido o túmulo das empresas e o veneno dos empresários! Entram para ali os directores saudáveis e robustos, saem magros e doentes! Entram ricos e felizes saem pobres e tristes! [...]  
Apesar de todos estes tristes precedentes alguns artistas dramáticos que têm figurado em teatros secundários constituem-se associao e tentam mais uma vez a sorte daquela aziaga cena. (AU 13/03/1860: 172-173)

### 2. 2. 9. Incursão final de zuavos<sup>113</sup>

Com o teatro aparentemente desocupado,  mais uma vez uma companhia de estrangeiros que solicitar aquele espaço. Desta vez são os exóticos zuavos da Crimeia que ali pretendem actuar. Desconhecendo os processos burocráticos nacionais, em 25 de Março pedem ao Governo autorizao para o fazerem<sup>114</sup>. Em 27 de Março, o zeloso escrúpulo da administrao central expede Portaria que a concede, condicionando-a, no entanto,  obteno de licença imediata, por parte do empresário João dos Santos Mata, para naquele teatro se darem «espectáculos em que tomem parte os artistas estrangeiros» (\*MR 114). Recorde-se que a licença de que era detentor era específica para companhais nacionais. Perante o atraso do director do teatro, em 2 de Abril a Secretaria de Estado dos Negócios do Reino insta o Inspector Geral dos Teatros a «fazlo intimar para que no prazo de três dias se habilite competentemente, devendo, no caso contrário, ser cassada a licença que permite aos artistas zuavos darem representaoes no referido teatro, na conformidade do que ordena a Portaria retro mencionada» (\*MR 116).

Aproveitando o facto de se aproximar o término da licença que pedira em Janeiro, João dos Santos Mata satisfaz a exigência feita acrescentando um pedido de prorrogao por mais três meses, deixando bem clara a inteno de os espectáculos serem nacionais e estrangeiros (MR\* 117). No parecer que o Inspector Geral dos Teatros emite sobre este pedido de prorrogao acha-se uma pragmática soluço para o caso: «no mesmo Alvará que houver de se lhe passar se amplie a licença anterior para que com ela possa igualmente dar até ao seu acabamento representaoes com companhias estrangeiras» (\*MR 120). O Alvará será passado em 3 de Abril de 1860 (\*MR 121).

---

<sup>113</sup> Zouavos, ou zuavos,  o nome atribuído a certos regimentos de infantaria do exército francês. O termo surge em 1830, durante uma expedio militar francesa na Argélia, para a qual foram recrutados soldados nativos de origem berbere. A Guerra da Crimeia (1853-1856) foi a primeira campanha militar dos zuavos fora do Norte de África.

<sup>114</sup> O pedido encontra-se registado no Livro 2402 do Ministério do Reino (Arquivo Nacional da Torre do Tombo).

Para não destoar dos procedimentos habituais das empresas que tinham ocupado até então o Teatro D. Fernando, também João dos Santos Mata, em nome próprio desta vez, irá confrontar-se com o impedimento de dar representações em determinados dias, que na Quaresma são atribuídos exclusivamente ao Teatro D. Maria II. A 26 de Março de 1860, na véspera da estreia dos zuavos em Lisboa, o empresário dirige ao Governo um pedido para que seja permitido aos estrangeiros apresentarem o seu espectáculo também no dia seguinte ao da estreia, que calhava numa Quarta-feira, dia do Teatro Normal (\*MR 112). Desta vez o Comissário Régio junto do Teatro Nacional não vê inconveniente (\*MR 113), pelo que a Portaria será expedida em 27 de Março (\*MR 115).

Os tempos parecem propícios, pois, a excepções. Procedimento idêntico foi adoptado para a pretensão de realizar espectáculo no Domingo de Páscoa, dia 8 de Abril. Em 2 de Abril, para além do requerimento apresentado ao Governo (\*MR 119), João dos Santos Mata tivera de obter permissão do Cardeal, que não se opôs, como aliás, o não fizera em relação aos pedidos dos directores de outros teatros secundários (\*MR 118). Como que aproveitando uma maré de sorte, será ainda atendido o requerimento para, mais uma vez, se realizar um espectáculo a 19 de Abril, noite privativa do Teatro D. Maria II (\*MR 122).

A estreia dos zuavos em Lisboa despertou na população uma certa curiosidade, de que a imprensa se fazia voz. Júlio César Machado, que durante a sua carreira de folhetinista pouca atenção dera ao Teatro D. Fernando, maravilhava-se agora com a presença dos militares franceses em Lisboa. No próprio dia em que se estreavam, relata o encontro que tivera com os seis membros da trupe, dando conta do uniforme que envergavam e contando um pouco da história de como decidiram dedicar-se ao teatro (\*IMP 275):

São seis mancebos de fisionomia simpática, fronte inteligente e porte intrépido, que aparecem nas ruas e nos passeios com os seus gorros vermelhos, as suas polainas de couro, as suas calças-saiote e, ao peito, a medalha de Inglaterra com a inscrição de memoráveis batalhas de Balaclava, Inkermann, Malakoff e Sebastopol! [...] que improvisaram um teatro em 48 horas, com troncos de árvores, que foram as colunas, e a coberta das suas barracas que servisse de pano de fundo [...] (RS 27/3/1860: 2)

No mesmo dia, o *Diário do Governo* anunciava o exotismo das representações destes soldados que «representaram o vaudeville ao alcance das balas inimigas, em frente a

Sebastopol [...] e desempenharão os papéis de damas» (DG 27/3/1860: 4), dando detalhada informação sobre o repertório e o elenco (cf. apêndice).

O que mais parece ter chamado a atenção do público foi o facto de o elenco, integralmente composto por homens, interpretar todos os papéis, masculinos e femininos. Nem todos partilhavam do optimismo de Júlio César Machado. O redactor do *Arquivo Universal* chegou a desconfiar da autenticidade dos zuavos, ridicularizando os actores travestidos em personagens que certamente não se adequariam ao seu porte (\*IMP 276):

Até agora os zuavos, se é que o são, que no seu dizer correram seca e meca, vêm beneficiar esta capital com os seus espectáculos e alojaram-se no Teatro de D. Fernando para lá nos divertirem. Deve ser interessante ver um galucho (cremos que os soldados franceses também possam ser galuchos) fazendo de menina ou de mamã, representando com aquele chiste e sal próprios de um acampamento. (AU 27/3/1860: 207-208)

Não sei se em resposta a este artigo depreciativo, Júlio César Machado dedica na semana seguinte um «folhetim» inteiro ao segundo espectáculo que os zuavos apresentaram (\*IMP 277). Para realçar a curiosidade e novidade do espectáculo, interpõe um episódio cómico, de ocorrência duvidosa, mas que enaltece o desempenho do actor Glatigny: durante a representação de *Pas de fumée sens feu*, provérbio num acto que se passa entre marido e mulher, um espectador desprevenido ter-se-á apaixonado pela suposta actriz a quem no intervalo visita no camarim, descobrindo, a seguir, que se trata de um homem. À laia de moral da história, o folhetinista observa que «Esta aventura simboliza a situação dos espectadores nas representações dos *zouaves* e justifica a graciosa verosimilhança com que esses dois caçoístas parodiam o encanto do sexo amável» (RS 3/4/1860: 2).

A companhia permaneceu em Lisboa durante o período aproximado de um mês, durante o qual apresentaram um diversificado repertório de vaudevilles e outros géneros teatrais e para-teatrais que pareciam divertir o público, a avaliar pelo adiamento da partida, com sucessivas récitas extraordinárias, se é que não se tratava de mera estratégia publicitária (cf. apêndice).

Durante o mês de Maio não se conhece actividade teatral regular no teatro. Apenas constam do cartaz um benefício, não sei a favor de quem, em que intervêm um prestidigitador, umas alunas da Escola de Dança do Conservatório e a orquestra que

executa duas sinfonias. No dia 30 desse mesmo mês realiza-se o benefício em favor da viúva do actor José António Brea, falecido a 16 de Outubro de 1857, vítima de febre.

No final da primeira semana de Junho regressam os zuavos da sua digressão ao Porto e a Coimbra para apresentarem ainda um espectáculo anunciado como o derradeiro. Mas a verdade é que se instalarão na Floresta Egípcia durante este mês de Junho para voltarem ao Teatro D. Fernando durante a primeira semana de Julho, onde darão os definitivamente últimos espectáculos, participando, no dia 3, no benefício de João dos Santos Mata, que contou, ainda, com a participação da companhia do Teatro da Rua dos Condes e de alunas de bailado do Conservatório, e da de António Mendes Leal, que como era seu hábito, declamou o poema *Avé César*. Para o seu último espectáculo, dado em dia privativo do Teatro D. Maria II, terão de pedir autorização pontual (\*MR 123), contando com o parecer positivo do Comissário interino do Governo junto daquele teatro (\*MR 124), que será dada no mesmo dia (\*MR 125).

A última semana de actuações dos soldados zuavos é bem sintomática do declínio do Teatro D. Fernando. O «Noticiário» d' *A Revolução de Setembro* deixa perceber bem o desgaste (\*IMP 280). Quando anuncia a última representação dos soldados, o jornal faz um apelo directo à comparência do público: «É de esperar que o público concorra a auxiliar os actores soldados que tantas simpatias nos têm inspirado e que tão dignos são dela pela maneira por que representam.» (RS 4/7/1860: 2)

No entanto, o apelo parece não ter sido ouvido (ou melhor, lido), os espectadores escassearam e os zuavos «foram infelicíssimos nesta récita. Contavam-se apenas umas 50 pessoas, se tanto, na plateia, e só estavam alugados uns 6 ou 7 camarotes» (RS 7/7/1860: 2, \*IMP 281), sobretudo tendo em conta que os preços eram *diminués*.

Com a partida dos zuavos, o teatro começa definitivamente a dar sinais de moribundo. Parece não ter voltado a abrir as portas. É bem possível que já nem sequer tenha recebido a companhia acrobática italiana que *A Revolução de Setembro* de 18 de Julho indicava como possível ocupante, alertando para a «má escolha, porque aquele teatro parece que tem mau fado de dar pantana com todas as empresas.» (RS 18/7/1860: 2, \*IMP 282)

João dos Santos Mata, que tivera ainda esperança de que os militares da Crimeia pudessem recompor a situação desfavorável que a sua companhia de actores

desempregados tinha atingido - recorde-se que pedira prorrogação da licença para poder acolher os zuavos - terá abandonado o Teatro D. Fernando logo após o seu benefício a 3 de Julho<sup>115</sup>, já expirada a sua licença válida até 30 de Junho<sup>116</sup>. Desta vez não voltará a pedir prorrogação.

Uma última tentativa de dar uso teatral ao edifício parece ter ocorrido em finais de Julho, quando José Pedro Bianchi, um director de cena que estivera anos antes no Teatro de São Carlos, requer de uma só vez licença para apresentar uma companhia de ópera-cómica francesa e que lhe seja permitido fazê-lo, também, nos dias exclusivos do Teatro D. Maria II. Invoca a «tradição» de se facultar essa concessão às companhias francesas que actuaram no teatro que pretende explorar. Mais uma vez se aduzem os argumentos de o género e a língua em que é praticado serem diferentes dos do Teatro Normal, pelo que não o prejudicariam (\*MR 126).

O parecer do Inspector Geral dos Teatros, enviado a 27 de Julho, salvaguarda os interesses dos teatros subsidiados. Se em relação à protecção do Teatro de São Carlos se exige a explicitação inequívoca do género a que a nova companhia se dedica – ópera-cómica – de modo a respeitar a exclusividade da ópera italiana e grande ópera francesa concedida à nova Sociedade a quem foi adjudicada a administração do teatro após os quatro anos de gestão governamental, em relação ao Teatro Nacional o Inspector não deixa de referir as Quintas-feiras privativas deste teatro, sem parecer querer interferir na decisão que sobre a matéria viesse a ser tomada (\*MR 127).

É sobre este parecer que a 31 de Julho recai o despacho do Marquês de Loulé para se passar Alvará, que começa a ser lavrado no dia seguinte, 1 de Agosto de 1860 (\*MR 128). Ao que tudo indica, nunca terá chegado a ser emitido<sup>117</sup>. Não tenho conhecimento do documento avulso. A cópia conservada no Livro de Registo de Correspondência do Ministério do Reino, onde os anexos eram também trasladados, deixa entrever um modo ainda preparatório, que não encontrei para outros documentos, ao intercalar, noutro tipo

---

<sup>115</sup> O espectáculo de benefício estivera previsto para o dia 27 de Junho. Cf. *A Revolução de Setembro*, Domingo, 1 de Julho de 1860, n.º 5447, p. 4.

<sup>116</sup> Lembre-se que a licença para o último espectáculo dos zuavos tinha sido requerida por eles próprios e já não pelo empresário português.

<sup>117</sup> Pode não passar de uma coincidência, mas a 22 de Setembro de 1860, *A Revolução de Setembro* (n. 5517, p. 2) informa de que a empresa do Teatro do Ginásio escriturou uma companhia de actores franceses que a partir do mês de Outubro seguinte iniciariam os espectáculos de vaudeville. É possível que se trate da companhia que José Pedro Bianchi tinha programado levar para o Teatro D. Fernando. Não é plausível que nesta época Lisboa acolhesse duas companhias francesas que actuassem simultaneamente em dois teatros.

de letra, uma nota para se copiar de um outro Alvará, registado a f. 199 (por sinal o último concedido a João dos Santos Mata), as cláusulas que são comuns a todos os Alvarás afins:

Teatro de D. Fernando

1 de Agosto de 1860

Pelo presente Alvará concedo licença por tempo de um ano a José Pedro Bianchi, na qualidade de Director de uma companhia de artistas francezes, para dar representações de óperas-cómicas no Teatro de D. Fernando mediante as condições seguintes:

*Vide o Alvará de licença registado a 199 des[te] livro. Além das que aí se acham exaradas tem este Alvará mais uma com o n.º 6, é a seguinte:*

n.º 6 – Nas óperas de canto que houverem de ter lugar no referido teatro de D. Fernando não se compreendem as óperas italianas ou as grandes óperas francezas que compõem o repertório do Real teatro de S. Carlos e cujo exclusivo lhe pertence em vista da condição expressa no contrato feito para a adjudicação da empresa do mesmo teatro.

Secretaria de Estado dos Negócios do Reino em 1 de Agosto de 1860.

Marquês de Loulé.

Alvará pelo qual vossa excelência concede licença por tempo de um ano a José Pedro Bianchi na qualidade de director de uma companhia de artistas francezes para dar representações de óperas-cómicas no Teatro de D. Fernando, nos termos e com as condições retro declaradas.

Para Vossa Excelência ver.

Por despacho de 31 de Julho 1860.

Duarte Joaquim dos Santos a fez.

É o último documento que se conhece em que o Teatro D. Fernando é mencionado.

Cai o pano.

## CONCLUSÕES

Ao longo de pouco mais de cento e trinta páginas ensaiei um método que penso ter-se revelado eficaz para uma arqueologia da História do Teatro, ao tentar reconstituir um fragmento da História do Teatro em Portugal, através da formulação de hipóteses arquitectónicas, que podem dar a ver um espaço teatral desaparecido, e da apresentação de uma série de documentos que permitem traçar a história da sua ocupação.

As conclusões a que chego no final deste trabalho são de duas ordens: uma que se prende com o método utilizado e outra que diz respeito à vida do Teatro D. Fernando, que escolhi para «cobaia».

Quanto à primeira ordem de conclusões, identifico duas principais:

1 – Na área da reconstituição de espaços teatrais desaparecidos é possível realizar investigação sólida conducente a hipóteses plausíveis de reconstrução a partir de fragmentos de memória(s) dispersos por uma variedade de suportes que apenas carecem de composição.

2 – Esse trabalho de (re)composição de um corpo de estudo é tarefa árdua em Portugal, onde escasseiam ainda instrumentos de pesquisa como bibliografias específicas ou outros recursos de identificação, armazenamento e disponibilização de dados. Um olhar rápido sobre o Apêndice que lista as peças representadas no D. Fernando deixa imediatamente perceber as lacunas existentes nos dados complementares referentes aos títulos portugueses, por exemplo.

Ainda assim, creio ter acrescentado matéria nova ao que já foi escrito por Júlio Castilho (1967: 214-236), Sousa Bastos (1898: 391; 1908: 331); Luís Soares Carneiro (2002: 387-392; 477-479), e Ana Clara Santos e Ana Isabel Vasconcelos (2011: 12-14), para citar apenas os autores que dedicaram páginas específicas à história deste Teatro. A

compilação e leitura de fontes novas permitiu eliminar alguns erros e preencher algumas lacunas. Trabalhar na reconstrução do espaço e estudar a história da sua construção fazem perceber que aquele era um edifício ingrato para teatro – aproveitado e não construído de raiz: palco e bastidores são acanhados e a visibilidade do público é má. Tentar compensar tais deficiências com uma sala luxuosa, decoração requintada, assentos estofados e iluminação a gás parece não ter sido suficiente: talvez os espectadores, afinal, sempre quissem ver o espectáculo e não só a si próprios.

Quanto à segunda ordem de conclusões, indico apenas uma, em tom de ironia quase amarga: após mais de uma centena de páginas redigidas sobre o dia a dia de um teatro, após a transcrição de centenas de páginas que o documentam, concluo que o seu fracasso se rodeia de algum mistério de difícil compreensão, sobretudo quando à partida parecia reunir todos os ingredientes para se tornar um empreendimento de sucesso.

À sua construção e administração encontram-se ligados nomes de cidadãos com alguma relevância social e económica. O primeiro, e único, que eu saiba, proprietário do teatro foi um influente homem de negócios da capital. Os empresários que exploraram o teatro eram homens de reconhecida valia, quer os directamente relacionados com a actividade teatral, como Emílio Doux ou mesmo João dos Santos Mata, que manteve sempre a sua loja de calçado, quer os que paralelamente ao teatro tinham uma actividade profissional no sector terciário, como José Détry ou Barreto de Saldanha e o seu genro. Estes empresários endinheirados surgiam em tempos de crise aguda que não permitia pagar a renda, no que parecem ter sido tentativas de salvar o teatro. Ainda assim, viria a ser "o túmulo das empresas e o veneno dos empresários", como a imprensa se lhe referia em 1860. O público a quem, à primeira vista, poderia ser dirigida a programação proposta pelas várias empresas era constituído por membros de uma classe social com alguma instrução e desafogo económico, se não mesmo exclusivamente pela média-alta burguesia, como se depreende da leitura de alguns periódicos, sobretudo nos anos em que o Teatro D. Fernando é sede de teatro francês. No entanto nunca foi suficiente para garantir receitas de bilheteira que dessem sustentabilidade aos vários projectos empresariais que por lá passaram. É ainda de salientar que, pelo menos durante os primeiros anos, o teatro gozou de um certo estatuto de protecção por parte das entidades oficiais. Sempre que atento nestas circunstâncias vêm-me à memória as palavras do actor Isidoro, a quem este teatro «cheirou sempre a esturro» (Ferreira, 1876: 166).

Se bem que tenda a concordar com o crítico da *Revista dos Espectáculos* (01/09/1850, \*IMP 45) quando afirma não crer que fossem os «escrúpulos religiosos das conscientes timoratas que afugentavam do Teatro de D. Fernando o público da capital», por vezes inclino-me a pensar que terá havido quem, como Luiz Pereira Gonzaga (1927: 426), achasse «pouco próprio que a morada que foi de Deus sacramentado servisse hoje tão diverso efeito».

Seja como for, ficam lançadas pistas para que novos estudos de teatro – o aprofundamento de temáticas variadas como a recepção dos espectáculos pela crítica e pelo público – e, eventualmente, interdisciplinares (musicologia, arquitectura e urbanismo, sociologia, etc.), possam vir fixar o lugar que o Teatro D. Fernando ocupou na história cultural de Lisboa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aragão, A. C. Teixeira de, *Descrição Geral e Histórica das Moedas Cunhadas em Nome dos Reis, Regentes e Governadores de Portugal*, tomo I., Lisboa, Imprensa Nacional, 1874.

Barroca, Norberto José Guerra, *A opereta em Portugal. Da Ditadura Militar ao Estado Novo*. Dissertação de mestrado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, policopiado, 2008.

Bastos, [António] Sousa, *Carteira do Arista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898.

Bastos, [António] Sousa, *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Libânio da Silva, 1908.

Brazão, Eduardo, *Memórias de Eduardo Brazão que seu filho compilou*, Lisboa, Empresa da Revista de Teatro, 1925.

Camacho, Brito, *A Linda Emília*, Lisboa, Guimarães & C.<sup>a</sup>, s. d.

Câmara Municipal de Lisboa, *Sinopse dos principais actos administrativos da Câmara Municipal de Lisboa em 1834*.

Câmara Municipal de Lisboa, *Sinopse dos principais actos administrativos da Câmara Municipal de Lisboa em 1849*.

Carneiro, Luís Soares, *Teatros portugueses de raiz italiana*, dissertação de doutoramento, apresentada à Faculdade de Arquitectura da Faculdade do Porto, policopiada, 2002.

Castilho, Júlio de, *Lisboa antiga – bairros orientais*, vol. IV, Lisboa, C. M. L., 1967, 3<sup>a</sup> ed.

Castro, João Baptista de, *Mapa de Portugal, antigo e moderno III*, 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Oficina patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1763.

Cruz, Duarte Ivo, *História do teatro português*, Lisboa, Verbo, 2001.

Cruz, Duarte Ivo, *Teatros em Portugal, espaços e arquitectura*, Lisboa, Mediatexto, 2008.

Ferreira, Isidoro Sabino, *Memórias do actor Isidoro escritas por ele mesmo precedidas do retrato do autor e uma carta do Sr. F. Palha*, Lisboa, Imp. de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1876.

França, José Augusto, *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitectura Pombalina*, Lisboa, ICALP, 1989, 3.<sup>a</sup> ed.

Gonçalves, Isabel Maria Dias Novais, *A música teatral de Lisboa de oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais (especialidade Ciências Musicais Históricas), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, policopiada, 2012.

Gonzaga, Luiz Pereira, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927.

Herculano, Alexandre, *Cartas, II*, Lisboa, Bertrand, s.d., 3.<sup>a</sup> ed.

Januário, Pedro Miguel Gomes, *Teatro Real da Ópera do Tejo (1752-1755): Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjetural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*, tese de doutoramento apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidad Politécnica de Madrid, policopiada, 2008.

Lapa, Albino, *História da Polícia de Lisboa*, Lisboa, 1964.

Macedo, José Joaquim da Costa, "Discurso lido em 5 de Julho de 1854 na sessão pública da Academia Real das Ciências de Lisboa pelo Secretário Geral Perpétuo José Joaquim da Costa Macedo" in *Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, nova série, tomo I, parte I, Lisboa, Tipografia da Academia, 1854, pp. 1-13.

Machado, Júlio César, *Os teatros de Lisboa*, Ilustrações de Bordalo Pinheiro, Lisboa, Livraria Editora de Matos Moreira, 1874.

Magalhães, Paula, *Os dias alegres do Ginásio: Memórias de um teatro de comédia*, dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, policopiada, 2007.

Moreau, Mário, *O Teatro de S. Carlos – dois séculos de história*, vol. I, Lisboa, Hugin, 1999.

Pereira, Esteves e Rodrigues, Guilherme, *Portugal – Dicionário Histórico, Corográfico, Biográfico, Bibliográfico, Heráldico, Numismático, e Artístico*, vol.VI, Lisboa, João Romano Torres & C.<sup>a</sup> – Editores, 1912.

Pereira, Luiz Gonzaga, *Monumentos sacros de Lisboa em 1833*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927.

Rebello, Luiz Francisco, *Três espelhos, uma visão panorâmica do teatro português, do liberalismo à ditadura (1820-1826)*, Lisboa, INCM, 2010.

Santos, Ana Clara, "Invasions Françaises ou les modalités de présence du théâtre français au Portugal", *Carnets, Invasions & Évasions*. La France et nous; nous et la France, número spécial, automne-hiver 2011-2012, pp. 207- 218.

Santos, Ana Clara; Vasconcelos, Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, Lisboa, INCM, 2011.

Santos, José Carlos, *Álbum do actor Santos. Repositório de curiosidades dramáticas*, Lisboa, Tipografia Matos Moreira, 1885.

Silva, Augusto Vieira da, "Notícias históricas das freguesias de Lisboa", *Dispersos*, vol. 1, Lisboa, 2ª ed. 1968.

Simões, Lucinda, *Memórias, factos e impressões*, Rio de Janeiro, Lito-tipografia Fluminense, 1922.

Vasconcelos, Ana Isabel, *O Drama Histórico Português no Século XIX (1836-56)*, Lisboa, FCT/Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

Vasconcelos, Ana Isabel, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, Instituto Português de Museus. Museu Nacional do Teatro, 2003.

Vasconcelos, Ana Isabel, "A Farsa Lírica no Teatro Romântico ou a forma mínima da desejada nova ópera portuguesa", in *Forma Breve 5. Teatro Mínimo*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2007, pp. 139-150.

Vasconcelos, Ana Isabel, "O tratamento da História no drama romântico português", in *Revista Limite, 2, História na Literatura em Língua Portuguesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008, pp. 79-95.

Yon, Jean-Claude, "Introduction", in *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: Histoire d'une suprématie culturelle*, Nouveau Monde Editions, 2008.

## **Periódicos**

*A Assembleia Literária* 1850-1851

*A Emancipação* 1849

*A Ilustração Luso-Brasileira* 1856-1859

*A Regeneração* 1851

*A Revolução de Setembro* 1849-1860

*Almanaque da Revista Universal para 1851*

*Arquivo Universal* 1859-1860

*Braz Tizana* 1851-1852

*Diário do Governo* 1849-1860

*Galeria Teatral* 1856

*Gazeta Teatral* 1849

*La Fama* 1859

*O Interesse Público* 1850-1851

*O Parlamento* 1858-1859

*Revista dos Espectáculos – Suplemento à Revista Popular* 1850-1855

*Revista de Lisboa* 1859

*Revista Popular, Semanário de Literatura e Indústria* 1849-1852

*Revista Universal Lisbonense* 1848-1852

# APÊNDICE

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
29/10/1849 <i>Adriana Lecouvreur</i> (d.) <i>Adriane Lecouvreur</i>	Eugène Scribe e Ernest Légouvé	Paris 14/04/1849 Théâtre de La République	Emília das Neves (Adriana); Maria Cândida (Mad. Buillon); José Feliciano Pinto (Michonet); André Augusto Xavier de Macedo. Enc: Emílio Doux. Reposta em 01/01/1852 com Emília das Neves; um novo elenco: Maria do Carmo; Amaro José da Costa; Silva; Domingos Ferreira; Antónnio Rodrigues Rolão; José Brea. Enc: Emílio Doux.
29/10/1849 <i>A mulher da perna de pau</i> <i>Une femme qui a une jambe de bois</i>	Lubize e Hermant	Paris 16/07/1849 Théâtre de Montansier	Ana Cardoso; José Feliciano Pinto; André Augusto Xavier de Macedo. Enc: Emílio Doux.
11/11/1849 <i>Brutus solta César</i> (c.) <i>Brutus lâche César</i>	Joseph-Bernard Rosier	Paris 02/06/1849 Théâtre du Gymnase-Dramatique	Francisco Fernandes (Júlio de Grandier); André Augusto Xavier de Macedo (Mornand). Enc: Emílio Doux.
20/11/1849 <i>O castelo de Montlouvier</i> (c.) <i>Le manoir de Montlouvier</i>	Joseph-Bernard Rosier Trad: J. B. Ferreira	Paris 11/02/1839 Théâtre de la porte Saint-Martin	Emília das Neves (Viscondessa); Maria Amália Macedo (Maria); Ludovina (Marta); Maria Cândida (senhora da abadia); André Augusto Xavier de Macedo (Guilherme de Flavy); José Caetano Viana (D'Orbendas, barbeiro); Nicola Marcheze (Melchior); Rodrigues (Bruno); José Maria Vieira (Martigney); Francisco Fernandes (enviado); Cruz (cavalheiro); José Feliciano Pinto (sicário); Ludovina (Marta); Ana Cardoso (abadessa de Santa Teresa). Enc: Emílio Doux; Cenário: Rambois e Cinatti.
08/12/1849 <i>As primeiras proezas de Richelieu</i> (c.) <i>Les premières armes de Richelieu</i>	J.-F.-A. Bayard e Philippe Dumanoir.	Paris 03/12/1849 Théâtre du Palais-Royal	Emília das Neves (Richelieu); Ana Cardoso (Baronesa de Belle Chasse); Maria Amália Macedo (Mademoiselle Noçay). Enc: Emílio Doux; Cenário: Rambois e Cinatti. Reposta em 01/01/1852 com Emília das Neves; um novo elenco.
13/12/1849 <i>O ramallete de violetas</i> (c.) <i>Le bouquet des violets</i>	Adolphe Dennery e Philippe Dumanoir.	Paris 07/04/1849 Théâtre du Gymnase-Dramatique	Emília das Neves (Clotilde). Enc: Emílio Doux.
21/12/1849 <i>A priminha</i> (c.) <i>La petite cousine</i>	Adrien Decourcelle e Théodore Barrière.	Paris 07/01/1849 Théâtre des Variétés	Maria Amália Macedo (Priminha). Enc: Emílio Doux.
28/12/1849 <i>Os órfãos da ponte de Nossa Senhora</i> (d.) <i>Les orphelins du Pont Notre-Dame</i>	Anicet-Bourgeois e Michel Masson.	Paris 20/01/1849 Théâtre de la Gaîté	Emília das Neves (Condessa de S. Geran); André Augusto Xavier de Macedo (Vicente de Paula). Enc: Emílio Doux; Cenário: (2.º acto) Rambois e Cinatti.
04/01/1850 <i>O coiteiro</i> (c.) <i>Le garde forestier</i>	Adolphe de Leuven e Brunswick	Paris 17/03/1845 Théâtre des Variétés	Perpétua (Maria); Ana Cardoso (Luísa); Maria Amália Macedo (Jeny); José Feliciano Pinto (Christiano Reynold – Coiteiro); André Augusto Xavier de Macedo (Roger Duchamp); José Maria Vieira (Leonardo - Alfaiate); Nicola Marcheze (Picardon); José Feliciano da Silva (criado). Enc: Emílio Doux.
13/01/1850 <i>Simão, o ladrão</i> (d.) <i>Simon le voleur</i>	M. Laurencin.	Paris 18/09/1847 Théâtre de la Gaîté	Emília das Neves (Madalena). Enc: Emílio Doux.

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
27/01/1850 <i>O peregrino branco ou os meninos da aldeia</i> (d.) <i>Pèlerin blanc ou les orphelins du hameau</i>	René-Charles Guilbert de Pixérécourt.	Paris 06/04/1801 Théâtre de l'Ambigu Comique,	Emília das Neves (Baronesa de castelli); Maria Amália Macedo (Louise). Emília das Neves (baronesa). Enc: Emílio Doux.
29/01/1850 <i>A rua da lua</i> (c.) <i>La rue de la lune</i>	Varin e Boyer.	Paris 14/02/1843 Théâtre du Palais-Royal	Enc: Emílio Doux.
08/02/1850 <i>Inês Bernau</i> (d.) <i>Agnes Bernau</i>	Alboize e Paul Foucher	Paris 07/06/1845 Théâtre de la Gaitê,	Maria Amália Macedo. Enc: Emílio Doux.
11/02/1850 <i>Os Átomos Enganchados</i> (c.) <i>Les atomes crochus</i>	Xavier Boniface Saintine e AnneHonoré Joseph Duveyrier ou Mélesville.	Paris 23/07/1849 Théâtre de la Montasier	Enc: Emílio Doux.
27/02/1850 <i>Domingos ou o Endemoinhado</i> (d.) <i>Dominique ou le possédé</i>	D'epagny e Dupin	Paris 22/07/1831 Théâtre Français	Emília das Neves (Branca de la Haumerie); Maria Amália Macedo (Dionísia); Ana Cardoso (Genoveva); Maria José Brea (Morvilliers); José Caetano Viana (Conde de la Heaumerie); Francisco Fernandes (Des-Arcis); Nicola Marcheze (Laubardemant); José Maria Vieira (Lourenço); Gil (Jorge); José Feliciano Pinto (Filipe); André Augusto Xavier de Macedo (Domingos); Cruz (oficial); Gil filho. Enc: Emílio Doux; Cenário: (1.ª acto) Rambois e Cinatti.
14/03/1850 <i>Episódio do reinado de Jacques I</i> (c.) <i>La Prétendante</i>	Eugéne Sue e Dinaux.	Paris 06/08/1841 Théâtre Français	Emília das Neves (William Seymour); Maria Amália Macedo (Arabella); André Augusto Xavier de Macedo (Jacques I.º); José Caetano Viana ( Sir Robert Cecil; Ministro). Enc: Emílio Doux.
14/03/1850 <i>Uma fidalga na corte de Napoleão</i> (c.)			Ana Cardoso. Enc: Emílio Doux.
14/03/1850 <i>Uma noite sem dormir ou os vizinhos do 5º andar</i> (c.)	Duarte de Sá		Enc: Emílio Doux.
02/04/1850 <i>Madalena</i> (c.) <i>Madelaine</i>	August Anicet Bourgeois		Emília das Neves (Madalena); Vitorino Cipriano da Silva (Cura Lambert); José Feliciano Pinto (André). Enc: Emílio Doux.
02/04/1850 <i>O Dia de S. Silvestre</i> (c.)			Enc: Emílio Doux.
04/04/1850 <i>O Fidalgo da Quinta dos Sapos, ou as Duas Elisas</i> (c.)			Enc: Emílio Doux.
11/04/1850 <i>Onde estarão as minhas calças?</i> (f.)			José Caetano Viana. Enc: Emílio Doux.
18/04/1850 <i>A Carteira ou as duas famílias</i> (d.) <i>Le portefeuille ou deux familles</i>	Auguste Anicet Bourgeois e Adolphe Dennery.	Paris 07/03/1837 Théâtre de la Porte Saint-Martin	Maria Amália Macedo (Maria; irmã de Artur); José Brea; José Caetano Viana; José Feliciano Pinto. Enc: Emílio Doux.

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
26/04/1850 <i>A Prisão imaginária</i> (c.)			Enc: Emílio Doux.
03/05/1850 <i>Luísa a nódoa de sangue</i> (d.) <i>Le pardon de Bretagne</i>	Marc Fournier	Paris 13/01/1850 Théâtre de l'Ambigu Comique	Emília das Neves (Luísa); Maria Amália Macedo (Rosa Linon); José MariaVieira (Judeu); André Augusto Xavier de Macedo (Kernoel); Vitorino Cipriano da Silva. Enc: Emílio Doux; Cenário: (4.ª acto) Rambois e Cinatti.
24/05/1850 <i>Martinho e Bambocha</i> (d.) <i>Martin et Bamboche, ou Les amis d'enfance</i>	Eugénio Sue	Paris 27/10/1847 Théâtre de la Gaité	André Augusto Xavier de Macedo (Bambocha); Maria Amália Macedo; Emília das Neves; José Feliciano Pinto; José Maria Vieira; Vitorino Cipriano da Silva; António Brea. Enc: Emílio Doux; Maestro Joaquim Casimiro
27/07/1850 <i>Barcarola</i> (op. c.) <i>La Barcarolle ou L'amour et la musique</i>	Eugène Scribe, música de Daniel-François-Esprit Auber. Trad: Mendes Leal Júnior	Paris 22/03/1845 Théâtre du Palais-Royal	Catarina Persolli / Drusilla Magnani (Gina); Ana Cardoso; José Cristiano Rorick (Fábio); Justiniano Nobre Faria (Marquês de Felino); José Simões Borges; Joaquim Vital da Cunha Sargedas (Cafarini); Francisco Lisboa; Enc: Emílio Doux; Maestro: Joaquim Casimiro.
27/07/1850 <i>Trabalhos em vão</i> (c.) <i>Sous une porte cochère.</i>	Lockroy e Anicet Bourgeois. Imitação: Duarte de Sá	Paris 17/03/1840 Théâtre du Vaudeville	José MariaVieira (Queiroga); Joaquim Vital da Cunha Sargedas (Gregório; sapateiro); José Feliciano Pinto (Pinto); José Simões Borges; Maria Amália Macedo(une bonne); Rosa Pinto (Serafina); Ana Cardoso (Senhora); Maria Cândida (Senhora). Enc: Emílio Doux; Maestro: Joaquim Casimiro
12/08/1850 <i>O sr. duque e a sra. duquesa</i> (c. v.) <i>Monsieur le duc et madame la duchesse</i>	Arsène de Cey	Paris 23/09/1848 Théâtre de la Gaité	José Feliciano Pinto; Maria Amália Macedo; Ana Cardoso; Maria Cândida (aldeã). Enc: Emílio Doux; Maestro: Joaquim Casimiro (?).
07/09/1850 <i>Uma assinatura em branco ou a procuração</i> (f.)	Francisco de Sousa	Teatro D. Fernando	Rosa Pinto; José Feliciano Pinto; José MariaVieira; Francisco Fernandes; Joaquim Vital da Cunha Sargedas. Enc: Emílio Doux; Maestro: Joaquim Casimiro (?).
20/09/1850 <i>1814 ou A batalha de Montereau.</i> (v.) <i>1814 ou Le pensionat de Montereau</i>	Adolphe Dennery Música de Joaquim Casimiro Trad: Mendes Leal	Paris 19/01/1836 Théâtre de L' Ambigu-Comique	Catarina Persolli / Regina Persolli / Raffaella Galindo. José Cristiano Rorick; Francisco Fernandes; Francisco Lisboa; Joaquim Vital da Cunha Sargedas; Maria Amália Macedo; Ana Cardoso. Enc: Emílio Doux; Maestro: Joaquim Casimiro
30/09/1850 <i>Um sonho</i> (d.)	Ernesto Biester	Teatro D. Fernando	Maria Amália Macedo; Ana Cardoso; Vitorino Cipriano da Silva; Francisco. Fernandes. Enc: Emílio Doux;
30/09/1850 <i>Um par de mortes ou a vida de um par</i> (cl.)	Imitação: Duarte de Sá; música: José Miguel Sanz	Teatro D. Fernando	Justiniano Nobre de Faria (Galego); José Simões Borges. Enc: Emílio Doux;
04/10/1850 <i>Juan el contrabandista o la venta del puerto.</i> (z.)	Mariano Fernández; música de Cristóbal Oudrid e Mariano Soriano Fuertes	Madrid 1846 Teatro del Príncipe	Molas / Giacomo DeBezzi; Catarina Persolli / Regina Persolli / Raffaella Galindo; Justiniano Nobre de Faria (contrabandista); Joaquim Vital da Cunha Sargedas. Enc: Emílio Doux;
14/10/1850 <i>O Sargedas em Santarém</i> (v.) <i>Ravel en voyage</i>	C. Dupeuty, Varin Música de Joaquim Casimiro (?)	Paris 06/04/1844 Théâtre du Palais-Royal	Joaquim Vital da Cunha Sargedas (em dois papéis). Enc: Emílio Doux;

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
29/10/1850 <i>Os mexericos do convento</i> (op. c.) <i>Le Caquet du couvent</i>	A. Leuven e Eugène de Planard Tradução de José Mendes Leal	Paris 05/10/1846 Théâtre du Palais-Royal	José Cristiano Rorick; Francisco Lisboa; Drusilla Magnani; Sr.ª Freire Maria Amália Macedo (Serafina); Catarina Persolli. Enc: Emílio Doux;
06/12/1850 <i>A Giralda ou a nova Psyché</i> (op.) <i>A Giralda ou la nouvelle Psyché</i>	Eugène Scribe com música de A. Adam Tradução de Joaquim Maria Baptista; Instr: Joaquim Casimiro	Paris 20/07/1850 Théâtre de l' Opéra-Comique	Sr.ª Freire (rainha de Espanha); Francisco Lisboa (príncipe de Aragão; seu marido); Joaquim Vital da Cunha Sargedas (Paulo Gines; moleiro); Sr.ª Drusilla Magnani (Giralda); Justiniano Nobre de Faria (José de Atocha); José Cristiano Rorick (D. Manuel); Gil (familiar do Santo Ofício); Cândida (dama de honor). Enc: Emílio Doux; Maestro: Joaquim Casimiro; Cenários: (2.º acto) Rambois e Cinatti.
16/12/1850 <i>Simplório ou a herança de minha mulher.</i> (c. v.)	Léon Dumoustier.	Paris 27/04/1845 Théâtre du Vaudeville	Francisco Fernandes
23/12/1850 <i>Uma hora no Cacém</i> (f. l.)	Duarte de Sá; música de José Miguel Sanz	Teatro D. Fernando	Joaquim Vital da Cunha Sargedas (F...); José Simões Borges (Joaquim Morgado de Aqualva); Ana Cardoso (viúva); José Feliciano Pinto (Procurador); Perpétua (criada); José Maria Vieira (cozinheiro); Justiniano Nobre de Faria (criado galego); José Brea (boleiro); André Augusto Xavier de Macedo (boleiro bêbado); Francisco Fernandes.
15/01/1851 <i>Um baile</i> (f.)	José de Sousa Neto	Teatro D. Fernando	Ana Cardoso
02/01/1851 <i>O actagenário</i> (c.) <i>L' octogénaire, ou Adèle de Sénange</i>	Eugène Scribe e Jean François Alfred Bayard.	Paris 06/10/1836 Théâtre du Vaudeville	Maria Amália Macedo; José Brea
13/02/1851 <i>O postilhão de Lonjumeau</i> (op.) <i>Le postillon de Lonjumeau</i>	A. Leuven e Brunswick.	Paris 13/10/1836 Théâtre de l' Opéra-Comique	José Cristiano Rorick (Chapelou, postilhão); Drusilla Magnani (Madalena); Joaquim Vital da Cunha Sargedas (Biju); Justiniano Nobre de Faria (Bourdon); José Simões Borges (Marquês Corcy); Antónia Joaquina. Maestro: Grabati.
18/02/1851 <i>O club</i> (f.) <i>Les enfants du délire</i>	Théodore Hippolyte Cogniard.	Paris 24/04/1838 Théâtre Palais Royal	André Augusto Xavier de Macedo
26/02/1851 <i>A jarra quebrada</i> (c.) <i>La tasse cassée</i>	Lubize, Paul Vermond	Paris 08/02/1849 Théâtre du Gymnase-Dramatique	Maria Amália Macedo
03/03/1851 <i>Mais vale quem Deus ajuda que quem muito madruga</i> (f.) <i>Moustache</i>	Paul de Kock.		José Maria Vieira
03/03/1851 <i>Polichinelo</i> (op. c.) <i>Polichinelle</i>	Eugène Scribe, Charles Duveyrier. Tradução de Joaquim Maria Baptista	Paris 14/06/1839 Théâtre de l' Opéra-Comique	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
15/03/1851 <i>A volta do cemitério</i> (c.). <i>Les trois Gobbemouches já antes representada em Lisboa com o nome Dois papalvos.</i>	G. Deburau. Tradução de Paulo Midosi Jr.	Paris 13/01/1830 Théâtre Porte de Saint-Martin	José Feliciano Pinto; André Augusto Xavier de Macedo; José Maria Vieira.
29/03/1851 <i>As capas</i> . (c.) <i>Les manteaux</i>	Eugéne Scribe, Varner, Henri, e Dupin	Paris 20/02/1826 Théâtre de Madame	José Feliciano Pinto (alfaiate); Antónia Joaquina; Nicola; Francisco Fernandes; Teresa.
05/04/1851 <i>Vol-au-vent, ou le Pâtissier d'Anières</i> (f.).	Nicolas Brazier	Paris 23/06/1812 Théâtre des Variétés	
08/04/1851 <i>Uma vítima dos últimos acontecimentos esquisitos</i> (c.)			José Feliciano Pinto
21/04/1851 <i>Jocko</i> (d.) <i>Jocko ou le singe du Brésil</i>	Gabriel de Lurieu Jules J. e Claude de Rochefort-Luçay	Paris 16/03/1825 Théâtre Porte de Saint-Martin	Ratel (Macaco); José Brea (tratador europeu); Maria Amália Macedo (Cora)
27/04/1851 <i>Uma aventura de Scaramúcia</i> (ml. c.) <i>Una Aventura di Scaramuccia</i>	Félix Romani, música de Luigi Ricci.		Maria Amália Macedo (Conde Pontigny)
28/04/1851 <i>O cego</i> (c.) <i>L'aveugle de Montmorency</i>	Nicolas Brazier		
14/07/1851 <i>Gusman el bueno</i>	Gil y Zarate		
17/07/1851 <i>Manolito Gásquez</i> (s.)	Mariano Pina; música: Jiménez Serrano	Madrid 25-05-1848 Teatro de la Cruz	Sr. Fragoso; Sr.ª Bastio
17/07/1851 <i>Las travessuras de Juana</i> (c.)	Carlos Garcia Doncel e Luis Valladares y Garriga	1843	Sr.ª Bastio
21/07/1851 <i>El héroe por fuerza</i> (c.) <i>Le flagrant délit</i>	Armand D'arbois, M. de Biéville; Trad: Ventura de la Vega	Paris 23/11/1812 Théâtre des Variétés	
21/07/1851 <i>No más muchachos ou El solteron y la niña</i> (c. v.) <i>Le vieux garçon ou Le vieux garçon et la petite fille</i>	Eugéne Scribe, G. Delavigne; Trad: Manuel Bretón de los Herreros	Paris 24/05/1822 Théâtre Madame	
23/07/1851 <i>Don Francisco de Quevedo</i> (d.)	Eulogio Florentino Sanz		

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
25/07/1851 <i>Bruno el tejador</i> (c.) <i>Bruno le fileur</i>	Théodore, Hippolyte Cogniard; Trad: Ventura de la Vega	Paris 31/08/1837 Théâtre du Palais-Royal	Mad. Réal; Mrs. Réal; Dumesnil
25/07/1851 <i>El preceptor y su mujer</i> (c.)	Luis de Olona	Madrid 11/10/1850 Teatro de variedades	
27/07/1851 <i>El conde de Monte Cristo</i> (d.)	Victor Balaguer; Francisco Luis Balaguer	Barcelona 08/848	
27/07/1851 <i>Quien es ella?</i> (d.)	Manuel Breton de los Herreros	Cádiz 1849 Teatro Principal,	
30/07/1851 <i>El Memorialista</i> (c.)	Luis de Olona	Madrid 24/12/1849 Teatro de variedades	Fragoso
30/07/1851 <i>Pilluelo de Paris</i> (c.) <i>Le Gamin de Paris</i>	Jean François Bayard, Emile Vanderburch; Trad: Juan Lombia	Paris 30/01/1836 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
(?) 01/08/1851 <i>Los dos preceptores</i>	Eugène Scribe		
03-08-1851 Un avaro	Juan Lombardia	Madrid 03/12/1845 Teatro del Instituto	
06/08/1851 <i>A mulher do artista</i> (c.) <i>Clermont ou une femme d'artiste</i>	Eugène Scribe, Émile Vander- Burch; Trad: Ventura de la Vega	Paris 30/03/1838 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
08/08/1851 <i>Las gracias de Gedeon</i> (c.)	Rámon de Navarrete	Madrid 02/03/1844 Teatro del Pricipe	
08/08/1851 <i>Un quinto y un parvulo</i> (c.)	Mélesville; Trad: Manuel Antonio Lasheras		
08/08/1851 <i>El gastrónomo sin dinero</i> <i>Le Gastronom</i> <i>san' argent</i>	Eugène Scribe; Trad: Ventura de la Vega	Paris 10/03/1821 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
17/08/1851 <i>El payo de Centinela</i> (s.)	Villegas		Fragoso
17/08/1851 <i>El medico a palos</i> (c.)	Luis Olona		Fragoso
18/08/1851 <i>El primo y el relicario</i> (c.)	Luis Olona		
18/08/1851 <i>el sutil embustero</i> (c.)			Fragoso; Ricardo de Mello
27/08/1851 <i>Trapisondas por bondad</i> (c.)	Marc-Michel e Albert Marin; Trad; A. M. Segovia	Madrid, 20-08-1842 Teatro del Principe	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
27/08/1851 <i>El Lobo marino</i> (d.)	Isidoro Gil	Madrid 24/12/1843	Romualdo de la Fuente, Fragoso, Lutgardo, Escobar e Barona
08/09/1851 <i>Em toda a parte de comem favas</i>			Fragoso
10/09/1851 <i>Los celos del tio macaco</i> (c.)	José Sanz Pérez		
14/09/1851 <i>El tio caniytas o el mundo novo de Cadiz.I</i> (op.)	José Sanz Pérez e música de Mariano Soriano Fuertes	Sevilla, 1849 Teatro San Fernando	Romualdo de la Fuente / José Brea
22/09/1851 <i>O banho</i> (c.)	Duarte de Sá	Teatro D. Fernando	
22/09/1851 <i>Casa, cama e mesa</i> (c.)	Mendes Leal	Teatro D. Fernando	
22/09/1851 <i>5 pés e 3 polegadas</i> (c.)	Bernardino Martins	Teatro D. Fernando	
(?) 26/09/1851 <i>Adolfo o mestre escrita</i> (c.)	J. Lockroy e Anicet Bourgeois; Trad. de José de Sousa Neto.		
26/09/1851 <i>Um prato de ovos mexidos</i> (c.)	Mendes Leal	D Teatro D. Fernando	
06/10/1851 <i>Maria da Fonte ou a Bernarda na rua</i> (c.)	Duarte de Sá	D Teatro D. Fernando	
15/10/1851 <i>O homem monstro</i> (c.)	Manuel Breton		Joaquín González (actor gordo)
24/10/1851 <i>O anel do Rei</i> (c.)		Teatro D. Fernando	Maria Amália Macedo (Júlio); Ana Cardoso (dama da rainha); Maria Luísa; Antónia Joaquina (Carlota); José Maria Vieira (chefe da polícia); Paulo Martins; Joaquim Vital da Cunha Sargedas.
30/10/1851 <i>O sonâmbulo</i> (f.) <i>Le somnambule</i>	M. de Pont de Veyle	Paris 19/02/1739 Théâtre les Comédiens	
07/11/1852 <i>O beneficiado</i> (c.)	Etienne e Théaulon	Paris 25/04/1825 Théâtre des Variétés	
09/11/1851 <i>A Rainha d'Yvetot.</i> (c.) <i>La reine d'Yvetot</i>	C. Hippolyte Dubois d'Avesnes	Paris 18/01/1848 Théâtre des Variétés	
16/11/1851 <i>O laço de fitas</i> (c.)	Mendes Leal	D Teatro D. Fernando	Luísa Leopoldina Fialho; Ana Cardoso (Cavalheiro de Jaucourt); Maria do Céu (Helena); António Rodrigues Rolão
21/11/1851 <i>O janota de 53 anos</i> (f.)		Teatro D. Fernando	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
06/01/1852 <i>O duque de Vendaume</i> (c.) <i>Le duc de Vendôme</i>	Dieulafoy, N. Gersin	Paris Théâtre du Vaudeville.	Emília das Neves; Maria do Carmo; Amaro José da Costa; Silva; Domingos Ferreira; Antónnio Rodrigues Rolão; José Brea.
11/01/1852 <i>O czar Cornélio</i> (c.) <i>Le czar Cornélius.</i>	Mélesville e Carmouche	Paris 07/11/1848 Théâtre Montasier (Palais Royal)	
22/01/1852 <i>Marido mulher e tio</i> (c.)		Teatro D. Fernando	Fortunata Levi; Maria Madalena; Domingos Ferreira; António Rodrigues Rolão; António Brea
25/01/1852 <i>A família do barão</i> (c.) <i>La famille du baron</i>	Eugéne Scribe, Mélesville	Paris 31/08/1829 Théâtre de Madame	Emília das Neves (quatro papéis diferentes)
08/02/1852 <i>Camila ou o irmão e a irmã</i> (c.) <i>Camilla ou la soeur et le frère.</i>	Eugéne Scribe, Jean François Bayard	Paris 12/12/1832 Théâtre du Gimnase-Dramatique	Emília das Neves
08/02/1852 <i>Artur e Cristina.</i> (c.) <i>Michel et Christine</i>	Eugéne Scribe, Henri Dupin	Paris 03/12/1821 Théâtre du Gimnase-Dramatique	Mrs. Victor Henry; Dumesnil; M. <sup>elle</sup> Picard
08/02/1852 <i>O baile de prisioneiros</i> (c.)		Teatro D. Fernando	
14/02/1852 <i>Livre III chapitre I</i> (v.)	Eugéne Pierron, Adolphe Laferrière	Paris 19/09/1851 Théâtre Odéon	
14/02/1852 <i>Les premières amours ou les souvenirs d'enfance</i> (v.)	Eugéne Scribe	Paris 12/11/1825 Théâtre de S. A. R. Madame	
14/02/1852 <i>Un tigre de Bengale</i> (v.)	Edouard Brisebarre, Marc Michel	Paris 12/09/1849 Théâtre de la Montansier	
21/02/1852 <i>O sapateiro ou dois logrados</i> (c.)		Teatro D. Fernando	
23/02/1852 <i>O curioso castigado</i> (c.)		Teatro D. Fernando	
23/02/1852 <i>Os abstractos</i> (c.)		D Teatro D. Fernando	
11/03/1852 <i>Falar verdade a mentir</i> (c.) <i>Le menteur véridique</i>	Eugéne Scribe, tradução de Almeida Garret	Paris 24/04/1823 Théâtre de Gymnase-Dramatique	
20/03/1852 <i>À la Bastille</i> (v.)	F. A. Duvert, X. B. Duvert de Saintine e A. Louzanne	Paris 06/05/1850 Théâtre des Variétés	
24/03/1853 <i>Le Caporal et la Payse.</i>	Varin, Paul de Kock et Garnier	Paris 23/10/1841 Théâtre du Palais-Royal	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
29/03/1852 <i>Ce que femme veut.</i> (c.)	Félix Auguste Duvert, Auguste Théodore Lauzanne.	Paris 14/04/1847 Théâtre du Vaudeville	Mr. Thibeault
30/03/1852 <i>Croque-poule.</i> (c.)	Joseph-Bernard Rosier	Paris 02/11/1849 Théâtre du Vaudeville	
01/04/1852 <i>Les memoires du diable</i> (c. v.)	Etienne Arago e Paul Vermond.	Paris 02/03/1842 Théâtre du Vaudeville	Mr. Bernard; M. <sup>me</sup> Demortière.
17/04/1852 <i>Mademoiselle de la Seiglière</i> (c.)	Jules Sandeau	Paris 04/11/1851 Théâtre de la Comédie Française	
18/04/1852 <i>Une femme qui se jette par la fenêtre</i> (v.)	Eugène Scribe e Gustave Lemoine	Paris 19/04/1847 Théâtre du Gymnase	
18/04/1852 <i>Indiana et Charlemagne</i> (v.)	Jean François Alfred Bayard e Philippe Dumanoir	Paris Théâtre du Palais-Royal	
26/04/1852 <i>Les anglaises pour rire ou la table et le logement.</i>	Swerin Dumersan	Paris 26/12/1814 Théâtre Varietes	
26/04/1852 <i>La fille de Dominique</i> (v.)	Charles de Livry e Villeneuve	Paris 22/06/1833 Théâtre du Palais-Royal	Mad. Dargy (quatro diferentes papéis)
26/04/1852 <i>Le mari de la veuve</i> (c.)	Alexandre Dumas, Anicet Bourgeois e G. de Lurieu	Paris 01/04/1832 Théâtre Français	
28/04/1852 <i>Le dépit amoureux</i>	Molière	Paris 1821 Théâtre Français	
30/04/1852 <i>La grâce de Dieu</i> (d. v.)	Adolphe Dennery e Gustave Lemoibe	Paris 16/01/1841 Théâtre de la Gaitê	M. <sup>elle</sup> Lobry (Maria); Mad. Dargy (Chonchon)
03/05/1852 <i>Le commis et la grisette</i> (v.)	Paul de Kock e Charles Labie	Paris 10/07/1834 Théâtre du Palais-Royal,	
05/05/1852 <i>Les fées de Paris</i> (c. v.)	Jean François Alfred Bayard	Paris 03/12/1841 Théâtre Gymnase-Dramatique	Mr. Francisque; M. <sup>elle</sup> Lobry; M. <sup>ad</sup> . Aubrée
05/05/1852 <i>Le suplice de Tantale</i> (c. v.)	Félix Auguste Duvert e Augustin Théodore de Lauzanne .	Paris 31/10/1850 Théâtre des Variétés	Mr. Thibeault
10/05/1852 <i>L'article 213</i> (c. v.)	Adolphe Dennery e Gustave Lemoine	Paris 16/11/1846 Théâtre du Gymnase-Dramatique	Mr. Thibeault
10/05/1852 <i>La Marraine</i> (c. v.)	Eugène Scribe, Lockroy e J, Chabotde Bouin.	Paris 27/11/1827 Théâtre de Madame	Mrs. Thibeault; Roche; Francisque; M. <sup>elle</sup> Lobry; Dargis
13/05/1852 <i>L' ours et le pacha.</i>	Eugène Scribe, Boniface	Paris 10/02/1820 Théâtre des Variétés	
14/05/1852 <i>Le lait d'ânesse</i>	Charles Depeuty, Jules Gabriel de Lurieu		Mr. Thibault
18/05/1852 <i>Le bénéficiaire</i> (v.)	Théaulon de Lambert e Etienne Crétu		

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
22/05/1852 <i>Le philtre champenois</i>	Brazier e Mélesville	Paris 19/08/1831 Théâtre du Palais-Royal	
26/05/1852 <i>Marguerite</i> (d.)	Virginie Ancelot	Paris 03/10/1840 Théâtre du Vaudeville	Mrs. Francisque; Dargis (Jules de Beauséjour); Roche; M. <sup>elle</sup> Lobry
27/05/1852 <i>La dame de S. Tropez</i> (d.)	Anicet Bourgeois e Adolphe Dennery.	Paris 23/11/1844 Théâtre de la Porte Saint-Martin	
27/05/1852 <i>La polka en province</i> (v.)	Alexis Decomberrousse e Jules Codier	Paris 06/04/1844 Théâtre du Vaudeville	Mrs. Roche; Thibeault; Mad. Dargis
31/05/1852 <i>Le Gamin de Paris</i> (c.)	Jean François Alfred Bayard e E Vanderburch	Paris 30/03/1846 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
31/05/1852 <i>Genevieve ou la jalousie paternelle</i> (c.)	Eugéne Scribe	Paris 26/01/1836 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
02/06/1852 <i>Un monsieur qui suit les femmes</i> (v.)	Jean François Alfred Bayard		Mr. Thibeault (Hector Duchemin)
03/06/1852 Un monsieur et une dame ou une aventure de grande toute (v.)	Xavier Boniface Saintine, Felix Auguste Duvert e Augustin Theodore de Lauzanne	Paris 27/02/1841 Théâtre du Vaudeville	Mad. Real; Mr. Dumesnil
15/06/1852 <i>Ana Barraca</i>	José de Sousa Neto		
15/06/1852 <i>Colombine ou les sept péchés capitaux</i>	Paul Vermont	Paris 12/03/1850 Théâtre des Variétés	
15/06/1852 <i>La distribution des prix ou le maître d'école</i>	Paul de Kock		
15/06/1852 <i>l'enseignement mutuel</i> . (c.)	Brazier, Dumersan e Delestre-Poirson	Paris 05/09/1818 Théâtre des Variétés	
15/06/1852 <i>Les tribulations d'un anglais</i> .	Paul Bonjour e J. P. Meuriot		
15/06/1852 <i>Le maître d'école</i> (c.)	Anicet Bourgeois e J. Lockroy		
06/11/1852 <i>Un changement de main</i> (c. v.)	Jean François Alfred Bayard	Paris 28/06/1845 Théâtre du Gymnase-Dramatique	M. <sup>elle</sup> Pauline (Imperatriz)
06/11/1852 <i>La maîtresse des langues</i> .(c.)	Henri Saint-Georges, Adolphe de Leuven e Philippe Dumanoir	Paris 21/02/1838 Théâtre du Palais-Royal	Mad. Réal
09/11/1852 <i>La Fiole de Cagliostro</i> (c.)	Anicet Bourgeois e Dumanoir	Paris 23/12/1835 Théâtre du Palais-Royal	
10/11/1852 <i>La chanoinesse</i> (v.)	Eugéne Scribe, Francis Cornu, Christophe Tresse e Jules Didot	Paris 31/12/1833 Théâtre du Gymnase-Dramatique	Mrs. Roche; Francisque (jovem amoroso); M. <sup>elle</sup> Pauline (ingénua). M. <sup>elle</sup> Pauline (Gabriela)
13/11/1852 <i>Le jeune mari</i> (c.)	M. Mazères	Paris 26/11/1826 Théâtre Français	Mad. Olivier (Delby.)

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
16/11/1852 <i>Mademoiselle Marguerite.</i> (c. v.)	Xavier e Duvert		Mr. Octave Galle (Bouginier)
18/11/1852 <i>Gabrielle</i> (c.)	Emile Augier	Paris 15/12/1849 Théâtre Français	Mr. Tony (Julien); Mad. Troy (Adriane)
26/11/1852 <i>Les enfants d'Edouard.</i> (t.)	Casimir Delavigne		Mr. Tony (Glocester)
(?)/11/1852 <i>Un secret de famille</i>	Michel Masson e Louis Bourdereau	Paris 12/08/1843 Théâtre des Folies Dramatiques	
30/11/1852 <i>La calummie</i>	Eugène Scribe		Mrs Tony (Raymund); Victor Henry (Coquenet); Mr. Dumesnil; Francisque; M. <sup>elle</sup> Pauline (Cecile); Durcemont (Mad. de Guibert); Cronier.
02/12/1852 <i>Embrassons-nous, Folleville</i> (v.)	Eugène Labiche e Auguste Lefranc	Paris 06/03/1850 Théâtre du Palais-Royal	
06/12/1852 <i>Les deux ménages.</i> (c.)	Louis Benolt Picard, Alexis Jacques Wafflard e Joseph Desire Fulgence	Paris 21/03/1822 Théâtre Français	
06/12/1852 <i>Le code des femmes.</i> (c.)	Philippe François Pinel <i>Dumanoir</i>	Paris Théâtre du Palais-Royal.	M. <sup>elle</sup> Pauline (Emma)
13/12/1852 <i>L'Anglais touriste</i>			Mr. Dumesnil.
13/12/1852 <i>Echec et mat</i> (d.)	Octave Feuillet e Paul Bocage	Paris 23/05/1846 Théâtre Royal de l' Odéon	Mr. Tony
13/12/1852 <i>Pas de fumé sans feu</i>	M.Bayard	Paris 07/09/1849 Théâtre du Vaudeville	Mr. Réal; Mad. Réal
15/12/1852 <i>Le misantrope et lauvergnat</i> (v.)	Lubize, Labiche e Siraudin	Paris 19/09/1852 Théâtre du Palais-Royal	
20/12/1852 <i>Le chenne</i> (c.)	Eugène Scribe	Paris Théâtre Français, 29/11/1841	
23/12/1852 <i>Le roman d'une heure iu la folle gageure.</i> (c.)	M. Hoffman	Paris 05/03/1830 Théâtre de la Comédie/Française	Mr. Tony; M. <sup>elle</sup> Pauline (viúva); Mad. Réal.
28/12/1852 <i>Riche d'amour.</i> (c.)	Xavier Saintine, Felix Auguste Duvert e Augustin Theodore de Lauzanne	Paris 20/11/1845 Théâtre du Vaudeville	
28/12/1852 <i>Les deux divorces.</i> (c.)	Théodore Hippolyte Cogniard	Paris 02/11/1831 Théâtre des Nouveautés	
03/01/1853 <i>La Niaise de Saint Flour.</i> (c.)	Jean François A. Bayard e Gustave Lemoine	Paris 19/06/1848 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
03/01/1853 <i>Louise ou La réparation.</i> (c.)	Eugène Scribe, Mélesville e Bayard	Paris 16/11 1829 Théâtre de Madame	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
03/01/1853 <i>Les bonomies de Cabechard</i>			
08/01/1853 <i>Tartufe ou L'impostour.</i>	Molière		Mr. Tony (Scaramouche); Victor Henry (Orgon); Mad. Réal (Dorine);
14/01/1853 <i>Bataille des dammes ou Une duel en amour (v.)</i>	Eugène Scribe e Ernest Legouvé	Paris 17/03/1851 Théâtre Français	M. <sup>elle</sup> Pauline (Condessa d'Autreval); Mad. Réal (Léonie de la villegontier); Mr. Dumesnil; Roche
19/01/1853 <i>Le mari à la campagne (c.)</i>	Jean-François Alfred Bayard e Jules de Vailly	Paris 03/06/1844 Théâtre Français	Mr. Victor Henry (Colombet); Réal (César); M. <sup>elle</sup> Pauline (Ursule)
19/01/1853 <i>Le duel au baiser</i>	M. Clairville e Eléonore de Vaublanc	Paris. 1851	M. <sup>elle</sup> Pauline (Baronne)
27/01/1853 <i>Timplette la chevrière (c.)</i>			
29/01/1853 <i>Le diplomate (c. v.)</i>	Eugène Scribe e Germain. Delavigne	Paris 23/10/1827 Théâtre de Madame	
05/02/1853 <i>Le image (c.)</i>	Eugène Scribe e Thomas Sauvage	Paris 17/04/1845 Théâtre du Gymnase-Dramatique	M. <sup>elle</sup> .Picard (Madelaine)
08/02/1853 <i>Les saltimbanques. (c.)</i>	M. Dumersan e Varin	Paris 25/01/1838 Théâtre des Variétés	
12/02/1853 <i>Une fille terrible (v.)</i>	Eugène Deligny	Paris 16/12/1846 Théâtre des Variétés	M. <sup>elle</sup> . Picard (Anaïs)
16/02/1853 <i>Les petits moyens (v.)</i>	Eugène Labiche	Paris 06/11/1850 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
22/02/1853 <i>Etre aimé ou mourir. (c. v.)</i>	Eugène Scribe e Philippe Dumanoir	Paris 10/03/1835 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
22/02/1853 <i>Tambour battant</i>	Théodore Barrière e Adrien Decourcelle	Paris 30/10/ 1851 Théâtre Montansier,	
22/02/1853 <i>Un caprice. (c.)</i>	M. Francois Ancelot e Xavier Boniface Saintine	Paris 17/05/1832 Théâtre du Vaudeville	
25/02/1853 <i>Le piano de Berthe (c. v.)</i>	T. Barrière e J. Lorin	Paris 20/03/1852 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
01/03/1853 <i>Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée (p.)</i>	Alfred de Musset	Paris 07/04/1818 Théâtre Français	
03/03/1853 <i>Les avocats (c. v.)</i>	Dumanoir e Clairville.	Paris 11/09/1852 Théâtre Royal Du Parc	
07/03/1853 <i>Le poltrona. (c.)</i>	Jean François Alfred Bayard	Paris 09/10/1835 Théâtre du Vaudeville	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
08/03/1853 <i>Les rendez-vous bourgeois.</i> (op. c.)	Hoffman	Paris 09/05/1807 Théâtre de l'Opéra-Comique	
08/03/1853 <i>Un soufflet n'est jamais perdu.</i> (c.)	Jean François Alfred Bayard	Paris 01/06/1852 Théâtre du Gymnase-Dramatique	M. <sup>elle</sup> Pauline (Jeannette); Mr Réal (Dauvergne)
08/03/1853 <i>Psysiologie du gamin de Paris du Le Galopin industriel</i> (c. c.)	Ernest Bourget	Paris Théâtre des Variétés	Mr. Dumesnil
16/03/1853 <i>Estelle ou le père et le fille</i> (c.)	Eugène Scribe	Paris 07/11/1834 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
17/03/1853 <i>Pauvre Jacques.</i> (c.)	Théodore Hippolyte Cogniard	Paris 15/09/1835 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
17/03/1853 <i>O Doutor Grama.</i> (c.)			
28/03/1853 <i>Le demon de la nuit.</i> (c.)	Jean-Francois-Alfred Bayard e Etienne-Vincent Arago	Paris 18/05/1836 Théâtre du Vaudeville	
28/03/1853 <i>Deux dames au violon.</i> (c.)	Charles Depeuty e Eugène Cormon	Paris 11/05/1841 Théâtre Variétés	
02/04/1853 <i>La fille de l'avare.</i> (c.)	Jean-Francois-Alfred Bayard e Paul Duport	Paris 07/01/1835 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
05/04/1853 <i>L'amour à l'aveuglette.</i> (c.)	Mélesville e Xavier Boniface Saintine	Paris 17/03/1851 Théâtre de la Montasier	
05/04/1853 <i>Le coucher d'une etoile.</i> (c.)	Léon Gozlan	Paris 17/10/1851 Théâtre du Vaudeville	
12/04/1853 <i>Le chevalier des dames.</i> (c.)	Eugène Labiche	Paris 16/12/1852 Théâtre du Palais-Royal	
13/04/1853 <i>Louissette, ou, La chanteuse des rues.</i> (c.)	Marc-Michel e Émile Fontaine	Paris 13/04/1840 Théâtre de la Gaîté	
18/04/1853 <i>Les trois polka.</i>	Dumanoir e Carmouche e Siraudin	Paris 24/03/1844 Théâtre des Variétés	
19/04/1853 <i>La Marquise de Senneterre.</i> (c.)	Mélesville e Charles Duveyrier	Paris 24/10/1837 Théâtre Français	
20/04/1853 <i>Valerie ou La jeune aveugle</i> (c.)	Eugène Scribe e Mellésville		
27/04/1853 <i>Le bon homme Jadis</i> (c.)	Henri Murger	Paris 21/04/1852 Théâtre Français	
01/05/1853 <i>Un appartement à louer.</i> (c.)	Joseph Pain	Paris 01/03/1799 Théâtre des Variétés	
01/05/1853 <i>Mademoiselle dangerville</i> (c.)	Ferdinand de Villeneuve e Charles de Livry	Paris 16/10/1849 Théâtre du Palais-Royal	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
03/05/1853 <i>Une mauvaise nuit et bientôt passée.</i> (c.)	Charles Honoré Remy	Paris 10/04/1838 Théâtre Folies-Dramatiques	
08/05/1853 <i>Les êxtases de mr. Hochenez, ou les effects du magnetisme</i> (f. v.)	Marc Michel	Paris 09/12/1850 Théâtre Montansier	
11/05/1853 <i>Les Malheurs d'un Amant Hereux.</i> (c.)	Eugène Scribe	Paris 29/01/1833 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
11/05/1853 <i>La demoiselle, a marier au La première Entrevue.</i>	Eugène Scribe e Mélesville.	Paris 18/01/1826 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
18/05/1853 <i>La soeur de Jocrisse.</i> (c.)	Antoine François Varner e Félix-Auguste Duvert	Paris 17/07/1841 Théâtre du Palais-Royal	
20/05/1853 <i>Midi à quatorze heures.</i> (c.)	Théodore Barrière	Paris 09/04/1851 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
20/05/1853 <i>Le chevalier du guet</i> (c.)	J. Lockroy	Paris 09/09/1840 Théâtre des Variétés	
27/05/1853 <i>Une chaîne anglaise.</i> (c.)	Labiche et Saint- Yves.	Paris 04/08/1848 Théâtre Montansier	
27/05/1853 <i>Un scandale</i> (v.)	Félix Auguste Duvert e Augustin Théodore Lauzanne.	Paris 18/01/1834 Théâtre du Palais-Royal	
09/06/1853 <i>L' anglais turiste</i> (ch. c.)			
09/06/1853 <i>Roche embeté par Dumesnil</i> (pch)			
14/06/1853 <i>Chien et chat.</i> (c.)	Adèle Régnauld de Prébois	Paris 20/11/1852 Théâtre Délassements-Comiques	Mrs. Victor Henry; Dumesnil; M. <sup>elle</sup> Picard
18/06/1853 <i>Un jeune homme pressé</i> (v.)	Eugène Labiche	Paris 04/03/1848 Théâtre Montansier	
18/06/1853 <i>Une dent sous Louis XV</i> (c.)	Eugène Labiche e Lefranc	Paris 15/02/1849 Théâtre Montansier	
18/06/1853 <i>Une tempete, dans un verre eau.</i> (c.)	Léon Gozlan	Paris 18/12/1849 Théâtre Historique	
27/06/1853 <i>Qui se ressemble se gêne.</i> (c. v.)	Marc-Michel, Emile Fontaine e Alex Peupin.	Paris 21/05/1842 Théâtre de la Gaitê	
22/09/1853 <i>Une femme qui se jette par la fenêtre.</i> (c.v.)	Eugène Scribe et Gustave Lemoine.	Paris 19/04/1847 Théâtre Gymnase-Dramatique	
27/09/1853 <i>Manche à manche</i> (v.)	Joseph-Bernard Rosier	Paris 25/05/1841 Théâtre du Vaudeville	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
27/09/1853 <i>Ce que femme vent</i> (c. v.)	Félix Auguste Duvert e Augustin Théodore de Lauzanne	Paris 14/04/1847 Théâtre du Vaudeville	
02/10/1853 <i>Le pont cassé.</i> (c. v.)	Félix Auguste Duvert e Augustin Théodore de Lauzanne	Paris 10/10/1850 Théâtre des Variétés	
02/10/1853 <i>Le cachemire vert</i> (c.)	Alexandre Dumas e Eugène Nus	Paris 15/12/1849 Théâtre Gymnase-Dramatique	
04/10/1853 <i>Madame et monsieur Pinchon</i> (c. v.)	Adolphe d'Ennery, Philippe Dumanoir e Adolphe d'ennery.	Paris 05/04/1838 Théâtre des Variétés	
08/10/1853 <i>La nuit aux soufflets</i> (c. v.)	Philippe Dumanoir e Adolphe d'ennery.	Paris 23/03/1842 Théâtre des Variétés	
13/10/1853 <i>Une jeune veuve</i> (v.)	L. Saint	Paris 20/10/1840 Théâtre des folies-Dramatiques	
13/10/1853 <i>A la Bastille</i> (v.)	Xavier Boniface Saintine e Augustin-Théodore de Lauzanne de Vauroussel	Paris 06/05/1850 Théâtre des Variétés	
15/10/1853 <i>Les trois dimanches</i> (c. v.)	Hippolyte Cogniard	Paris 19/10/1838 Théâtre du Palais-Royal	
20/10/1853 <i>La corde sensible</i> (v.)	Clairville e Thiboust	Paris 8/10/1851 Théâtre du Vaudeville	M. <sup>elle</sup> Pauline (Mimi). Reposta em 1860 pela companhia de zuavos: Alexande (Ziziane); Lucien (Merini); Fréderrick (Tamerlan) por; Sebastien (Califourchon)
22/10/1853 <i>Les droits de l'homme</i> (v.)	François Marchant		
25/10/1853 <i>Les trois epiciérs</i> (v.)	Lockroy e Anicet Bourgeois	Paris 20/01/1840 Théâtre des Variété	
30/10/1853 <i>La poésie des amours</i> (c. v.)	Félix Auguste Duvert e Augustin Théodore de Lauzanne	Paris 01/03/1849 Théâtre du Vaudeville	
30/10/1853 <i>Madame Larifla</i> (v.)	Labiche e Adoplhe Choler	Paris 25/01/1849 Théâtre des Variétés	
30/10/1853 <i>Un mari charmant</i> (v.)	Philippe-François Dumanoir, Édouard Lafargue	Paris 22/10/1835 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
12/11/1853 <i>Le bureau de crânes</i> (c. v.)	Édouard Lafargue, Paul Siraudin	Paris 12/05/1853 Théâtre du Palais-Royal	
15/11/1853 <i>Le opium et le champagne ou La guerre de chine chinoiserie</i> (v.)	Clairville	Paris 1842	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
01/12/1853 <i>La lectrice</i> (c. v.)	Jean-François-Alfred Bayard	Paris 16/09/1834 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
01/12/1853 <i>Le chaperon</i> (c. v.)	Augustin Eugène Scribe, Paul Dupont	Paris 06/02/1832 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
01/12/1853 <i>Croque poule</i> (c. v.)	Joseph-Bernard Rosier	Paris 02/11/1849 Théâtre du Vaudeville	
06/12/1853 <i>La somnambule</i> (c. v.)	Eugène Scribe e Germain Delavigne	Paris 06/12/1819 Théâtre du Vaudeville	
10/12/1853 <i>La femme aux oeufs d'or</i> (v.)	Philippe Dumanoir e Charles Clairville	Paris 22/11/1852 Théâtre du Palais-Royal	
20/12/1853 <i>Elle est folle</i> (c. v.)	Mèlesville	Paris 20/01/1835 Théâtre du Vaudeville	
22/12/1853 <i>Une passion</i> (v.)	Charles Varin e Desvergne	Paris 15/02/1833 Théâtre du Vaudeville	
26/12/1853 <i>Le vicomte de Létorières</i> (v.)	Jean François Alfred Bayard	Paris 01/12/1841 Théâtre du Palais-Royal	
28/12/1853 <i>O homem põe e Deus dispõe</i> (c.)	J. de Aboim, e J. de Vasconcelos.	Teatro D. Fernando	
28/12/1853 <i>Abençoada diabrura!</i> (c.)	Brás Martins	Teatro D. Fernando	Brás Martins.
28/12/1853 <i>Um marido como há muitos, e um amante como há poucos</i> (c.)	Brás Martins	Teatro D. Fernando	Luísa Leopoldina Fialho; António Rodrigues Rolão
28/12/1853 <i>O dinheiro nem sempre vence</i> (c.)	Brás Martins	Teatro D. Fernando	Reposta em 1855 com Luísa Leopoldina Fialho, Elisária; Marcolino Ribeiro Pinto (Tomás Fagulha); Justino Nobre Faria; António Rodrigues Rolão.
28/12/1853 <i>Cecília de castigo</i> . (c.) <i>Cerisette en prison</i>	Marc Michel; Victor Mangin. Imitação de Joaquim Augusto Oliveira	Paris, 01/08/1854 Théâtre du Palais-Royal	Justino Nobre Faria (algarvio); José Brea (dono da casa); Ana Cardoso (dona da Casa); António Rodrigues Rolão (viajante inglês)
31/12/1853 <i>Les malheurs d'un joli garçon</i> (v.)	Varin e Étienne Arago	Paris 25/01/1835 Théâtre du Vaudeville	
10/01/1854 <i>Une faute</i> (d.)	Eugène Scribe	Paris 17/08/1830 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
10/01/1854 <i>Oscar</i> (c.)	Eugène Scribe e Charles Duveyrier	Paris 21/04/1842 Théâtre Français	
12/01/1854 <i>Les Petit Fils- Vatel, ou le petit-fils d'un grand-homme</i> (v.)	Augustin Eugène Scribe, Édouard Joseph Ennemond Mazereu	Paris 18/01/1825 Théâtre de Madame	Mr. Désér
17/01/1854 <i>Trop heureuse</i> (v.)	François Ancelot, Hippolyte Leroux	Paris 25/03/1837 Théâtre du Vaudeville	M. <sup>elle</sup> Pauline (Ana); Beuzeville (Langeais)

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
17/01/1854 <i>Le code des femmes</i> (c.)			M. <sup>elle</sup> Pauline (Emma)
21/01/1854 <i>Les filles de marbre</i> (v.)	Théodore Barrière, Lambert Thiboust	Paris 17/05/1853 Théâtre du Vaudeville	M. <sup>elle</sup> Hardy; Desgranges (Marco)
04/02/1854 <i>La veuve de 15 ans</i> (v.)			
09/02/1854 <i>La seconde année, ou qui a la faute?</i> (c. v.)	Eugène Scribe e Anne-Honoré Joseph Duveyrier	Paris 12/01/1830 Théâtre Madame	
09/02/1854 <i>Quand un attend sa bourse.</i> (c. v.)	Laurencin e Marc Michel	Paris 24/03/1853 Théâtre du Palais-Royal	
10/02/1854 <i>La Dame aux oeillets blancs</i> (v.)	Eugène Moreau		
10/02/1854 <i>La ferme de primeroze</i> (c. v.)	Eugène Cormon (pseud. van Pierre Étienne Piestre)	Paris 27/06/1851 Théâtre des Variétés	
10/02/1854 <i>Un ami acharmé</i> (c. v.)	Eugène Labiche	Paris 19/01/18513 Théâtre des Variétés	
20/02/1854 <i>Un fils de famille</i> (c. v.)	Jean-François-Alfred Bayard e Charles Henry Etienne Edmond Desnoyers de Biéville	Paris 21/11/1852 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
20/02/1854 <i>Les vieux péchés</i> (c. v.)	Mélesville e Philippe Dumanoir	Paris 05/01/1833 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
20/02/1854 <i>Le budget d'un jeune ménage</i>	Eugène Scribe e Jean-François Alfred Bayard	Paris 04/03/1831 Théâtre Gymnase-Dramatique	
26/02/1854 <i>Une Turc pris dans Une Porte</i>	Édouard Brisebarre e Eugène Nyon	Paris 17/02/1849 Théâtre de Folie Dramatique	
04/03/1854 <i>L'étourneau</i> (v.)	Jean-François Alfred Bayard, Léon Laya	Paris 07/09/1844 Théâtre du Palais-Royal	Mr. Roche (Roquet); Mad. Desgranges; Senn; Beuzeville; Leroy; Hyacinte.
04/03/1854 <i>Un effect du hasard</i> (c.)	Auguste de Bruge	Paris 23/03/1850 Théâtre Porte de Saint Martin	M. <sup>elle</sup> Hardy; Désert
06/03/1854 <i>La dame aux Camélias</i>	Alexandre Dumas, tradução E. Nascimento Correia.		Ma.elle Desgranges (Margarida Gautier); Meraux ( Prudence); Ulric (Armand Duval)
08/03/1854 <i>La vendetta</i> (c. v.)	Philippe Dumanoir Paul Siraudin		Mrs. Dumesnil; Pascal
14/03/1854 <i>Moiroud et compagnie</i> (c. v.)	Jean-François Alfred Bayard.	Paris 04/05/1836 Théâtre du Gymnase-Dramatique	Mr. Roche; Mad. Meraux; Dumesnil; M. <sup>elle</sup> Désert; M. <sup>elle</sup> Pauline
14/03/1854 <i>Mad. Bertrand et M.<sup>elle</sup> Ratton ou l'art de conspirer</i> (v.)	Philippe François Pinel Dumanoir; Édouard Lafargue	Paris 25/04/1851 Théâtre de la Montansier	M. <sup>elle</sup> Hardy; Boissy; Pascal

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
14/03/1854 <i>Le mari de la veuve</i> (c.)	Alexandre Dumas (pai)	Paris 04/04/1832 Théâtre/Français	M. <sup>elle</sup> Hardy (Mad. Vertpré) Désert; Pascal; Boissy.
21/03/1854 <i>Le démon du foyer</i> (c.)	George Sand	Paris 01/09/1852 Théâtre/Gymnase-Dramatique	
21/03/1854 <i>Un caprice</i> (c.)	Alfred de Musset	Paris 27/11/1847 Théâtre/Français	
25/03/1854 <i>Un Monsieur qui prend la mouche</i> (c. v.)	Eugène Labiche	Paris 25/03/1852 Théâtre Varétés	
30/03/1854 <i>Les cabinets particuliers</i> (f. v.)	Xavier Boniface Saintine, Félix-Auguste Duvert	Paris 23/10/1832 Théâtre du Vaudeville	
30/03/1854 <i>Dieu vous bénisse</i> (c. v.)	Jacques-Arsene-Polycarpe- Francois Ancelot e Nicolas-Paul Duport	Paris 14/02/1839 Théâtre du Palais-Royal	
30/03/1854 <i>Edgard et sa bonne</i> (v.)	Eugène Labiche	Paris 14/10/1852 Théâtre du Palais-Royal	
05/04/1854 <i>Le chevalier de Saint-Georges</i> (d. v.)	Mélesville e Roger Beauvoir		
17/04/1854 <i>Une position délicate</i> (c. v.)	Léonce e Charles de Bernard	Paris 18/06/1836 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
17/04/1854 <i>Quand l' amour s' en va</i> (v.)	[Paul-Aimé Chapelle Laurencin e Marc Antoine-Amédée Michel	Paris 05/08/1843 Théâtre du Vaudeville	
17/04/1854 <i>Partie a trois</i> (c.)	Auguste Follet e Eugène Nus	Paris 08 /03/ 1847 Théâtre du Vaudeville	
26/04/1854 <i>Pierre le rouge</i> (c.)	Charles Dupeuty, Benjamin Antier e Michel Nicolas Balisson de Rougemont	Paris 12/10/1836 Théâtre du Vaudeville	
01/05/1854 <i>La savonnette imperial</i> (c.)	Philippe-François Pinel Dumanoir		
08/05/1854 <i>La vie de bohème</i>	Théodore Barrière, Henri Murger	Paris 12/10/1836 Théâtre des Variétés	
15/05/1854 <i>Le portugais et le bas breton</i> <i>L'italien et les bas breton ou La confusion</i> <i>des langues</i>	Armand Durantin	Paris 18/11/1843 Théâtre Gymnase-Dramatique	
27/06/1854 <i>Um erro</i> (d.)			
27/06/1854 <i>A morte de Camões</i> (d.)	Luís António Bourgain		

Data de estreia no D. Fernando e títulos	Autores	Local e data de estreia	Elenco no D. Fernando
03/07/1854 <i>Acmet e Rakima</i> (d.)			
03/07/1854 <i>Dois valentes da moda</i> (c.)			
12/09/1854 <i>La petite fadette</i> (c. v.)	Auguste Anicet Bourgeois e George Sand	Paris 20/04/1850 Théâtre des Variétés	
12/09/1854 <i>Renaudin de Caen</i> (c. v.)	Félix-Auguste Duvert e Auguste Théodore Lauzanne	Paris 24/03/1836 Théâtre du Vaudeville	
14/09/1854 <i>La joie fait peur</i> (c.)	Émile de Girardin	Paris 25/02/1854 Théâtre Français	
16/09/1854 <i>Le marchant de joues d' enfant</i> (c. v.)	Mélesville e Léon Guillard	Paris 10/04/1848 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
16/09/1854 <i>Le muet de st. Malo ou les grandes émotions</i> (v.)	Charles Varin e Lubise	Paris 06/02/1837 Théâtre Vaudeville	
16/09/1854 <i>Indiana et Charlemagne</i> (c. v.)	Philippe-François Pinel Dumanoir	Paris 26/02/1840 Théâtre Palais-Royal	
18/09/1854 <i>Les erreurs du bel age</i> (v.)	Joseph Xavier Boniface dit Saintine e Charles Victor Varin	Paris 09/02/1854 Théâtre des Variétés	
20/09/1854 <i>La Rue de la Lune</i> (c. v.)	Charles Varin e M Boyer	Paris 14/02/1843 Théâtre Palais-Royal	
20/09/1854 <i>E. H</i> (c. v.)	Eugene Moreau, Paul Siraudin e Alfred Delacour	Paris 07/04/1849 Théâtre Montansier (Palais Royale)	
26/09/1954 <i>Le protégé de tout le monde</i> (c. v.)	Aimé Desprez, Joseph- François-Nicolas Dusaulchoy de Bergemont e Alexandre J Le Roy de Bacre	Paris 12/11/1822 Théâtre de la Porte Saint-Martin	
28/09/1854 <i>Boequet père et fils le Chemin le plus long</i> (c. v.)	Joe Chapelle, Marc Antoine Amédée Michel, Eugene Labiche	Paris 17/08/1840 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
30/09/1854 <i>Le bal du grand monde</i> (v.)	Charles Varin, Desvergers, Chapeau e Monnais	Paris 07/06/1836 Théâtre des Varietés	
05/10/1854 <i>Brelan de troupiers</i> (c. v.)	Philippe François Pinel Dumanoir e Etienne Arago	Paris 09/10/1843 : Théâtre du Palais-Royal	
05/10/1854 <i>Geneviève ou la jalousie paternelle</i> (c.)	Eugene Scribe	Paris 30/03/ 1846 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
07/10/184 <i>L'honneur et l'argent</i> (c)	Fraçois Ponsard	Paris Théâtre Français, 11/03/1853	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
07/11/1854 <i>L'omelette fantastique</i> (v.)	Felix-Auguste Duvert e Loius Boyer	Paris 22/08/1842 Théâtre du Palais Royale	
07/11/1854 <i>Qui se ressemble se gêne</i> (v.)	Marc Antoine Amadée Michel, Émile Fontaine e A. Peupin	Paris 21/05/1842 Théâtre de la Gaité	
07/11/1854 <i>La Joie fait peur</i> (c.)	Émile de Girardin	Paris Théâtre Français, 25/02/1854	
16/11/1854 <i>Valérie</i> (c.)	Eugene Scribe e Mélesville	Paris 21/12/1822 Théâtre Français	
16/11/1854 <i>Le pianno de Berthe</i> (c.)	Théodore Barrière e J. Lorin	Paris 20/03/1852 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
18/11/1854 <i>On demande un gouverneur</i> (c.)	Adolphe Jaime e Adrien Decourcelle	Paris 15/04/1853 Théâtre du Vaudeville	
21/11/1854 <i>Un ménage a trois</i> (v.)	Adolphe Pilippe Dennery e Adrien Decourcelle	Paris 01/06/1853 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
26/11/1854 <i>Horace et Caroline</i> (c. v.)	Bayrad de Bieville	Paris 18/05/1848 Théâtre du Gymnase-Dramatique	Mr. Lugué
28/11/1854 <i>Le moulin joli</i> (v.)	Clairville	Paris 18/09/1849 Théâtre de la Gaité	
30/11/1854 <i>Un secret</i> (d.)	Auguste Jean François Arnould e Fournier	Paris Théâtre du Vaudeville 14/03/1840	Mr. Lugué; M. <sup>elle</sup> Desgranges
30/11/1854 <i>La question de l'orient</i> (a propos) (v.)	Jules Moinaux	Paris 28/04/1854 Theatre des Varietés	
05/12/1854 <i>Madelon Friquet</i> (v.)	Michel-Nicolas Balisson de Rougemont e Charles Dupeuty	Paris 01/10/1835 Théâtre des Varietés	
09/12/1854 <i>Le chef d'oeuvre inconnu</i> (d.)	Charles Lafont	Paris 07/06/1837 Théâtre Français	
09/12/1854 <i>Quand on veut tuer son chien</i> (c.)	Théodore Barrière e Jules Lorin		
16/12/1854 <i>La bastille des dames</i> (c. v.)	A. Decourcelle et Jaime	Paris 12/04/1853 Théâtre du Vaudeville	
16/12/1854 <i>On demande un gouverneur</i> (c. v.)	Adolphe Jaime e Adrien Decourcelle	Paris 12/04/1853 Théâtre du Vaudeville	
16/12/1854 <i>Le troisième mari</i> (c. v.)	Clairville	Paris 09/07/1845 Théâtre du Vaudeville	
16/12/1854 <i>Brelan troupiers</i> (c. v.)	Dumanoir e Étienne Arago	Paris 09/10/1843 Théâtre du Palais-Royal	
18/12/1854 <i>Les petites miseres de l' vie humaine</i> (v.)	Clairville	Paris 08/07/1843 Théâtre du Vaudeville	

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
21/12/1854 <i>Le gendre de mr. Poirier</i> (c.)	Emile Augier e Jules Sandeau		
26/12/1854 <i>Les memoires du diable</i> (v.)	Émire Arago e Paul Vermond	Paris 02/03/1842 Théâtre du Vaudeville	
26/12/1854 <i>Le première coup de canif</i> (c. v.)	Anicet Bourgeois e Édouard Brisebarre	Paris 14/10/1843 Théâtre du Gynase-Dramatique	
28/12/1854 <i>Une dame de l'empire</i> (v.)	François Ancelot e Paul Duport	Paris 17/03/1834 Théâtre du Vaudeville	
04/01/1855 <i>Un duel sous le Cardinal de Richelieu</i> (d.)	J. Lockroy e Edmond Badon		
04/01/1855 <i>Miel et vinaigre</i> (v.)	Léonce e Petit	Paris 31/05/1837 Théâtre des Variétés	
08/01/1855 <i>L'écol des vieillards</i> (c.)	Casimir Delavigne	Paris 06/12/1823 Théâtre des Comédiens	
08/01/1855 <i>L'amour dans un ophicléide</i> (v.)	Charles Nuitter	Paris 21 avril 1854 Théâtre du Palais-Royal	
11/01/1855 <i>Les coeur d'or</i> (c. v.)	Léon Laya		Mr. Luguët
18/01/1855 <i>Simple histoire</i> (c. v.)	Eugène Scribe e Courcy	Paris 26/05/1826 Théâtre de Madame	
27/01/1855 <i>Le peche aux beaux pères</i> (v.)	Jean François Bayard e Thomas Sauvage	Paris 16/06/1845 Théâtre du Palais-Royal	
30/01/1855 <i>Un page du regent</i> (v.)	Marie-Emmanuel Guillaume Marguerite Théaulon de Lambert	Paris 22/10/1837 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
01/02/1855 <i>Un drame de famille</i> (d.)	Michel Carré e P-J Barbier	Paris 05/05/1849 Théâtre de l' Ambigu Comique	
05/02/1855 <i>Sullivan</i> (c.)	Mélesville	Paris 1852 Théâtre Français	
08/02/1855 <i>Pourquoi</i> (v.)	Joseph Philippe Lockroy e Anicet Bourgeois	Paris 14/06/1833 Théâtre du Vaudeville	
17/02/1855 <i>Le loup dans la bergerie</i> (f. v.)	Édouard Brisebarre e Philippe Dumanoir	Paris 06/11/1842 Théâtre du Palais-Royal	
17/02/1855 <i>La Famille Reiquebourg ou le mariage mal assorti.</i> (c. v.)	Eugène Scribe	Paris 04/01/1831 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
20/02/1855 <i>Une nuit de carnaval</i> (f. v.)	Auger Saint Hippolyte		

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
01/03/1855 <i>Prosper et Vincent</i> (v.)	Félix Auguste Duvert e Augustin Théodore de Lauzanne.	Paris 07/11/1833 Théâtre des Variétés	
01/03/1855 <i>L' avare en gants jaunes</i> (c. v.)	Auguste Anicet Bourgeois e Eugène Labiche	Paris 01/05/1858 Théâtre du Palais.Royal	
06/03/1855 <i>Don César de Bazan</i> (d.)	Philippe Dumanoir e Adolphe Philippe Dennery	Paris 30/07/1844 Théâtre Porte de Saint-Martin	
12/03/1855 <i>Le collier de perles</i> (c.)	Édouard-Joseph-Ennemond Mazères	Paris 04/02/1851 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
14/03/1855 <i>Le verre d'eau ou les effets et les causes</i> (v.)	Eugène Scribe	Paris 17/11/1840 Théâtre Français	
14/03/1855 <i>La petite cuisine</i> (v.)	Adrien Decourcelle e Théodore Barrière	Paris 07/01/1849 Théâtre des Variétés	
28/03/1855 <i>Le coeur et la dot</i> (c.)	Félicien Mallfille	Paris 24/12/1852 Théâtre Français	
10/04/1855 <i>Il ne faut jurer rien</i> (c.)	Alfred de Musset	Paris 22/06/1848 Théâtre/Français	
10/04/1855 <i>Le meunier son fils et Jeane</i> (v.)	Edmond de Biéville e Jean François Alfred Bayard		
12/04/1855 <i>Clarisse Harlowe</i> (d.)	Philippe Dumanoir, Clairville e Guillard	Paris 22/06/1848 Théâtre du Gymnase-Dramatique	M. <sup>elle</sup> Desgranges; Mr. Luguet
19/04/1855 <i>La felle qui se grise</i> (v.)			
21/04/1855 <i>Les demoiselles de Saint Cyr</i> (c.)	Alexandre Dumas	Paris 25/07/1843 Théâtre Français	
21/04/1855 <i>Le mari brulé</i> (v.)	Eugène Nus e Elie Sauvage	Paris 08/09/1852 Théâtre des Folies	
28/04/1855 <i>Un mariage de raison</i> (c.)	Eugène Scribe e Varner	Paris 10/10/1826 Théâtre de Madame	
28/04/1855 <i>Le première ride</i> (v.)	Lockroy e Anicet Bourgeois	Paris 24/12/1839 Théâtre de Vaudeville	
28/04/1855 <i>Le solliciteur ou l'art d'obtenir les places</i> (c.)	Eugène Scribe e Jean-Henri Dupin	Paris 07/04/1817 Théâtre des Variétés	
03/05/1855 <i>Les premières conquetteries</i> (v.)	J. Barbier	Paris 20/07/1848 Théâtre des Variétés	
12/05/1855 <i>Mon étoile</i> (c. v.)	Eugène Scribe		

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
13/05/1855 <i>Les trois loges</i> (c.)	Clairville e Hippolyte Hostein	Paris 25/01/1845 Théâtre du Vaudeville,	
13/05/1855 <i>La tete de Martins</i> (v.)	Eugène Grangé, Adrien Decourcelle e Théodore Barrière	Paris 22/07/1852 Théâtre du Palais-Royal	Mr. Patte (Durand)
19/05/1855 <i>Le comis et la grisette</i> (v.)	Paul de Kock e Charles Labie	Paris 10/07/1834 Théâtre du Palais-Royal	
29/05/1855 <i>Le jeune mari</i> (c.)	Mazères	Paris 26/11/1826 Théâtre Français	
02/06/1855 <i>Louise de Lignerolles</i> (d.)	Ernest Legouvé	Paris 06/06/1838 Théâtre Français	
02/06/1855 <i>Mademoiselle de Liron</i> (c. v.)	Lemoine e Decourcelle	Paris 31/01/1850 Théâtre du Gymnase-Dramatique	
08/06/1855 <i>Un ut depoitrine</i> (v.)	Eugène Labiche		
08/06/1855 <i>Lucia de la mère Moreau</i> (p.)			
21/07/1855 <i>Os conjurados</i> (c.)			Luísa Leopoldina Fialho; Joaquim António Rodrigues Rolão
21/07/1855 <i>O fenómeno ou o homem de barro</i> (c.)			
21/07/1855 <i>O perdão de acto em perspectiva</i> (c.)	Joaquim Afonso de Lima		Marcolino Ribeiro Pinto (cauteleiro)
24/07/1855 <i>O novelo misterioso</i> (c.)			Luísa Leopoldina Fialho; Joaquim António Rodrigues Rolão
31/07/1855 <i>Uma mulher por duas horas</i> (c.)			
03/07/1855 <i>O laço de fitas</i> (c.)	Tradução de António Mendes Leal		Ana Cardoso; Maria Amália Macedo
03/08/1855 <i>A tranquibérnia por tranquibérnia</i>			José Brea (contratador de cavalgadas); José Carlos dos Santos
15/08/1855 <i>A mãe de família</i> (c.)			Luísa Leopoldina Fialho (Maria); António Rodrigues Rolão; José Carlos dos Santos (Mancebo extravagante)
28/08/1855 <i>Um jantar por despedida</i> (2.ª parte de Perdão de acto) (c.)	Joaquim Afonso de Lima (?)		
28/08/1855 <i>A mulher e a amante</i> (c.)			

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
17/09/1855 <i>Dezasseis de Setembro, ou a esperança de um povo</i> (e.)	Pinto Neves		
17/09/1855 <i>A dama dos cravos brancos</i> (c.) <i>La dame aux oillets blancs</i>	Eugène Moreau Tradutor: Joaquim Augusto de Oliveira		
28/09/1855 <i>Quem o alheio veste, na praça despe</i> (c.) Mad. Bertrand et M. <sup>elle</sup> Ratton	Philippe François Pinel Dumanoir; Édouard Lafargue Trad: Joaquim Augusto Oliveira		Luísa Leopoldina Fialho; Ana Cardoso; Rodrigues
05/10/1855 <i>Um sistema conjugal</i> (c.) <i>Un système conjugal</i>	Adolphe d'Ennery; Charles Gabet	Paris 24/10/1854 Théâtre des Variétés	José Carlos Santos
29/10/1855 <i>Um doido</i> (c.)	Luís Paulino de Oliveira Borges e encenado por Brás Martins		
09/11/1855 <i>Quem não se aventurou</i> (c.)			
21/11/1855 <i>Cada qual chega a brasa à sua sardinha</i> (c.) <i>Furnished apartment</i>	Eugène Cormon; Grangé	Paris 07/06/1855 Théâtre des Variétés	
05/12/1855 <i>Abençoada diabrura</i> (c. v.)	Brás Martins		
05/12/1855 <i>Em busca de castigo</i> (c.)			
08/12/1855 <i>Jogar an fuego</i> (o. c.)			
08/12/1855 <i>No hay fumo sin fuego</i> (c.)			
14/12/1855 <i>Mateus o gageiro</i>	Joaquim Augusto Oliveira	Teatro D. Fernando	Luísa Leopoldina Fialho
14/12/1855 <i>No hay que tentar al diablo</i> (c.)	Tradutor, Isidoro Gil		Juan Munné (Eduard Bustamante); Camilla Munné (Sofia; sua mulher)
04/01/1856 <i>Por causa de um par de botas</i> (c.)	Raymundo de Queirós Sarmiento		
11/01/1855 <i>Impressões de viagem</i> (c.)			
18/01/1856 <i>Camões e o Jau</i> (d.)	Casimiro de Abreu		
02/02/1856 <i>O júzo do tio Filipe</i> (c.)	Lúis de Araújo Júnior		

Data de estreia no D. Fernando e títulos	Autores	Local e data de estreia	Elenco no D. Fernando
02/02/1856 <i>Os sectários do oriente</i> (c.)			
16/02/1856 <i>O rei e o eremita</i> (d.)	Brás Martins		José Carlos dos Santos; Ana Cardoso (Esmeralda).
10/03/1856 <i>Um cabelo</i> (c.)			
24/03/1856 <i>O menino perdido</i> (c.)			
27/03/1856 <i>O irmão terrível</i> (c.)			
27/03/1856 <i>O tio Barnabé vindo do Brasil</i> (c.)	Luís António de Araújo.		Marcolino Ribeiro Pinto
02/04/1856 <i>Um escândalo</i> (c.) <i>Um escândalo no Teatro de D. Fernando</i> <i>Un scandale</i>	Félix Auguste Duvert; Augustin Théodore Lauzanne. Trad. por Joaquim Augusto Oliveira.	Teatro D. Fernando	
09/04/1856 <i>O homem distraído</i> (c.)	José de Vasconcelos	Teatro D. Fernando	José Carlos dos Santos; Marcolino Ribeiro Pinto
18/04/1856 <i>Por causa de uma letra</i>		Teatro D. Fernando	
26/04/1856 <i>O diabo nem sempre está atrás da porta</i> (c.)	F. A. da Silva Veloso	Teatro D. Fernando	
27/04/1856 <i>La perna del Talion</i> (c.)			
27/04/1856 <i>Amar sin dejarse amar</i> (c.)	Francisco Botella	Madrid 18/03/1855 Teatro de las Variedades	
27/04/1856 <i>La Matageña</i> (b.)			
27/04/1856 <i>El falso andaluz</i>			
27/04/1856 <i>El olé!!</i>			
29/04/1856 <i>No más muchachos o el solterón y la niña</i> (c.)	Manuel Breton delos Herreros	Madrid 15/02/1833 Teatro del Príncipe	Sra Arellano (quatro papéis diferentes)
29/04/1856 <i>O menino perdido</i>			

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
02/05/1856 <i>O anjo da paz</i> (c.)	José Carlos dos Santos		José Carlos dos Santos
02/05/1856 <i>Acabaram-se as calvas</i> (c.)			
04/05/1856 <i>Mal de ojo</i>			
04/05/1856 <i>Gracias a Dios que está puesta la mesa</i> (z.)	Luis Olona e Francisco Barbieri	Madrid 24/12/1852 Teatro del Circo	Justiniano Nobre de Faria
04/05/1856 <i>Jaleo andaluz</i> (b.)			
04/05/1856 <i>La gitanilla</i> (c.)			
09/05/1856 <i>Antes que cases olha o que fazes</i> (c.)			
10/05/1856 <i>O irmão sensível</i> (c.)			
23/05/1856 <i>Uma varina</i> (c.)	José de Vasconcelos		
30/05/1856 <i>La castañera</i> (z.)			
30/05/1856 <i>Buenas noches, Sr. D. Pantalión</i> (z.)	Luis Olono		
30/05/1856 <i>Travoiar por cuenta agena</i> (c.)	Mariano Zacarias Cazurro	Madrid Teatro de la Cruz	
30/05/1856 <i>El Baile</i> (z.)	Luis Alonso		
07/06/1854 <i>Colegialas y soldados</i> (z.)	Mariano Pina	Madrid 21/03/1849 Teatro de la Comedia	
27/06/1856 <i>A conversão de um agiota</i> (c.)	José Vasconcelos		
27/06/1856 <i>O homem das preocupações</i> (c.)	J. M. Bráz Martins		
06/07/1856 <i>Os dois equipáticos</i> (c.)	Carlos Augusto Pereira Bramão		
31/07/1856 <i>Palavra de rei</i> (c.)	César de Lacerda		Luisa Leopoldina Fialho
06/08/1856 <i>Um homem diabólico</i> (c.)			

Data de estreia no D. Fernando e títulos	Autores	Local e data de estreia	Elenco no D. Fernando
24/08/1856 <i>O vestido de minha mulher</i> (c.)			
07/09/1856 <i>Exemplos de maridos</i> (c.)			
14/09/1856 <i>Os rochedos de Constância</i> (c.)	José Guilherme dos Santos Lima		
16/09/1856 <i>A missão</i> (c. d.)	João Carlos dos Santos		
27/09/1856 <i>O casamento do filho do vaqueiro</i>	Raymundo de Queiroz Sarmento		
28/09/1856 <i>A saia balão e o colarinho de papelão</i> (c.)	José Carlos dos Santos		
03/10/1856 <i>Cinismo septicismo e crença</i> (c. d.)	A. César lacerda		
03/10/1856 <i>A mulher que engana o seu marido</i> (c. d.)			
12/10/1856 <i>Glória e Amor</i> (c.)	Joaquim Augusto de Oliveira		Luisa Leopoldina Fialho
12/10/1856 <i>Por causa de um par de botas</i> (c.)			
29/10/1856 <i>O Mártir</i> (d.)	A. César de Lacerda		Luisa Leopoldina Fialho; Antónnio Rodrigues Rolão
21/11/1856 <i>Cenas de família</i>	A. César de lacerda,		Luisa Leopoldina Fialho
21/11/1856 <i>A vivandeira</i>	Joaquim Augusto de Oliveira		
06/12/1856 <i>Candeia que vai adiante alumia duas vezes</i> (c.)			
06/01/1857 <i>A fortuna nem sempre dura</i>			
11/01/1857 <i>Nem tudo é o que parece</i> (c.)			
22/01/1857 <i>Revista do ano de 1856</i>	Joaquim Augusto Oliveira (?)		Luísa Leopoldina Fialho; Marcolino Ribeiro Pinto (Zé da Adiça); José Brea (asilado)
24/01/1857 <i>O vaqueiro</i> (c.) <i>Isidoro o Vaqueiro?</i>	Joaquim Augusto Oliveira		

Data de estreia no D. Fernando e títulos	Autores	Local e data de estreia	Elenco no D. Fernando
30/01/1857 <i>As órfãs de Cascais</i>	F. A. da Silva Veloso		
21/02/1857 <i>As criadas</i>	Joaquim Augusto Oliveira		
07/03/1857 <i>Nem tudo é o que parece</i> (c.)			
30/03/1857 <i>A casaca e o vestido</i>			
14/04/1857 <i>Mis dos mujeres</i> (z.)	Luis de Olona e Francisco Barbieri	Madrid 20/03/1855 Teatro del Circo	
14/04/1857 <i>La perla gaditana</i> (b.)			
17/04/1857 <i>El postillon de la Rioja</i> (z.)	Luis de Olona	Madrid 07/06/1856 Teatro del Circo	
17/04/1857 <i>El barrio de la Viña en Cadiz</i> (b.)			
17/04/1857 <i>La noche buena en Galicia</i> (b.)			
24/04/1857 <i>Jugar con fuego</i> (z.)	Francisco Asenjo Barbieri	Madrid 06/10/1851 Teatro del Circo	
24/04/1857 <i>La huerta de Valencia</i> (b.)			
06/1858 <i>Paulo e Maria ou a escravatura branca</i> (d.)	Francisco Joaquim da Costa Braga		
06/1858 A marquesa de Harville			Ana Cardoso (marquesa), Borges (Mordomo)
12/02/1859 <i>Crispim e la Comare</i> (op. c.)	Compositores Luigi e Federico Ricci. Libreto Francesco Maria Piave.	Veneza 28/02/1850 Teatro San Benedetto	
26/02/1859 <i>Il Pipelet</i> (op. c.)	S. A. De Ferrari	Veneza 11/1855 Teatro Rossini	Srs. Borgognoni; Lenci Marsili; Srs. Valbini; Pollani Leva; De Giovanni; Guerra.
19/03/1859 <i>Il domino nero</i> (op. c.)	Compositor Lauro Rossi, libreto de Francesco Rubino	Milão 01/09/1849 Teatro della Cannobiana	
09/10/1859 <i>El diablo en el poder</i> (z.)	Francisco Comprodon e Francisco Barbieri	Madrid 11/12/1856 Teatro de la Zarzuela	
<i>El festín de los flamencos</i> (b.)			
18/10/1859 Marina (z.)			Sr.ª Moreno; Pastor; Srs. González; Cresci; Palatín; Riosa; Cacheloti

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
18/10/1859 <i>Los dos ciegos</i> (c.) <i>Les deux aveugles</i>	Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche e Frédéric de Courcy	Paris 03/02/1823 Théâtre du Vaudeville	Pastor; Cresci
22/10/1859 <i>La cisterna encantada</i> (z.)	Joaquin Gaztambide e Garbayo		
04/11/1859 <i>El perchel de Málaga</i> (b.)			
04/11/1859 <i>El lancero</i> (z.)	Francisco Camprodon		
18/02/1860 <i>A ilha da confusão</i>			
18/02/1860 <i>A sombra de 1859</i>	Eduardo Coelho		
19/02/1860 <i>O preço de um marido</i>			
27/03/1860 <i>Militaire et pensionnaire</i>	Zuavos		Glatigny (Rosita)
27/03/1860 <i>La charité</i>			Houppy
27/03/1860 <i>Le rondeau des zonzous</i>			Frédéric
27/03/1860 <i>Ça n'est pas perdu</i>			Glatigny
28/03/1860 <i>Pas de fumée sans feu</i> (c.)	Jean François Alfred Bayard	Paris 07/09/1849 Théâtre du Vaudeville	Glatigny (Suzanne)
28/03/1860 <i>Les petites miseres de la vie humaine</i> (v.)	Clairville	Paris 08/07/1843 Théâtre du Vaudeville	
29/03/1860 <i>Le dinner de Madelon ou le bourgeois du Marais</i> . (c.)	Désaugiers	Paris 06/09/1813 Théâtre des Variétés	
29/03/1860 <i>Le tirelire</i> (v.)	Théodore Hippolyte Cogniard.		
08/04/1860 <i>Un amoureux romance</i>			Glatigny
08/04/1860 <i>La troisième mari</i> (c. v.)	Clairville	Paris 09/07/1845 Théâtre du Vaudeville	
10/04/1860 <i>Les oiseaux du poète</i> (r.)	Alexandre Dumas		

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
10/04/1860 <i>Le témoin giblou</i>	Joseph Kelm		
11/04/1860 <i>Deux vieille gardes</i> (op. b.)	Léo Delibes (música) Théodore Ferdinand Vallon de Villeneuve e Alphonse Lemonnier	Paris 08/08/1856 Bouffes Parisiens	
11/04/1860 <i>Un tigre du Bengale</i> (v.)	Édouard Louis Alexandre Brisebarre e Marc-Antoine-Amédée Marc-Michel	Paris 12/09/1849 Théâtre de la Montansier	
11/04/1860 <i>Une emboscade à Tracktir</i>			
14/04/1860 <i>Une fille terrible</i> (v.)	Eugène Deligny	Paris 16/12/1849 Théâtre des Variétés	Houpy
14/04/1860 <i>Jeanne, Jeannette &amp; Jeanneton</i> (op. c.)	Paul Lacome e Clairville		Glatigny
15/04/1860 <i>Les deux sans culotte</i>	Eugène Moreau, Paul Siraudin e Alfred Delacour		
15/04/1860 <i>Le drapeau des zouaves</i>	Berlot-Chapuit Josse (música)		
16/04/1860 <i>Le misanthrope et l' auvergnat</i> (c. v.)	Lubize, Labiche e Siraudin	Paris 19/09/1852 Théâtre du Palais-Royal	
16/04/1860 <i>Les deux aveugles</i> (c.)	Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche e Frédéric de Courcy	Paris 03/02/1823 Théâtre du Vaudeville	Glatigny (Patachon)
16/04/1860 <i>La marquise de Carabas</i> (c. v.)	J.-F.-A. Bayard e Philippe Dumanoir	Paris 21/11/1843 Théâtre du Palais-Royal	Glatigny
17/04/1860 <i>Les auvergnats ou l'eau et le vin</i> (v.)	Désaugiers e Gentil	Paris 25/08/1812 Théâtre des Variétés	Friderick
18/04/1860 <i>Mr. va au cerle</i> (v.)	Eugène Labiche		
18/04/1860 <i>Pingaud au cal masard</i>			Houpy
18/04/1860 <i>Un amoureux</i>			Glatigny
19/04/1860 <i>Une femme qui mord</i> (v.)	Ernest Blum	Paris Théâtre de la Porte de Saint-Martin	
20/04/1860 <i>Françoise et Nicolas</i>			Sebastien; Glatigny

<b>Data de estreia no D. Fernando e títulos</b>	<b>Autores</b>	<b>Local e data de estreia</b>	<b>Elenco no D. Fernando</b>
22/04/1860 <i>Pascal et Chambord ou les grenadiers de la République</i> (c.)	Anicet et Brisebarre Bourgeois e Edouard-Louis-Alexandre Brisebarre	Paris 02/03/1839 Théâtre du Palais-Royal	
22/04/1860 <i>La marseillaise des femmes</i>			Glatigny
22/04/1860 <i>Une petite à Inkermann</i>			
23/04/1860 <i>Les anglaises pour rire ou la table et le logement</i> (c.)	Charles Augustin Swerin, Marion Dumersan	Paris 26/12/1814 Théâtre des Variétés	