

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
ESTUDOS DE TEATRO



FIGURAÇÕES DE TEATRO
O TEATRO VISTO PELA REVISTA *DE TEATRO*
(*REVISTA DE TEATRO E MÚSICA*: 1922 -1927)

Ana Campos

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

2004

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
ESTUDOS DE TEATRO



FIGURAÇÕES DE TEATRO

O TEATRO VISTO PELA *REVISTA DE TEATRO*
(*REVISTA DE TEATRO E MÚSICA*: 1922 -1927)

Ana Campos

Dissertação orientada pela
Professora Doutora Maria Helena Serôdio

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

2004

ÍNDICE

Resumo/Abstract	pág. 4
Prefácio	pág. 5
Introdução	pág. 7
1. Apresentação da revista <i>De Teatro</i>	pág. 9
1.1. A revista no panorama da imprensa periódica de teatro sua contemporânea ...	pág. 9
1.2. O projecto editorial da revista	pág. 12
1.2.1. Declaração de intenções	pág. 12
1.2.2. Iniciativas promocionais	pág. 16
1.3. A organização interna da revista	pág. 20
1.4. As pessoas que fizeram a revista	pág. 23
2. Figurar o teatro dos anos 20 em Portugal	pág. 27
2.1. A visão dos teóricos	pág. 27
2.1.1. A escrita de originais portugueses	pág. 27
2.1.2. A organização das companhias	pág. 32
2.1.3. A omissão da crítica e do público	pág. 37
2.1.4. A ausência de uma política teatral	pág. 40
2.2. A visão da crítica	pág. 42
2.2.1. A crítica da peça	pág. 46
2.2.2. A crítica da interpretação	pág. 57
2.2.3. A crítica dos arranjos cénicos	pág. 64
2.2.4. A crítica e o momento histórico	pág. 66
2.3. O teatro visto pelo teatro	pág. 68
2.3.1. <i>A Vizinha do Lado</i>	pág. 69
2.3.2. <i>Um Actor à Volta de Seis Papéis</i>	pág. 77
Concluindo	pág. 83
Bibliografia Crítica	pág. 85
Apêndices	pág. 95
1- Escreveram para a revista <i>De Teatro</i>	pág. 96
2- Peças publicadas pela revista <i>De Teatro</i>	pág. 117
3- Espectáculos apreciados pela crítica da revista <i>De Teatro</i>	pág. 127
4- Publicações de teatro editadas entre 1900 e 1927	pág. 173

RESUMO

Esta dissertação, que tem como objecto de estudo o periódico de teatro *De Teatro – Revista de Teatro e Música*, publicado em Lisboa entre Setembro de 1922 e Agosto de 1927, procura a análise exaustiva do seu conteúdo com o propósito de, simultaneamente, traçar os contornos das principais tendências do teatro em Portugal nos anos vinte e das visões críticas que este suscitou nas páginas da revista.

A publicação disponibiliza informação vasta sobre as peças publicadas e os espectáculos levados à cena nesse período em Portugal, bem como uma visão abrangente das mais importantes abordagens teóricas e críticas de teatro que, de alguma forma, construíram o seu sentido nesta influente publicação. Assim sendo, através do estudo comparado das diferentes ideias de teatro expressas por críticos, dramaturgos e diversos intelectuais ligados à produção teatral que colaboraram com este periódico mensal é possível evocar alguns dos mais acesos debates que se travaram em Portugal durante os cinco anos em que a revista foi publicada.

De entre as diversas peças publicadas pela revista, foram seleccionadas duas para uma análise mais crítica, pelo facto de ambas – ainda que de forma divertida – questionarem o teatro enquanto arte, abrindo à discussão sobre o seu interesse dramaturgico e estético, compreendido no contexto da avaliação crítica do teatro feita nas páginas da revista.

Os apêndices documentais oferecem um tratamento mais sistemático da informação através da listagem (i) dos nomes de todos aqueles que escreveram para a revista, bem como dos títulos dos seus artigos; (ii) das peças publicadas pela revista; (iii) de todos os espectáculos apreciados pela crítica (cerca de 450). A esses três índices da revista, foi acrescentado um outro onde se apresentam os títulos das revistas e jornais publicados em Portugal entre 1900 e 1927.

Palavras-chave: o teatro nos anos vinte do século passado; periódicos de teatro; peças publicadas; crítica de teatro; públicos de teatro.

ABSTRACT

Focusing on the theatre review *De Theatro – Revista de Teatro e Música*, published in Lisbon from September 1922 to August 1927, this dissertation aims at a thorough analysis of its content in order to perceive both some of the main trends of the theatre in Portugal in the 1920s and the critical views it aroused on the pages of this periodical.

The review affords an extensive information of the plays published and the performances staged at that time in Portugal, as well as a comprehensive view of the dominant theoretical and critical approaches on theatre that somehow found their way into this influential publication. Thus, by comparing the different ideas on theatre expressed by critics, playwrights and various intellectuals related to theatre production who collaborated with this monthly periodical, it is possible to evoke some of the most heated debates that were going on in Portugal during the 5 years this publication was released.

From many of the plays published in this review, two were selected for a more critical analysis, since they both – quite entertainingly - question theatre as art, thus allowing for a discussion of their dramaturgical and aesthetic interest, evaluated in the context of the critical assessment of theatre we can find along the pages of the review.

A documentary appendix offers a more systematic treatment of the information by listing (i) the names of all those who wrote for the review, as well as the titles of their articles; (ii) the plays published in the review; (iii) all the performances reviewed by theatre critics (amounting to 450). To these three indexes of the review, a further one was added pointing out the theatre reviews and newspapers published in Portugal between 1900 and 1927.

Key words: theatre in the 1920s; theatre reviews; plays published; theatre criticism; theatre audiences.

PREFÁCIO

Durante a frequência dos seminários de Documentação do curso de Mestrado em Estudos de Teatro, ministrados pela Professora Doutora Maria Helena Serôdio, constatei a existência de inúmeros periódicos de teatro, tanto amador como profissional, cuja informação, absolutamente imprescindível para a solidificação dos conhecimentos nesta área da cultura portuguesa, não estava ainda devidamente tratada.

Nessa altura experimentei tratar alguns destes dados a partir da análise do jornal *Theatro Portuguez*, dedicado ao teatro amador, do qual foram publicados cinco números, em Lisboa, entre 26 de Setembro e 24 de Outubro de 1903. Mais tarde, ao escolher o tema da minha dissertação, decidi explorar de entre os periódicos disponíveis na Biblioteca Nacional de Lisboa aquele que, pela sua longevidade, permitia uma análise mais profunda do reflexo, de um momento ainda pouco estudado da História do nosso teatro. Adquiri então cópias de todos os números disponíveis da revista *De Teatro – Revista de Teatro e Música*, procedendo então à sistematização e análise da informação nela contida¹. É o resultado desse estudo que agora apresento.

Gostaria de manifestar aqui a minha gratidão a todos quantos acreditaram em mim e me ajudaram a vencer os inúmeros obstáculos com que me deparei durante este processo. Agradeço em particular à Professora Doutora Maria Helena Serôdio por todo o apoio prestado que ultrapassou em muito o que as suas funções lhe exigiam. Agradeço também à minha mãe e ao meu pai que sempre me encorajaram e disponibilizaram os meios para poder levar a cabo o meu propósito. Agradeço à minha filha por ter tantas vezes compreendido a minha indisponibilidade e à minha irmã por me ter substituído nessas horas. Agradeço, por fim, a todos os meus amigos verdadeiros cujos nomes não necessito de referir por saber o lugar que ocupam no meu coração. A todos, muito obrigada!.

NOTA:

Todas as remissões para a *Revista De Teatro – Revista de Teatro e Música* serão feitas através da indicação do ano de publicação e do número, entre parênteses curvos. Não se indicam as páginas da revista porque, a partir do segundo número, instala-se uma certa

¹ Este estudo não analisa o número sete da revista uma vez que este não existe em nenhuma das bibliotecas por mim consultadas.

“desordem” na numeração, uma vez que no corpo da revista era utilizada a romana e nas peças a árabe, havendo mesmo páginas não numeradas.

.

INTRODUÇÃO

As maiores dificuldades com que nos deparamos na tentativa de construir a memória do teatro português são, por um lado, a efemeridade do espectáculo teatral, irremediavelmente findo com o cair do pano e, por outro, a inexistência de registos acessíveis e sistematicamente organizados do teatro que, desde os primórdios da nacionalidade, se fez em Portugal.

Se é verdade que em relação a tempos mais remotos muita informação se perdeu, em relação aos últimos séculos e, em particular ao século XX, o grande obstáculo é a desorganização da informação disseminada por um sem número de fontes diversas.

Optei neste estudo por me centrar num periódico exclusivamente dedicado ao teatro e à música, publicado em Portugal entre 1922 e 1927, a *Revista De Teatro – Revista de Teatro e Música*. A informação contida nesta publicação é extraordinariamente vasta uma vez que nas suas páginas foram regularmente publicadas peças de teatro, muitas das quais já representadas em Portugal, ensaios teóricos, textos de crítica teatral, notícias diversas sobre as companhias nacionais e estrangeiras a actuar em Portugal, registo regular de publicações de teatro, fotografias e caricaturas de conhecidas figuras do teatro de então. A necessidade de seleccionar informação levou-me, com custo, a optar, na minha abordagem, por me centrar na imagem que podemos construir do teatro destes anos a partir de três perspectivas diferentes: a daqueles que reflectiram de um ponto de vista teórico sobre o teatro de então, a dos críticos e a das próprios dramaturgos.

Senti, contudo, a necessidade de encontrar um pano de fundo organizado que permitisse contextualizar estas informações e que apresento em apêndice. Esse pano de fundo é construído a partir da identificação de todos aqueles que colaboraram com a revista, das peças publicadas, quer na íntegra quer em excertos, de todos os espectáculos apreciados pela crítica e ainda da identificação da imprensa vocacionada para o teatro publicada nas primeiras três décadas do século vinte.

As características de um estudo desta natureza são perigosas para quem o leva a cabo uma vez que o seu carácter panorâmico o torna, por vezes, demasiado generalista, no entanto, considero que é um ponto de partida fundamental para o aprofundamento do estudo do teatro efectivamente realizado em Portugal durante este período pelas inúmeras pistas de investigação que lança para quem tiver interesse em o continuar. Essas pistas passam pelo estudo das peças e autores que fizeram a época e que não sobreviveram ao

tempo, pelo conhecimento das relações estabelecidas entre o teatro português e o restante teatro europeu e sul-americano, quer no que respeita a influências recíprocas, quer mesmo no que diz respeito às relações de cooperação estabelecidas. Passa ainda pelo estudo da lógica que presidia à organização das companhias e à escolha do repertório de cada uma delas, envolve o estudo da história de cada casa de espectáculo e da política de gestão da mesma, implica o conhecimento das exigências a que os actores estavam sujeitos e do modo como geriam as suas carreiras no momento em que o teatro se sujeitava, como nunca, às leis do mercado, exige, enfim, a reconstituição aprofundada do jogo de relações existente entre as diversas forças em tensão no meio teatral e, em última análise, na sociedade portuguesa. É, como vemos, mais um contributo para um estudo vastíssimo ainda a dar os primeiros passos em Portugal.

1. APRESENTAÇÃO DA REVISTA *DE TEATRO*

“Senhores do público! Leitores de teatro, artistas, autores e actores, trabalhadores de teatro, enfim...” A Redacção (1922:1)

1.1. A REVISTA NO PANORAMA DA IMPRENSA PERIÓDICA DE TEATRO SUA CONTEMPORÂNEA

A publicação *De Teatro – Revista de Teatro e Música* ocupa, sem sombra de dúvida, um lugar preponderante entre os periódicos especificamente vocacionados para o teatro publicados em Portugal ao longo da década de vinte do século passado, quer pela sua dimensão e características específicas, quer pela sua longevidade. Com efeito, cada exemplar era constituído por cerca de quarenta páginas ilustradas, não incluindo o texto das obras dramáticas publicadas, na íntegra, em cada um dos seus cinquenta e quatro números. Vinda à estampa entre Setembro de 1922 e Agosto de 1927, a revista *De Teatro* acompanhou o dia a dia do mundo teatral português durante grande parte da década, conseguindo mesmo sobreviver cerca de um ano ao golpe de Estado de 28 de Maio de 1926 que mudou radicalmente o curso da História nacional com indiscutíveis repercussões no teatro português.

Na realidade, nenhuma outra publicação especializada em teatro se pode orgulhar, neste período, de ter tido uma existência tão longa nem de constituir um arquivo tão rico de informações sobre o que foi o panorama teatral português destes anos. É incontornável, no entanto, o valor documental de várias outras publicações contemporâneas desta. Se muitas houve que não conseguiram ultrapassar o número único, outras, apesar de tudo, alcançaram uma existência mais longa. Pelas suas características próprias importa, todavia, distinguir entre essas publicações: as revistas de teatro; os jornais de teatro; as revistas literárias e os jornais de larga circulação na época.

De facto, é na edição de revistas especializadas em teatro que o período foi mais parco, quer em número de títulos, quer na longevidade destes. Chamo, ainda assim, a atenção para os seguintes periódicos publicados em Lisboa ou no Porto entre 1922 e 1927: *Revista Portuguesa - literatura, crítica d’arte, sport, teatro, música, vida estrangeira*² publicada pela primeira vez em 1923, e que publicava regulamente crítica teatral assinada

² Lisboa, 10.03.1923 - 13.10.1923, Dir. Victor Falcão.

por Avelino de Almeida e interessantes entrevistas a figuras de renome como Raul Brandão; *Alba - arte, literatura, teatros, desportos e cinema*³, da qual se publicou um único número em 1924, e que apresenta colaboração nomeadamente de José Malhoa e de José Rodrigues Miguéis; *Revista de Arte e Sport - publicação mensal de teatro, literatura, coreografia e sport*⁴, da qual também apenas veio à estampa um número, em 1925, com colaboração de André Brun; *Teatro e Letras - revista mensal*⁵ onde colaboraram, entre outros, Raul Brandão e Júlio Dantas; *Revista Mensal - teatro e letras*⁶, publicada no Porto pela mesma equipa que deu à estampa *Teatro e Letras* e ainda *Revista Nova - teatro, literatura, actualidades*⁷, tendo o teatro neste periódico um lugar de grande destaque.

Por outro lado, proliferaram, nesta época, os jornais de teatro, que abordavam, muitas vezes, conjuntamente com o teatro, outro tipo de entretenimentos, como aliás também acontecia com as revistas. Poucos foram, no entanto, aqueles que conseguiram primar pela longevidade. São, por isso mesmo, de realçar, pela sua duração, títulos como: *Ecos da Avenida - semanário literário, teatral e charadístico*⁸, publicado em Lisboa durante cerca de quarenta anos, onde escreveram nomes sonantes do teatro português como Henrique Lopes de Mendonça e D. João da Câmara; *A Comédia - jornal de teatro, literatura e desporto*⁹, publicado entre 1921 e 1924, que contou com a colaboração, entre outros, de Augusto d'Esaguy, também colaborador da *De Teatro*, e da actriz Mercedes Blasco; *O Crítico - semanário teatral, sportivo, humorístico, noticioso e artístico*¹⁰ que atingiu os noventa e nove números, entre 1921 e 1923. Outros periódicos, de duração mais curta, foram ainda publicados neste período, quer em Lisboa, quer no Porto e mesmo em outras cidades de menor importância, embora com menos vitalidade que nas duas décadas anteriores¹¹.

³ Lisboa, 15.06.1924, Dir. Rubens Esaguy, número único.

⁴ Lisboa, Fevereiro de 1925, Dir. Aníbal Nazaré, número único.

⁵ Porto, Agosto a Outubro de 1925, Dir. Armando Couto, Carlos Bastos e Jacinto Júnior.

⁶ Porto, Agosto a Setembro/Outubro de 1925, Dir. Armando Couto, Carlos Basto e Jacinto Júnior.

⁷ Lisboa, Janeiro a Junho de 1927, Dir. Apto d'Oliveira.

⁸ Lisboa, 19 .06.1890 – 31.05.1931, Dir. Artur Castelo Branco.

⁹ Lisboa, 1921 - 05.1924, Dir. Alberto Fonseca.

¹⁰ Lisboa, 08.05.1921 – 06.1923, Dir. Hugo Ferreira Gomes e Abel Jorge Rodrigues.

¹¹ Ver anexo 4 -*Publicações de teatro editadas entre 1900 e 1927*, onde são destacadas com * as publicações contemporâneas da revista *De Teatro*.

É também de considerar a relevância para os estudos teatrais das mais importantes revistas literárias publicadas nesta época como *ABC*¹², que ao longo dos seus vinte anos de existência se transformou num marco incontornável da imprensa periódica da primeira metade do século, onde escreveu um dos mais importantes elementos da *De Teatro*, Nogueira de Brito; *A Águia*¹³, publicada durante vinte e dois anos no Porto, voz oficial da Renascença Portuguesa, que editou paralelamente obras de importantes autores como Raul Brandão, textos inéditos de Almeida Garrett e contou com a colaboração de António Patrício, Carlos Selvagem, João Ameal e Júlio Brandão; *Arquivo Literário*¹⁴ que apresenta entre os seus colaboradores os nomes de Campos Monteiro, Henrique de Lopes Mendonça e Júlio Brandão; *Contemporânea - revista feita expressamente para gente civilizada - revista feita expressamente para civilizar gente*¹⁵, cujo valor literário é já sobejamente conhecido e que contou, também, com a colaboração de André Brun e António Patrício, entre muitos outros. Importa, também, referir *Ilustração Portuguesa - revista semanal dos acontecimentos da vida portuguesa. Vida social, vida política, vida artística, vida literária, vida mundana, vida sportiva, doméstica*¹⁶, interessante, não só pelo registo factual dos principais acontecimentos artísticos deste período, mas também pela colaboração privilegiada com que contou.

Em último lugar, não podem deixar de ser consultados os jornais de grande tiragem na época que, não só apresentavam o registo diário dos espectáculos levados à cena nas várias casas de espectáculo, como também apresentavam amiúde páginas dedicadas à vida teatral, incluindo crítica de teatro. De entre estes, sobressaem pela sua importância histórica e longevidade o *Diário de Notícias* (fundado em 1864), *O Comércio do Porto* (também fundado em 1854), *O Século* (1880-1989, tendo estado suspenso entre 1977 e 1987), *O Mundo* (1900-1936), *A Capital* (1910-1938).

¹² Lisboa, 15.05.1920- 03.1940, Dir. Rocha Martins.

¹³ Porto, 01.12.1910 – Maio/Junho de 1932.

¹⁴ Lisboa, Outubro/Novembro de 1922- Janeiro/Junho de 1928, Dir. Delfim Guimarães.

¹⁵ Lisboa, Maio de 1922 - Julho/Outubro de 1926, Dir. José Pacheco.

¹⁶ Lisboa, 1ª série, 09.11.1903-12.11.1906, Ed. José Joubert Chaves; 2ª série, 1906-06.03.1930, Dir. Carlos Malheiro Dias e mais tarde J.J. da Silva Graça.

1.2. O PROJECTO EDITORIAL DA REVISTA *DE TEATRO*

1.2.1. DECLARAÇÃO DE INTENÇÕES

A revista *De Teatro* assumiu-se, desde o início, essencialmente como um órgão de propaganda do teatro nacional, dentro e fora de Portugal. Para cumprir esse objectivo, ao qual se aliava, subsidiariamente, o de divulgação da actividade musical portuguesa, a revista apresentava as seguintes vertentes essenciais:

- o registo mensal dos acontecimentos teatrais e musicais, acompanhados, frequentemente, de registos iconográficos, tanto em fotografia como em desenho e mesmo em caricatura;

- a publicação em cada número de um ou mais textos dramáticos na íntegra, sendo na sua maioria originais portugueses, orgulhando-se em 1926 (1926:40) de ser a segunda publicação, no mundo, a conseguir tal proeza;

- a apreciação crítica, não só dos espectáculos levados à cena em cada mês da sua existência, mas também de aspectos fundamentais da vida teatral portuguesa, contando, para isso, com um vasto leque de colaboradores com perspectivas, como veremos, nem sempre concordantes;

- o estabelecimento de acordos de permuta de artigos com revistas da especialidade estrangeiras;

- a criação de protocolos com sociedades de autores internacionais a fim de promover a representação do teatro português no estrangeiro, estando nesta iniciativa intimamente ligada à fundação da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, sob o impulso de Mário Duarte em 1925;

- a participação ou organização de inúmeras recepções a artistas estrangeiros em digressão por Portugal e ainda de homenagem a eminentes nomes do teatro português.

Paralelamente, após a criação da Empresa De Teatro Editora, em Dezembro de 1924, a revista esteve ainda associada à publicação de várias obras importantes para a História do teatro português.

No editorial intitulado "Princípio...", publicado no número inaugural da revista, é claramente definido, através do vocativo que abre o texto, o público ao qual a publicação pretendia chegar.

Senhores do público! Leitores de teatro, artistas, autores e actores, trabalhadores de teatro, enfim: (1922:1)

Dirigindo-se a todos os apreciadores de teatro, independentemente da sua ligação ao meio, a revista propõe-se cumprir um projecto que se distingue dos demais pela imparcialidade e objectividade das apreciações publicadas, valorizando os talentos merecedores, tentando educar quem foge às regras da boa escola, aconselhando no sentido de depurar o meio das más influências, fazendo crítica objectiva, contribuindo, assim, também, para a reorganização do tão conturbado meio teatral deste período.

No seu programa inscrevemos, em letra maior, o escrúpulo, a independência, a seriedade; escrúpulo sem sectarismos, independência sem egoísmo, seriedade de boa intenção!

Deseja-se que esta se torne numa grande revista de teatro, cobrindo todas as falanges de público com total independência. Para isso, nomeiam-se como colaboradores nomes sonantes do teatro e das letras portuguesas de então e promete-se a publicação, em cada número, de uma peça na íntegra, recaindo a preferência nos originais portugueses¹⁷. Por outro lado, paralelamente a artigos de interesse geral, a revista publica textos de cariz técnico, especialmente destinados a profissionais de teatro, chegando a suportar para tal fim custos muito elevados como aconteceu com a edição da “Marcação da Farsa de Inês Pereira por Joaquim Oliveira” (1923:14 e 1923-1924:15).

Curiosamente, de acordo com as referências à recepção da revista pelo público apresentadas no número seguinte, as únicas críticas recebidas vieram do próprio meio teatral e de um grupo de intelectuais, resultando de um mal estar que a publicação gerou em alguns grupos e que a iria acompanhar até ao final da sua existência.

É interessante notar que, entre os poucos que não aceitaram o nosso *magazini*, contam-se, gente de teatro e outros intelectuais. E da gente de teatro, alguns dos que se julgam, (se julgam), mais categorizados.

Nos elogios tecidos na imprensa da época aquando do seu aparecimento e citados na revista, enaltece-se o facto de esta publicação vir preencher uma lacuna sentida na imprensa especializada em teatro naquele momento, realçando-se a importância da publicação

¹⁷ Ver apêndice 2 - *Peças publicadas pela revista De Teatro*.

mensal de originais portugueses e ainda a sua riqueza iconográfica. E a verdade é que o acolhimento pelo público foi significativo, tendo-se rapidamente esgotado os primeiros números e voltando-se a esgotar a segunda edição dos mesmos. O reconhecimento do mérito desta iniciativa veio mesmo das mais altas instâncias através de um público testemunho de louvor do Ministério da Instrução Pública – Direcção Geral das Belas Artes pela qualidade dos originais portugueses publicados, reproduzido em fac-símile na edição de Julho de 1923.

Nas várias notas que a redacção vai editando sempre que se inicia uma nova série, repete-se, com insistência, o objectivo propagandístico da publicação e sublinham-se as inúmeras dificuldades com que a revista se debatia e que se prendiam, por um lado, com as críticas constantes de que era alvo, e, por outro, com as dificuldades financeiras que atravessava, uma vez que o mercado era escasso, dada a incultura quase generalizada do país na época. Estas dificuldades são ainda agravadas pela grave crise económica que assolava o país obrigando ao aumento frequente do preço da publicação e pelo facto de muitos dos assinantes não pagarem a sua assinatura atempadamente. Ainda assim, a revista conseguiu manter-se nos escarpates durante cinco anos, cobrindo sempre as suas despesas, para o que contribuiu, sem dúvida, a crescente inserção de páginas publicitárias em cada número, chegando mesmo a anunciar, para além de pequenos estabelecimentos comerciais, grandes empresas como a Vacuum Oil Company.

Em Setembro de 1924, a propósito do segundo aniversário da revista, Nogueira de Brito, a pedido da redacção, fez o balanço do período decorrido. No artigo publicado, o autor reitera o valor da vitória sobre tantas e tão variadas contrariedades a que a revista esteve sujeita e atribui este sucesso à tenacidade da equipa, à sua capacidade de se fazer rodear de colaboradores de valor, e ao facto de esta publicação constituir um arquivo ímpar do quotidiano teatral português. Valoriza o facto de a revista levar o teatro até àqueles que a ele não têm acesso, criando leitores de textos dramáticos e incentivando a encenação de originais portugueses mesmo que apenas em representações particulares. É realçado também o mérito da divulgação do trabalho de autores que, de outra forma, dificilmente poderiam publicar as suas obras, e ainda o facto de nas suas páginas, pela edição das suas obras, lembrar autores antigos e fixar os novos para a posteridade.

No ano seguinte, voltando a analisar o percurso da revista, que completava então o seu terceiro aniversário, Nogueira de Brito sublinha a importância do papel moralizador

que a *De Teatro* tinha vindo a exercer no tão desorientado e desgovernado meio teatral de então.

Já não se poderá impunemente fazer mau teatro, porque a revista sem deixar de registar todos os acontecimentos de polpa [sic], não hesita em expor francamente as sua opinião, de que faz campo aberto a todos os critérios, tribuna alta para todas as apreciações. Bem sabemos que nem sempre o ponto de vista defendido satisfaz toda a gente, umas vezes porque realmente pode haver erro, outros porque desagrada a bonzos da arte enfeudados a uma infalibilidade suposta. (1925:36)

De facto, a revista a par do público fiel ia simultaneamente congregando em seu redor detractores ferozes. De entre as várias críticas de que é alvo, a *De Teatro* é acusada de viver presa ao passado sem prestar a devida atenção ao seu tempo. Respondendo a esta acusação, Mário Duarte é categórico quanto ao espírito que move a publicação que dirige.

Quem, como nós, (num país tão pequeno e com tão pouca boa vontade de auxiliar iniciativas) deixa tantas centenas de páginas sobre teatro, devidas às penas de todos os melhores escritores da especialidade; quem, como nós, publica todo o teatro português, que ficaria por publicar, se não fora o nosso esforço; quem, como nós, vai ao passado buscar o exemplo dos grandes, dos grandes a valer e o traz aos novos para que eles o sigam; quem, como nós, aos autores presta o serviço de intermediários, para que o teatro português tenha expansão no estrangeiro e ao artista modesto marca, graficamente, o seu primeiro triunfo; quem, como nós, passa por sobre a opinião do público, pretendendo demonstrar-lhe que naquilo que ele repudiou em absoluto há algumas qualidades a fazer progredir e, portanto, a incitar com um aplauso, quem, como nós, tem feito, durante muito tempo já, esta obra, não pode ser acusado daquilo que o acusam. (1924:27)

Outra das críticas surge, no ano seguinte, depois da constituição da empresa De Teatro Editora, da qual eram sócios alguns nomes influentes do teatro português, e prende-se com a interferência destes elementos na linha editorial da revista. Essa acusação leva Mário Duarte e Guedes Vaz (1925:28) a sentirem a necessidade de reafirmar nas suas páginas a total independência e isenção do periódico.

No último número publicado, os responsáveis pela revista reconhecem, com tristeza, que, em Portugal, a maioria das iniciativas literárias acaba por se extinguir por desmotivação dos seus impulsionadores. Dada a sua persistência, a *De Teatro* considera-se um marco na História do Teatro. Terminam assim a nona série e prometem que a décima

surgirá em novo formato, mais pequeno e mais acessível a todas as bolsas, pois considera-se uma revista popular destinada a todo o tipo de público. Prevêem que com novo aspecto gráfico volte às bancas em Outubro desse ano, contudo tal não aconteceu e o projecto da *De Teatro* termina neste número.

1.2.1. INICIATIVAS PROMOCIONAIS

Para além da publicação da revista a equipa da *De Teatro* organizou um conjunto enorme de iniciativas de natureza diversa relacionadas com o teatro e o meio teatral em geral.

Chamando a si a função de órgão congregador da *grande família teatral*, expressão empregue na própria revista para se referir a todos os trabalhadores de teatro, a *De Teatro* promoveu recepções calorosas a artistas internacionais em digressão pelo nosso país, numa tentativa mais de estimular o intercâmbio com o estrangeiro do teatro nacional. Foram assim homenageados: no Café Tavares, em Novembro de 1922, Gabriel Signoret e a sua companhia em digressão por Portugal, a qual incluía no seu repertório duas peças de Júlio Dantas em versão francesa; no mesmo restaurante, em Maio do ano seguinte, o violinista polaco Paul Kochanski e o pianista espanhol Tomás Teran; a 25 de Novembro de 1923, em colaboração com a empresa Lucília Simões/Érico Braga, foi oferecido no Restaurante Tavares um banquete de homenagem a Dario Niccodemi e à sua companhia; em Abril de 1924 a revista colaborou na organização da ceia de homenagem a Gabrielle Robine e René Alexandre, societários da Comédie Française, organizados em companhia para um digressão pela Península Ibérica; a 2 de Abril de 1925 foi oferecida uma festa íntima de homenagem a Torres del Alamo e a Ezequiel Enderiz representantes da Sociedade de Autores Espanhóis. Estas recepções foram diminuindo à medida que a Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses foi ganhando forma, chamando a si essas celebrações.

A revista promoveu também várias outras comemorações e festas de homenagem. A 13 de Maio de 1923, no Restaurante Garrett, foi oferecida uma grande festa de consagração a Mário Duarte, onde estiveram presentes inúmeros artistas estrangeiros, bem como representantes das sociedades de autores de vários países; a 25 de Outubro do mesmo ano, no café Tavares, a revista ofereceu um almoço de homenagem aos trabalhadores da imprensa lisboeta; a 1 de Junho de 1924 foram homenageados, nas instalações da

Associação dos Trabalhadores de Teatro, os autores dramáticos das peças publicadas pela revista; a 19 de Outubro desse ano foi oferecido no Casino de Sintra uma festa de comemoração do segundo aniversário da revista; no restaurante Garrett, em Julho de 1925, Henrique Roldão, na altura, director do jornal *Os Sports* foi homenageado pela *De Teatro* antes da sua partida para o Brasil; em Outubro de 1925, realizou-se a festa conjunta dos três jornais *Os Sports*, a revista *De Teatro* e o *Domingo Ilustrado*; no dia 11 desse mesmo mês comemorou-se, de novo no Casino de Sintra, o terceiro aniversário da revista, e, por fim, a 25 de Janeiro de 1926, ainda em colaboração com o *Domingo Ilustrado*, celebrou-se a Noite de Homenagem a Augusto Rosa, durante a qual foi representada a sua peça *Punindo!*, publicada na mesma data pela *De Teatro*. Curiosamente a primeira festa que a revista tentou promover de confraternização da grande família teatral, que chegou mesmo a estar marcada para 24 de Dezembro de 1922, tendo como presidentes Amélia Vieira e Júlio Dantas, nunca se veio a realizar.

As iniciativas da revista de promoção do teatro nacional no estrangeiro não se ficaram pela recepção das companhias em digressão por Portugal. Em Novembro de 1922 (1922:3), por exemplo, anuncia-se a constituição de uma agência teatral, sediada no mesmo local que a revista, para a promoção do teatro português no estrangeiro, principalmente em Espanha, resultante da colaboração de Mário Duarte com Reynaldo Ferreira, o famoso Repórter X, então residente nesse país. Procurava esta parceria fazer frente ao enorme desequilíbrio sentido então entre o número de peças estrangeiras representadas em Portugal e a quantidade, muito inferior, de peças portuguesas representadas em teatros europeus. À actuação desta associação se deve ter ficado a dever o bom acolhimento da revista *De Teatro* em Espanha, como se pode ver pelos elogios tecidos na imprensa madrilena e transcritos nas páginas deste periódico (1923:8).

Em Janeiro de 1923 (1923:5) é anunciado o estabelecimento de um acordo de colaboração recíproca entre as revistas *De Teatro* e *Chôses de Théâtre*, publicada em França, nas figuras dos seus directores, Mário Duarte e Matei Roussou, respectivamente, que se propõem escrever artigos nas duas revistas, tornando-se no mês seguinte a revista portuguesa representante no nosso país da sua congénere francesa.

O carácter propagandístico que a revista assume desde o início manifesta-se em outras iniciativas similares como a proposta de divulgação do teatro português em Itália através de um acordo promovido com a Societá del Teatro Internazionale de Itália, que dava aos autores portugueses interessados em ver as suas obras dramáticas representadas

naquele país a oportunidade de as depositarem, mediante garantias, na sede da revista, a qual se encarregaria de as traduzir e de as divulgar em Itália. Lembremo-nos que Mário Duarte era um importante tradutor de teatro italiano em Portugal, sendo mesmo acusado de promover a representação de teatro de importação em detrimento do nacional. O mesmo tipo de acordo foi tentado com outros países tendo tido resultados bastante visíveis em Espanha, onde, por intermédio desta revista e do seu correspondente em Madrid, Tomás Borrás, foram levadas à cena várias traduções de obras de autores nacionais. A revista procurou ainda conquistar o mercado brasileiro nomeando um representante nesse país e promovendo as digressões de companhias nacionais, da mesma forma que tentou penetrar na comunidade portuguesa nos Estados Unidos da América, prestando especial atenção ao teatro português aí levado à cena. No mesmo sentido, em 1923, Mário Duarte tornou-se representante em Portugal da revista milanesa *Comedia* e Garcia Perez o representante da madrilena *Zig-zag*, estabelecendo-se uma permuta com a revista *De Teatro* que levaria à publicação em ambas de fotografias dos mais destacados actores nacionais.

Mais tarde, dentro da mesma linha editorial, a empresa De Teatro Editora, também proprietária da revista, publicou entre Janeiro de 1925 e Agosto de 1927 as seguintes obras: *Memórias de Eduardo Brasão*, compiladas pelo seu filho; *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, adaptação de Marcelino Mesquita, intróito do professor António Pinheiro, marcação e gráficos de Joaquim de Oliveira; *Fortunio*, peça em três actos de Mário Duarte e Valério Rajanto, *In-Memoriam de Ângela Pinto*, organizado por Nogueira de Brito, *Águas Passadas*, versos de Silva Tavares, e ainda o folheto *Seis Estrelas*, biografias curtas de famosas atrizes da época assinadas por El Terrible Perez, pseudónimo de Garcia Perez. Esta casa editora foi ainda responsável pela edição da *De Teatro Caricatural*, que publicava mensalmente três caricaturas de actores conhecidos do público traçadas pela pena de Amarelhe. O lançamento desta publicação foi precedido pela exposição, em Dezembro de 1924, no Teatro Nacional de Lisboa e no Teatro S. João do Porto das sessenta e seis caricaturas do autor.

Ainda no início da sua existência a revista propõe-se levar a cabo duas iniciativas importantes em prol do teatro português. A primeira dessas iniciativas consistiu num projecto de organização de conferências de música e de teatro, que não sabemos se foram avante, e ainda na criação de um “Salão de Estar”, que passaria a funcionar como uma tertúlia para intelectuais e artistas. Estes serões artísticos tiveram início em Janeiro de 1923 com uma audição do pianista Tomás Teran, nas instalações da própria revista, pouco se

sabendo da continuidade do projecto. A segunda iniciativa, mais interessante que a primeira, intitulava-se “Teatro Volante” e terá tido início em Dezembro de 1923: consistia numa cruzada teatral promovida com o objectivo de levar o teatro àqueles que a ele não tinham acesso. Esta iniciativa, que contava com a colaboração desinteressada de autores e artistas, e apelava, por isso, a apoios públicos, tinha o objectivo pedagógico de utilizar o teatro com fim moralizador actuando em oficinas, hospícios, creches, quartéis e prisões.

De todos os meios educativos, é o teatro, sem dúvida, aquele que mais facilmente poderá ser absorvido pelas inteligências menos cultas, porque, assim como, rindo, castiga os costumes, poderá – emocionando – fazer ouvir as mais profundas lições de moral, lições que, no jornal, no livro, no púlpito, na tribuna, dificilmente teriam a força sugestiva que a acção teatral de uma boa peça pode exercer [1924:16].

Infelizmente desconhece-se se a iniciativa teve continuidade e quais os resultados práticos que terá tido.

A *De Teatro* desenvolveu ainda outras acções de menor envergadura como a promoção, em Agosto de 1923, de uma subscrição, aberta pela própria revista com a quantia de 150\$00, em benefício dos artistas inválidos Jorge Ferreira (ponto), Mário Veloso e Sophia d’Oliveira. Em Outubro desse mesmo ano a revista distribuiu um manifesto em panfleto intitulado *A Lisboa!*¹⁸ onde apelava ao público da capital que acorresse a assistir aos espectáculos da companhia de Dario Niccodemi na altura em digressão por Portugal, lamentando o facto de estes espectáculos não estarem a ter no nosso país o reclame que mereciam.

¹⁸ Ver imagem 1 .

MANIFESTO QUE A REVISTA «DE TEATRO»
DISTRIBUIU AO PUBLICO:

A LISBOA!

Os individuos que subscrevem estas palavras, lançados ao publico circulante das ruas de Lisboa, pelo mais banal dos processos — o manifesto distribuido — são uma garantia de que se não trata de fazer o reclame que o mesmo publico encontra geralmente nestes papeis que anonimamente lhe chegam ás mãos.

O caso diz-se em duas palavras — duas palavras sinceras e vehementes.

Chegou a Lisboa, e representa no teatro Politeama, uma companhia dramatica italiana que tem á frente o nome dum dos mais eminentes homens de teatro de que hoje se orgulha a raça latina: Dario Niccodemi. Essa companhia, de que faz parte uma actriz por todos os titulos extraordinaria, a Sr.^a Vera Vergani, e outros elementos de uma categoria absoluta, tem fornecido ao nosso publico espectaculos da mais elevada e requintada arte dramatica, dignos dum aplauso incondicional e entusiastico.

Apesar porem do exito que atravez o mundo nas Americas e na propria Italia tem acompanhado sempre a notabilissima troupe de Dario Niccodemi, a verdade, a triste e insofismavel verdade, é que, tratando-se como se trata de espectaculos dignos em tudo duma capital da Europa, como Lisboa, o nosso publico não tem comprehendido o excepcional merito dessa superior manifestação artistica.

Publico de tradições de cultura, sempre generoso e hospitaleiro, publico que já consagrou o auctor tantas vezes illustre de «O grande amor», de «O caminho do sol» de «A sombra», de «Os tubarões», de «A inimiga», de «A migalha», de «O refugio», e de tantas outras obras primas — como pode esquecer que ele está entre nós, em carne e osso, o grande e mundial Niccodemi?

Falta do habitual reclame que se dispensa a toda a gente, e que Niccodemi não devia precisar, falta de preparação e de ambiente, seja como for é preciso corrigi-la para prestigio das nossas plateias.

A Revista «de Teatro» que enternecidamente vela por esse publico e pela sua cultura, chama-lhe a atenção para este facto.

Nenhum interessé particular nos move; não somos emprezarios de Niccodemi, não temos interesses materiaes no teatro Politeama — apenas, como órgão que sempre pugnou pelo engrandecimento e pelo aperfeiçoamento dessa grande expressão de Arte que é o Teatro com a maior sinceridade e com um entusiasmo perfeitamente consciente e justo, vimos recomendar ao publico de Lisboa que procura no Teatro uma manifestação dignificadora e superior, que veja e deligencie sentir atravez os grandes artistas italianos que estão entre nós — uma afirmação de legitimo orgulho para a sua raça e para a nossa — a raça latina!

Pela Redacção de A Revista «de Teatro»

*Mario Duarte — Guedes Vaz — Leitão de Barros — Rogerio Garcia
Perez — Artur d'Araujo — Alvaro Raimo de Carvalho — Orsini
de Miranda — Gastão de Bettencourt.*

Imagem 1: Manifesto distribuído pela revista promovendo a companhia de Dario Niccodemi.
(1923:15)

1.3. A ORGANIZAÇÃO INTERNA DA REVISTA

Ainda que, durante a sua existência, a revista tenha sofrido transformações tanto formais, nomeadamente na sua dimensão, papel utilizado, e qualidade gráfica, como

estruturais, nas rubricas apresentadas, redactores e colaboradores, a revista manteve-se fiel aos objectivos inicialmente propostos.

Publicada sempre em séries de seis números com o propósito de serem desta forma encadernados e assim conservados, a redacção manifestou a preocupação constante de passar os limites das publicações periódicas de importância efémera para marcar um lugar na História da imprensa periódica de teatro. Nesta sentido chegou a ser projectada a edição de luxo da revista em papel *couché*, a partir do número dezanove, a qual, no entanto, não chegou a vir à estampa por implicar um investimento demasiado oneroso.

Foi ainda regular a publicação, prometida desde o início, de peças de autores portugueses, e ainda de algumas traduções, perfazendo um total de cerca de sessenta obras, de outros tantos autores, correspondendo a espectáculos levados à cena entre 1874 e 1927.¹⁹

Foi também publicada, sem interrupções ainda que em diferentes formatos, desde o início até ao último exemplar, crítica teatral e, a partir do quinto número, também crítica musical.

Inicialmente a crítica aos espectáculos, como veremos, era assinada por três autores dividindo-se pela crítica literária, crítica dos arranjos cénicos e crítica da interpretação, dando ao leitor uma interessante visão plural do espectáculo em questão. A partir do final do ano de 1923, e depois de algumas soluções intermédias, esta secção passou a adoptar o nome de resenha teatral ou resenha de teatro, de autoria diversa, acompanhada, por vezes, de colunas de crítica de teatro do Porto e de Coimbra da autoria dos correspondentes da revista nestas cidades. Ao mesmo tempo que a rubrica alterou o seu nome e formato, a crítica musical passou a surgir como resenha musical, também assinada por um único autor embora, tal como acontecia com o teatro, pontualmente fossem publicadas críticas a espectáculos portuenses assinadas pelo crítico musical, correspondente da *De Teatro* nessa cidade. Mesmo sujeita a estes condicionalismos, a crítica teatral tentou manter sempre o critério definido inicialmente para a selecção dos espectáculos.

Não sendo possível nem interessando, publicar as críticas de todas as peças representadas, limitamos as nossas apreciações:

1º aos originais e destes, de preferência, aos de declamação.

2º às traduções de obras de valor invulgar. (1922:2)

¹⁹ Ver apêndice 2- *Peças publicadas pela revista De Teatro*.

Poucas rubricas mais acompanharam toda a existência do periódico. Foram as restantes a apreciação literária de obras recebidas, com o título inicial “Edições” e, depois da nomeação de Nogueira de Brito para a chefia da redacção acompanhando a reformulação interna que a revista sofreu, com o título de “Folheando...”, assinada pelo próprio. Uma outra secção dava regularmente conta das publicações recebidas pela revista sob o título “Obras recebidas” primeiro e, mais tarde, “Publicações Recebidas”, constituindo um registo a ter em conta dos livros e periódicos dados à estampa nestes anos, particularmente no que concerne às publicações relativas ao teatro.

Mais efémeras, no entanto suficientemente duradouras para serem lembradas, outras foram as colunas:

- “Pano acima”, iniciada um ano depois do início da revista e extinta em Março de 1926, utilizada regularmente por Mário Duarte para a publicação de textos de opinião, embora não tivesse essa função específica, chegando-se a publicar nesse espaço *cartoons* e comentários a pequenos escândalos que iam animando o mundo do teatro da época;

- “Notas e Impressões”, assinada entre Novembro de 1923 e Outubro de 1926 por Santos Tavares, comissário do Governo no Teatro Nacional, onde o autor deixou uma importantíssima apreciação crítica das principais dificuldades que o teatro português atravessava, centrando-se, frequentemente, nos problemas institucionais que conhecia bem;

- “Notas de um Espectador”, coluna onde Feliciano Santos, de Novembro de 1923 até ao final do ano seguinte, tentou com uma legitimidade duvidosa dar voz ao público, à qual se seguiu, com o mesmo objectivo, em dois únicos números, ambos datados de 1925, “Da Plateia” de Miguel Coelho.

O início do ano de 1926 foi um momento de grandes transformações na estrutura da revista e mesmo na sua linha editorial. Com a passagem da chefia da redacção de Guedes Vaz para Nogueira de Brito e seguidamente com a entrada na oitava série a revista procurou modernizar-se. Foi por isso alterado o seu aspecto gráfico, passando a publicar mais fotografias, aumentando o formato e experimentado diferentes formas de publicação das peças de teatro. Procurou ainda vocacionar-se para um público mais elitista, incluindo nas suas rubricas habituais notícias de desporto e de teatro amador elegante, bem como notícias de teatro europeu que até aí tinha sido praticamente ignorado. Foi também neste período que a homenagem a actores cujo mérito a revista reconhecia ganhou a forma de

rubrica de publicação regular com o título de “Altas Figuras da Cena” e, mais tarde, de “Valores da Cena Portuguesa”.

Para além das rubricas assinadas pelos colaboradores da revista, esta publicou sempre notícias variadas da vida teatral e musical portuguesa e estrangeira, desde os mais importantes acontecimentos até ao simples *fair-divers*. Chamo particular atenção para a atenção prestada ao teatro brasileiro (1927:54), cubano (1923:11), grego (1925:28 e 30) e macaense (1926:41), e ainda ao teatro espanhol (1927:49) e italiano (1923:12) e mesmo austríaco (1925:35). O critério adoptado prendia-se com a projecto da revista de fazer propaganda do teatro nacional no estrangeiro, procurando, deste modo, conquistar novos mercados para a produção nacional e sedimentar a posição portuguesa em mercados consumidores do teatro português. Por esta razão, foi, progressivamente, abandonado o investimento nos palcos italianos, dada a fraca adesão dos autores nacionais à iniciativa da revista de promover a tradução do teatro português para italiano, e aumentado o interesse por mercados onde o teatro nacional já estava implementado como é o caso do Brasil e de Espanha.

As páginas da revista registaram ainda a apreciação dos novos talentos que emergiam e a recordação dos que haviam já morrido, a análise do trabalho de companhias estrangeiras em digressão em Portugal e a das que de Portugal partiam para o estrangeiro dando aí a conhecer o nosso teatro, a condenação e o enaltecimento do trabalho de encenadores, directores, empresários, autores dramáticos, jornalistas, a opinião de *costumiers* de teatro, de actrizes, de autores. Nesta multiplicidade de informações que procuravam cobrir todas as preocupações daqueles que se interessavam pelo teatro, fossem eles anónimos amantes de teatro ou profissionais do ramo, incluíam-se ainda alguns textos de carácter vincadamente técnico.

1.4. AS PESSOAS QUE FIZERAM A REVISTA

Fundada em 1922 por Artur de Araújo, Mário Duarte e Álvaro Raio de Carvalho, a revista *De Teatro - Revista de Teatro e Música* foi, até Agosto de 1924, propriedade do primeiro, que nela exercia o cargo de administrador, passando então para a posse de Mário Duarte até se constituir, em Dezembro desse mesmo ano, A Empresa De Teatro Editora, sua proprietária até à extinção da revista.

Mário Duarte foi, ao longo de toda a existência de *De Teatro*, a figura de proa do periódico. O Director da revista, dentista de profissão foi também actor, crítico teatral, dramaturgo e tradutor, tendo visto muitas das suas peças encenadas por companhias como Adelina/Aura Abranches, Rey Colaço/Robles Monteiro, Maria Matos, entre outras. Como crítico colaborou com os jornais *Vanguarda* e *República*. Escreveu também sozinho e em parceria com Valério de Rajanto vários romances policiais sob o pseudónimo W. Strong Ross. Publicou um estudo sobre Eça de Queirós e foi fundador e organizador da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, criada para garantia, fiscalização e legalização dos direitos de autores e maestros. De Artur de Araújo e Álvaro Raio de Carvalho pouco ou nada se sabe, podendo o primeiro eventualmente ser Artur da Cunha Araújo (ou Juvenal) médico portuense também dedicado à poesia e à escrita teatral. Parece-me, no entanto, pouco provável que se trate da mesma pessoa. Depois do seu afastamento da administração, Artur de Araújo continuou a colaborar com a revista como correspondente em Coimbra.

Na edição da revista estiveram, sucessivamente, Álvaro Raio de Carvalho, Guilherme Pereira de Carvalho Júnior, Mário Duarte e Maximino Abranches, do qual sabemos apenas que em 1926 foi editor literário da *Gazeta das Colónias - semanário de propaganda e defesa das colónias*. Integraram a redacção Valério de Rajanto, Vitoriano Braga, Garcia Perez, Leitão de Barros, Gastão de Bettencourt e Orsini de Miranda, sendo a chefia da mesma de Guedes Vaz e, a partir do início de 1926, de Nogueira de Brito.

Na sua maioria, estas figuras eram personagens de relevo no meio cultural português, destacando-se tanto no teatro como no jornalismo, ainda que, na maioria dos casos, mantivessem outras profissões. António Guedes Vaz foi Oficial do Exército e ex-combatente da Primeira Grande Guerra, tendo exercido o cargo de governador da província de Cabo Verde entre Janeiro de 1927 e Janeiro de 1931. Paralelamente escreveu diversas peças teatrais, revistas e operetas, sozinho e em colaboração com Pedro Bandeira, Mário Duarte, Carlos Ferreira, entre outros, tendo também traduzido peças de autores estrangeiros.

Francisco Nogueira de Brito foi colaborador regular de muitos periódicos da época, entre os quais se destaca a *Ilustração Portuguesa*, *Ocidente* e, nos últimos anos da sua vida, o *Diário de Notícias*. Dividia os seus interesses pela investigação histórica, a música, o jornalismo e a literatura.

Valério de Rajanto, pseudónimo de Francisco Valério Borrecho de Almeida e Azevedo, foi dramaturgo, e director teatral, tendo muitas das suas peças sido encenadas em

várias cidades europeias e por todo o Ultramar. Fundou e dirigiu a Companhia Nacional de Teatro, em 1942, ocupando um lugar de relevo no seu elenco. Foi ainda professor de Fonética e pertenceu ao Sindicato Nacional dos Artistas Portuguesas e à Sociedade dos Escritores e Compositores Teatrais Portugueses. Escreveu, com Mário Duarte, romances policiais, usando o pseudónimo W. Strong Ross e integrou a redacção da revista apenas no primeiro número.

Vitoriano Braga, de seu nome completo Vitoriano de Sousa Feio Peixoto, redactor desta revista desde o seu primeiro número até Abril de 1923, exerceu também um alto cargo na Companhia de Caminhos de Ferro Portugueses, tendo até 1928 – data em que deixa de publicar - obtido um êxito considerável como dramaturgo. Foi Comissário do Governo (interino) junto do Teatro Nacional de Almeida Garrett e vogal do Conselho de Leitura deste teatro. Fez parte do júri dos prémios literários do Secretariado de Propaganda Nacional e colaborou na edição da Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Traduziu, sozinho e em colaboração com outros, obras de Bourdet, Irmãos Quintero, Martinez Siena, Bayard Veiller, Paul Nivoix, Pagnol, Verneuil, Scherriff e Ibsen.

Horácio Garcia Perez, *El Terrible Perez*, de ascendência espanhola, colaborou com diversos periódicos tanto portugueses como espanhóis, como *La Nación* de Madrid do qual era correspondente em Lisboa. Trabalhou também como tradutor de teatro e, curiosamente como crítico tauromáquico, no *Diário de Lisboa*. Fez parte da redacção da revista até Setembro de 1924.

Leitão de Barros, que assina as suas duras críticas na revista como o misterioso *homem que passa*, publicitando, deste modo, uma peça homónima da sua autoria que estreou nesta altura, apresenta uma longa carreira na colaboração com jornais periódicos. Publicou pontualmente, ou exerceu mesmo funções permanentes, nas revistas *Sphinx*, *Terras de Portugal*, *Contemporânea*, *Acção* e nos jornais *Nova Arcádia*, *Fradique* e *O Diabo*, entre outros. Foi ainda um importantíssimo cineasta, sendo da sua autoria o primeiro filme sonoro português. Colaborou também com o teatro na concepção da cenografia, em espectáculos como *A Ribeirinha*, montada pela Companhia Rey-Colaço/Robles Monteiro no Teatro Politeama em 1923; *Knock*, de Jules Romains, com que o Teatro Novo de António Ferro iniciou a sua actividade em 1925, e *O Homem e os seus Fantasmas*, de Lenormand, em 1926 no Teatro Nacional. Assumiu a direcção plástica da importante revista de estética modernista *Sete e Meio*, estreada no Teatro Apolo a 27 de Dezembro de 1927. Muito mais tarde, em 1940, foi Secretário-Geral da Exposição do

Mundo Português. Participou da redacção da *De Teatro* desde o número inaugural até Dezembro de 1923.

Gastão de Bettencourt, para além de peças de teatro, publicou uma vasta obra sobre o folclore brasileiro, com especial atenção para as tradições musicais desse país. tendo mesmo dirigido a revista *Música - revista de artes*. Apenas Orsini de Miranda não é referido na bibliografia que consultei.

Um ano depois da publicação do número inaugural, a revista era representada no estrangeiro por Simões Coelho, representante geral no Brasil que assumiu essa função até Julho de 1924, e por F. Silva Rosa, residente em New Bedford, Massachusetts, nos EUA entre Junho de 1924 e Julho do ano seguinte, tendo sido temporariamente substituído nessa função, por motivos de doença, por José Martins Maia. No Porto, foi Horácio Vinhal o representante da revista entre Dezembro de 1923 e Setembro de 1924, e, em Coimbra, Artur de Araújo depois de se afastar da administração da revista até ao final da sua publicação. Sabemos que a revista era vendida no Ultramar, tendo como representante na Guiné, Fernando Mendonça, guarda-livros da filial do BNU naquela região.

Alguns meses depois do término deste periódico, Mário Duarte, Artur de Araújo e Nogueira de Brito fundaram uma nova publicação dedicada ao teatro, *Teatro Magazine-teatro, música, cinema, literatura e sport*, publicada em Lisboa, de Janeiro a Agosto de 1928. Neste periódico manteve-se a tradição de publicar peças na íntegra, tendo sido dados à estampa textos de Acácio Paiva, Ernesto Rodrigues, Ramada Curto e Xavier Marques, e ainda artigos de Branca de Gonta Colaço, Fernando Costa, Guedes de Amorim, João Vaz, Nogueira de Brito e Silva Tavares.²⁰

²⁰ Para informação mais detalhada sobre os colaboradores da revista consultar o apêndice 1 - *Escreveram para a revista De Teatro*.

2. FIGURAR O TEATRO DOS ANOS 20 EM PORTUGAL

2.1. A VISÃO DOS TEÓRICOS

“O teatro, como tudo o mais, não vai mal nem bem. vai como pode.”

André Brun (1922:1)

Uma vez que, salvo raras exceções, não existiu na revista uma rubrica especificamente vocacionada para a publicação de textos de opinião, muitos dos artigos estudados neste capítulo apresentam uma natureza muito diversificada. Essa diversidade é sensível na ligação dos seus autores ao meio teatral - encontramos entre eles dramaturgos, críticos, encenadores, jornalistas - bem como na natureza das opiniões manifestadas e nos motivos que levaram à sua manifestação. Assim sendo, centrarei o meu estudo nas principais questões colocadas pelos diversos autores sem me debruçar na análise pormenorizada da linha de pensamento de cada um deles.

Basta passar os olhos pelo títulos de alguns destes textos “O Teatro em Portugal – Causas da sua Decadência” (1923:6); “A Decadência do Teatro Português” (1923:8); “Desordem Teatral” (1924:20); “Salvemos o Teatro Português” (1924:22) para se compreender que preside às diferentes denúncias uma sensação quase generalizada de que o teatro atravessava uma séria crise, que aliás assolava muitos outros sectores da vida portuguesa. Na origem dessa situação estariam factores vários como a ausência de originais portugueses de qualidade; a inexistência de companhias equilibradas com um programa definido em critérios artísticos; a sujeição do meio a regras de mercado nem sempre conciliáveis com a Arte; o baixo nível cultural do país que atingia tanto os homens de teatro, como o público, a crítica e mesmo os governantes; a falta de uma política teatral coerente e, conseqüentemente, de escolas de formação adequada aos diversos profissionais de teatro. Analisarei detalhadamente nas páginas que se seguem cada uma destas questões.

2.1.1. A ESCRITA DE ORIGINAIS PORTUGUESES

Uma das principais razões responsáveis pelo afastamento do público das salas de espectáculo era a ausência, entre as inúmeras obras que se escreviam então para os teatros portugueses, de peças de real valor artístico.

Vários destes autores, entre os quais dramaturgos de grande sucesso como André Brun (1922:1 e 1923:12), consideravam que a criatividade dos autores nacionais se encontrava sufocada pela pressão do mercado teatral, que exigia aos autores dramáticos a produção em série, sob encomenda, de obras mais ou menos subordinadas a determinadas fórmulas de êxito garantido junto das plateias. A constatação do recurso sistemático a modelos gastos é feita também, com humor, por Armando Ferreira ao analisar o trabalho dos novos talentos que despertaram na exacta medida em que aumentaram os direitos de autor.

Qual a peça dentro dos vinte originais que nestes últimos tempos têm aparecido que dá uma novidade de formas e processos, acompanhando assim a evolução artística que abalou todos os arcaicos elementos das obras teatrais? Não passamos dos três ou quatro actos do drama rústico com *Maneis* e *Ti Anas*, do drama histórico sugando as vidas de figuras mortas em três suculentos actos em parselhas de rimas, ou, da esboçada pecinha de tese, a medo, fazendo afirmações velhas e relhas e com truques de efeito cénico que já o bisavô Dumas utilizava... (1923:15)

Esse modelo desgastado pelo tempo e incapaz de tocar as audiências seguia, no teatro declamado, de acordo com Santos Tavares a seguinte receita inspirada no modelo francês tão apreciado em Portugal:

Chegou-se ao máximo na confecção. Assim:

Adultério (fulcro da acção) – 1500 gr.

Personagens do 2º plano (ironia e paradoxo simulando crítica de costumes) – 500 gr.

Numa poção e para tomar em três doses iguais (três actos).

A fórmula, que pode ser transformada em outras de similar combinação e doseamento, é a aconselhada por Wolffe por toda essa legião de dramaturgos pícaros que conhecem de cor este outro Chernowiz teatral, aplicando assim fraudulentamente nas suas peças o recipe agora tanto em voga. (1925:38)

O sistema que permitia este estado de coisas e que representava uma importante fonte de lucro para muitos mantinha-se graças à convivência de todos os intervenientes no processo, incluindo o público e a crítica que não cumpriam o seu papel fundamental na regulação equilibrada do meio. Este cenário desmotivava os autores dramáticos uma vez que não encontravam na qualidade da encenação dos seus textos, no período muito curto

em que se encontravam em cena, na apreciação da crítica e na recepção pelo público, o estímulo necessário para continuarem a investir na qualidade das suas obras.

Carlos Selvagem, considerado nas páginas da revista como uma das únicas raras exceções de talento entre os dramaturgos portugueses (1923:8), embora não negue a existência de uma série de condicionantes, acima enumeradas, que bloqueavam a criatividade dos dramaturgos, atenua a responsabilidade dos autores portugueses por comparação com os europeus ao afirmar que, por um lado, a crise de talentos é sentida por toda a Europa desde a Guerra e que, por outro, se em Portugal essa crise se faz sentir mais agudamente, isso se deve também ao facto de não existir entre nós uma tradição gloriosa no género que estimule os novos talentos a produzir cada vez mais e melhor. Vai mais longe ao tentar vislumbrar, no número considerável de originais estreados naquela temporada de 1922/23 - cerca de vinte incluindo a peça *O Herdeiro* de que é autor e as peças representadas no Brasil – e no sucesso que obtiveram junto do público, em nada inferior ao das traduções postas em cena no mesmo momento, um novo impulso criativo que criará as condições necessárias ao aparecimento de uma peça original portuguesa de mérito indiscutível.

... em Itália, em França, até em Portugal, para que ficassem um, dois, três grandes poetas trágicos, foi sempre necessário que dezenas deles labutassem, competissem, carreassem a sua quota parte do esforço à fornalha comum, assim criando essa esfera ígnea de embriaguez conceptiva, esse frenesim de criação, esse ambiente de interesse e de estímulo que são, a meu ver, a condição primária duma grande actividade intelectual. (1923:9)

No entanto, a sensação dominante era a de que os autores nacionais dificilmente conseguiam mobilizar as emoções da plateia, graças ao uso, à exaustão, de velhos processos, ao esvaziamento de conteúdo das suas obras, à cedência ao entretenimento fácil em detrimento da arte. Esta era, na opinião de autores como José Sarmiento (1923:8), a razão que levava muitas companhias a optarem pela exibição de peças em tradução, de qualidade muito duvidosa, em vez de escolherem originais portugueses.

A consciência da necessidade de os dramaturgos nacionais renovarem os processos que utilizavam vai desembocar no grande debate da relação do teatro nacional com o teatro europeu. Neste debate duas linhas de pensamento vão opor-se. Por um lado, autores mais próximos do teatro europeu, como André Brun ou Armando Ferreira, defendem que a

representação de autores das novas tendências europeias, e genericamente a representação de teatro de qualidade, fosse ele nacional ou estrangeiro, constituiria um forte estímulo ao desenvolvimento da atrofiada dramaturgia nacional. Por outro lado, surgem dentro do meio teatral português muitos espíritos conservadores, como Norberto de Araújo, que descrevem da validade das propostas das vanguardas europeias, considerando-as modas passageiras.

Ser «moderno» - é ser do nosso tempo. [...] O modernismo em teatro a que eu aqui, de fugida me refiro, não é outra coisa senão o clássico vestido como nós o vestimos hoje. (1925:29)

Considera o autor que, em teatro, apenas os processos têm o seu tempo próprio e conseqüentemente o teatro português carece de modernização, mas sublinha que esta não implicava qualquer ruptura com o passado. Defende mesmo que o teatro moderno devia nascer de uma alma antiga, ser o desenvolvimento de uma ideia pura, de uma forma que fugisse à convenção. Rejeita, assim, as tentativas mais ousadas do modernismo europeu, por as considerar excêntricas, e conseqüentemente formas de desvio do teatro da sua real função, a de alimento espiritual.

Teatro moderno, repito, é o *equilíbrio* da alma antiga a viver perfeita e impoluta na excitação desta Babilónia do século XX. (1925:29]

De facto, fora as raras exceções já mencionadas, não se sente nem da parte dos dramaturgos, nem da crítica, nem mesmo do público apetência para se aproximar do teatro mais vanguardista. O próprio Armando Ferreira, no artigo já citado, embora lamentando que não sejam dadas a conhecer em Portugal as propostas futuristas apresentadas em Itália e em Moscovo, tranquiliza o leitor burguês afirmando que o seu desejo de ver criado um teatro de verdadeira vocação artística nunca iria tão longe. Mesmo André Brun, apesar de defender a promoção do melhor teatro internacional, aposta, antes de mais, na renovação do sistema português.

Dentro desta discussão surgem autores como Jaime Cortesão que defendem a existência de uma especificidade do teatro português, adulterada, é certo, pela influência francesa, e que consiste no cunho poético que alma portuguesa imprime a todas as suas realizações (1923:12). No entanto, mesmo em obras em que a natureza de ser português poderia ser explorada com maior vigor, como os dramas regionais e históricos, isso não é

feito, pecando os autores pela fraca investigação da matéria tratada, pelo centrar da atenção na acção em detrimento da construção psicológica das personagens, como sublinha Nogueira de Brito (1923:12).

Paralelamente a este debate surge um outro que, em certa medida, o reequaciona e que se prende com a função do teatro na sociedade e, em particular dos géneros ditos de teatro ligeiro. João Ameal, por exemplo, defende que o teatro, especialmente em momentos de crise, é um espaço, por excelência, de evasão, que permite ao público esquecer a sua triste vida quotidiana.

A única defesa contra a vida – é o teatro.[...] O que é que nós vamos habitualmente buscar ao teatro? A visão do nosso dia, dia rasteiro, monótono e incharacterístico? Nunca! Vamos buscar a visão de qualquer coisa de inédito e de intenso, fora do nosso horário de sempre, excitação, energia, surpresa.... queremos que as figuras que se movem no palco, sejam iguais a nós – mas não façam o que nós fazemos, não vivam como nós vivemos, não tenham a nossa perante a vida e nossa impotência perante o Destino. (1923:10)

Outros autores consideram que cabe ao teatro um papel educativo na sociedade, papel que nesse momento não estava a ser cumprido, uma vez que a maioria das peças levadas à cena não iam além do puro entretenimento, única razão pela qual se explicava aliás que, em Portugal, os espectáculos comesçassem exactamente à hora da digestão (1923:15). Entre estes autores destaca-se Jorge Marinho da Silva pela originalidade da sua posição. Embora defenda que o teatro seja um instrumento privilegiado para a educação da sociedade, este objectivo só poderia ser alcançado se o teatro seguisse o espírito do seu tempo. Vivendo-se uma época de grandes transições, uma época de vertigem e de superficialidade, o público, entende o autor, desejava assistir a espectáculos que o aliviasses do peso do dia a dia. Considera, por estas razões, que o drama teria dado lugar à comédia no gosto do público. Não acredita que a matéria tratada, o ser humano na sua dimensão psicológica e social, se tivesse alterado, mas sim os processos de a dar a conhecer. Defende então uma dramaturgia que seguisse os passos de Gil Vicente, criticando com humor de forma a corrigir os males sociais.

A Humanidade só melhora quando as *elites* se compenetrem que têm em si – como resultado do seu estudo e das suas cogitações – o remédio salvador.

Para quem sofre, a cura está no riso; a gargalhada é um chicote, sendo um Sacramento de Vida. (1926:46)

Curiosamente, neste momento em que os dramaturgos eram tão duramente criticados, surgem as primeiras associações de protecção dos direitos autorais, a Sociedade de Autores Teatrais e a Sociedade de Escritores Portugueses. Facto que é, sem dúvida, um sinal de vitalidade do teatro português. Dentro deste movimento, levanta a voz Júlio Dantas, presidente de ambas as associações, para apelar à união dos autores dramáticos na defesa dos seus interesses profissionais. Note-se que o autor era, não só dos mais conceituados escritores nacionais da época, como também, sem dúvida, um dos mais traduzidos e representados no estrangeiro. Neste artigo, Dantas regista com gosto o crescente sentimento de necessidade de união dos homens de letras na defesa dos seus direitos em Portugal mas também no exterior através de ligações a associações de defesa dos direitos autorais de outros países. Esta necessidade advém do facto de os autores dramáticos nacionais poderem, pelo menos em alguns casos, em meu entender raros, viver exclusivamente do rendimento do seu trabalho enquanto dramaturgos.

É preciso que nós, escritores públicos, deixemos de ser os eternos amadores desinteressados e contemplativos a quem toda a gente se julga no direito de pedir versos e artigos de graça, como se os artigos ou versos não representassem trabalho, e esse trabalho não devesse ser remunerado. É preciso lutar, cada vez mais, pela defesa dos nossos direitos de propriedade literária, - porque muitos de nós, em especial os dramaturgos, estariam hoje ricos, se lhes pagassem todo o dinheiro que têm deixado de receber pelas representações e reproduções não autorizadas das suas obras. É preciso, enfim, que abandonemos, de uma vez para sempre, esta triste condição de idealistas eternamente explorados, que vivem de ilusões e da lua, - e que reclamemos com o mesmo direito dos outros, o nosso lugar no banquete da vida! (1926:43)

2.1.2. A ORGANIZAÇÃO DAS COMPANHIAS

É quase unânime a denúncia da existência de demasiadas companhias a funcionarem em simultâneo em Portugal com conseqüente prejuízo da sua qualidade. É apresentada como causa desta situação a vaidade excessiva dos actores que, a fim de concentrarem em si exclusivamente os olhares do público, optavam por constituir a sua própria companhia, normalmente com apenas um elemento feminino e um elemento masculino de mérito,

rodeando-se de actores de fracas qualidades histriónicas o que resultava num conjunto desarmónico com consequências inevitáveis no desempenho global.

Por outro lado, a grave crise económica que Portugal atravessava e o facto de a profissão de actor ser tradicionalmente das menos protegidas levava a que muitos, procurando alguma segurança económica, optassem por integrar elencos estáveis e bem remunerados como os das companhias de revista, em detrimento da sua verdadeira vocação. Lembro que, neste período, nas companhias de teatro de declamação, onde os vencimentos eram muito variáveis consoante o protagonismo do actor dentro da companhia, podendo ir de oitocentos escudos mensais (1923:6), se o actor entrasse em todas as peças, a valores que podiam chegar a nove mil escudos para as primeiras figuras (1925:35). Além disso, os actores eram obrigados a pagar do seu próprio bolso o guarda roupa enquanto que nas companhias de revista tal não acontecia.

As leis a que o meio estava sujeito, e que já expus, faziam com que muitas companhias apresentassem um repertório eclético, com peças de sucesso garantido que repetiam em cada temporada e estreassem alguns originais em cada época que, consoante a aceitação pelo público, passariam ou não a fazer parte do repertório regular dessa companhia. Os critérios que presidiam à escolha das peças foram seriamente questionados nas páginas da revista. As companhias eram acusadas de preferir obras em tradução por lhes saírem mais baratas uma vez que se esquivavam a pagar os direitos de autor. Neste sentido, e possivelmente devido ao facto de vários elementos do corpo redactorial da revista serem tradutores de teatro, nomeadamente Mário Duarte, foram promovidas diversas parcerias com sociedades de autores de outros países a fim de salvaguardar os direitos de autor e denunciadas publicamente irregularidades no pagamento, como aconteceu na edição de Janeiro de 1923, relativamente à companhia Lucília Simões/Érico Braga ou em 1925, quando o Conselho Teatral se viu obrigado a dar razão à queixa apresentada por associações defesa da propriedade intelectual estrangeiras contra algumas companhias nacionais por estas não terem pago os direitos de autor devidos (1925:30).

Por outro lado, os jogos de influências que dominavam o meio levavam as companhias a ver-se na necessidade de aceitar obras em que não acreditavam, como denuncia Leitão de Barros em *Um Actor à Volta de Seis Papéis* que analisaremos adiante, sob pena de ver a temporada arruinada na bilheteira por uma crítica despeitada.

Agrava ainda este estado de coisas o facto de a excessiva oferta apresentada, pelo menos na capital, para o mercado existente obrigar as companhias a estrear peças sobre

peças, num ritmo de trabalho tal que inviabilizava a possibilidade de um actor preparar adequadamente a sua personagem. Neste ponto assenta Mário Bonança uma das principais causas da deficiência dos espectáculos levados à cena em Portugal.

Um facto que também contribui poderosamente para a decadência do nosso teatro de declamação é o do artista ter quase sempre de estudar duas peças por mês. Sem descanso, noites preenchidas pelos espectáculos, dias absorvidos pelos ensaios, o artista mal tem tempo de decorar o seu papel, sem poder fazer um estudo profundo de observação da psicologia da personagem que lhe foi distribuída. Adapta a si a personagem, não tem tempo material de se adaptar a ela, e por isso repete-se em cada peça, não progride, é sempre o mesmo, cristalizou! (1923:6)

Esta situação poderia ser solucionada, como lembra Henrique Lopes de Mendonça, entre muitos outros, pelo retorno ao sistema adoptado no período anterior em que cada casa de espectáculo se dedicava a determinado género, organizando a sua companhia residente nesse sentido.

De antemão sabiam os amadores do grande drama e da alta comédia que cerca da meia noite assistiriam em D. Maria à morte do herói ou às bodas promissórias da heroína. Não havia provinciano que não procurasse na Trindade o regalo das musiquetas de Offenbach ou Lecocq, coadas por gargantas qualquer S. Carlos não desdenharia às vezes, ou as maravilhas de uma mágica espumosa de gazes, ondulantes de sedas, apimentada de nudezas femininas. Para quem não exigia mais do qualquer rir desenfastiadamente durante três ou quatro horas, lá estava o Ginásio, mansão da farsa e *vaudeville*. E se para lágrimas era o pendor do sujeito, abriam-lhe largamente a fonte os melodramas no Príncipe Real, com o seu copioso consumo de venenos, manejo truculento de punhais, rugidos de tiranos e lamúrias de inocentes vítimas. Assim se distribuía, metodicamente, a produção dramática, como outrora se tinham arruado os mesteres pela Baixa pombalina. (1922:1 e 1927:53-54)

Combater-se-ia, desta forma, a desarmonia sentida nas representações gerada pelo facto de os actores não conseguirem desenvolver as suas características histriónicas num género específico uma vez que tinham de se adaptar a todo o tipo de papéis. Desta mesma opinião partilham os autores de várias propostas de reorganização do teatro nacional ao defenderem a redução do número de companhias e a sua vinculação a determinadas casas de espectáculo especializadas em diferentes géneros.

A profissão de actor atravessava também um dos seus piores momentos. Entregues praticamente a si mesmos, tanto no que respeita à formação inicial, como no que concerne

o desenvolvimento das suas carreiras, não era raro encontrar actores profissionais que desconheciam os requisitos básicos do seu ofício, não se preocupando em estudar de forma a combater essas lacunas, pois, as suas carreiras dependiam apenas dos favores do público e da crítica. O meio artístico vivia assim minado pela rivalidade e indisciplina crescentes com reflexos inevitáveis nos espectáculos produzidos. Por esta razão, muitos levantam a voz para alertarem para as consequências negativas da benevolência para com os maus profissionais que dominavam grande parte do sector, como é o caso de Miguel Coelho.

Se as criaturas que nem para comparsas servem, voltassem às suas antigas ocupações, já os empresários podiam pagar melhor aos actores e actrizes condignamente, e esse enxame de ilustres desconhecidos, iria tratar de outra vida, aplicando a sua actividade onde melhor fosse empregada. Então não há muitos actores que têm empregos de dia e à noite vão fazer «serão» para o teatro? Isto seria um bem com que todos teriam a lucrar. Os verdadeiros artistas sentir-se-iam num meio onde não haveria intrigas nem invejas; o público assistiria a um espectáculo bom, com artistas bons e discípulos razoáveis, os empresários teriam sempre as casas cheias ou regulares (1925:38).

Por outro lado, como vimos já, o trabalho do actor era fortemente prejudicado por este não ter tempo suficiente para estudar os seus papéis adequadamente, dado o ritmo alucinante a que tinha de preparar novas peças em cada temporada, a fim de satisfazer continuamente o desejo de novas diversões de um público que escasseava.

Contrariando a opinião daqueles que defendem que a reorganização do meio teatral passaria pela especialização dos actores e companhias em determinados géneros, há quem defenda que muitos actores, privados de uma direcção adequada, acabavam por desperdiçar o seu talento ao trabalharem apenas um determinado tipo de personagem que repetiam à exaustão, dando ao público a sensação de estarem a assistir continuamente à mesma peça espectáculo após espectáculo.

A falta de profissionalismo dos actores era reflexo também da mediocridade de muitos directores de companhias e dos seus empresários. A consciência do papel fundamental do ensaiador começa a emergir neste momento, sendo de salientar o artigo de Simões Coelho que vê no ensaiador o criador máximo de um espectáculo e o responsável supremo pela harmonia entre todos os diferentes elementos. Esta responsabilidade exigia destes profissionais notáveis qualidades de direcção mas também uma vasta cultura e conhecimentos artísticos. Simões Coelho lamenta que esta função não fosse ainda devidamente apreciada nos teatros, nem reconhecidos os méritos dos poucos homens e

mulheres que cumpriam com rigor este papel, por isso propõe que o nome dos ensaiadores passasse a surgir abaixo do nome do autor nos cartazes promocionais do espectáculo, como acontecia com a figura do maestro nas orquestras.

Na minha humfílma opinião, o ensaiador é o primeiro intérprete. Da sua receptividade sobre a obra dramática depende o êxito ou a queda de um autor. O trabalho dos artistas é uma sequência lógica da interpretação que o ensaiador deu à peça que entrou em estudo. *Cinquenta por cento* do agrado pertencem, por direito de conquista, ao ensaiador e os outros *cinquenta por cento* ao autor e aos artistas que o interpretaram (1923:11).

Nogueira de Brito, pelo contrário, embora reconheça também o importantíssimo papel dos ensaiadores na montagem de um espectáculo, considera que o espectáculo deve ser fiel à ideia do autor. Como forma de garantir esta fidelidade, propõe que ensaiador, autor e cenógrafo trabalhem em estreita colaboração na montagem de uma peça de forma a resultar o espectáculo num conjunto harmonioso e coerente.

O autor, frequentemente, não pensa em outra coisa que não seja o atirar para o palco com o que a sua imaginação lhe deu, deixando na maioria dos casos, ao ensaiador, a liberdade de dispor das personagens como o critério deste aconselha, e isso nem sempre condiz com a índole delas e menos até com a intenção que os trouxe à luz da ribalta.[...]

Onde está pois a intervenção dos autores que deixam as suas peças por mãos inconstantes e inábeis?

Onde está a competência dos cenógrafos, dos ensaiadores e de todos os outros colaboradores de teatro, em cujo espírito não assoma a consciência do meu *metier*, nem ao menos o receio de pôr à prova uma rematada ignorância?

Como seria dolorosa a resposta! (1924:18)

Na tentativa de ver o meio liberto dos péssimos profissionais que, nos mais diversos sectores, o poluíam, autores houve, como Santos Tavares (1925:36) que acreditaram que surgisse dentro do próprio meio uma entidade capaz de pôr cobro à desordem reinante, exercendo, assim, o papel que a crítica e o público se recusavam a cumprir. Essa organização era a Associação de Trabalhadores do Teatro, mas os resultados da sua actuação ficaram muito aquém das expectativas.

Muitas críticas recaíam também sobre a responsabilidade dos empresários pelo estado geral de desorganização do meio teatral. Demasiado preocupados com a viabilidade

financeira do seu negócio, e muito ignorantes em matéria de Arte, os empresários descuidavam completamente as suas responsabilidades culturais. Criou-se assim um círculo vicioso que minava o progresso artístico do país. Sem meios para pagarem os vencimentos de actores profissionais em número suficiente para formar uma companhia equilibrada, sem possibilidades de apresentarem montagens de qualidade, sobrecarregados por uma pesadíssima carga fiscal (1925:30) e pelas rendas elevadas das casas que exploravam (1923:6), e obrigados a concorrer com inúmeras outras companhias, os empresários viam-se na necessidade de apostar na quantidade em detrimento da qualidade. O público, cujo gosto ninguém parecia preocupado em educar, mas apesar de tudo insatisfeito com o teatro a que assistia, acabava por se afastar do teatro declamado procurando outro tipo de entretenimento no animatógrafo ou no teatro de revista.

Os empresários responsáveis pela vinda a Portugal de companhias estrangeiras, particularmente a partir do momento em que elas começaram a vir durante o decurso da temporada do teatro nacional, criando assim uma forte concorrência às companhias portuguesas, eram também acusados de zelarem somente pelos seus interesses económicos. Na opinião de Santos Tavares (1924:26 e 1925:28), a invasão de companhias estrangeiras, embora permitisse a um público *snob* o contacto com as obras na língua original, em pouco mais o beneficiava dado que estas companhias eram constituídas, na maioria dos casos, por apenas um ou dois actores que em tempos teriam alcançado alguma glória e se mantinham agora exibindo pelo estrangeiro os artifícios da técnica que tinham aprendido. Exige, por isso, aos governantes, que legislem no sentido de impedir esta invasão. A situação ganhava outros contornos quando se tratavam de companhias brasileiras, já que o facto de o Brasil ser neste momento o principal mercado internacional para as nossas companhias, deveria implicar que as companhias brasileiras fossem acolhidas entre nós com igual afecto. No entanto tal não acontecia, o que originou vários protestos vindos do país irmão.

2.1.3. A OMISSÃO DA CRÍTICA E DO PÚBLICO

Se é unânime o reconhecimento de que tanto a crítica como o público seriam elementos fundamentais no regulamento do meio, convergem também as opiniões na constatação de que ambos falhavam no exercício desse papel.

Sobre a crítica recaíam as mais duras acusações de parcialidade, compadrio e conivência com os interesses económicos que dominavam o meio teatral, situação agravada frequentemente pelo facto de muitos críticos não disporem de uma formação cultural e artística adequada ao exercício desta função, sendo frequentes os conflitos públicos que opunham críticos a companhias, como o ocorrido entre Artur Portela do *Diário de Lisboa* e a Companhia de Opereta do Teatro S. Luís, a empresa Vasconcelos, L.da (1924:26).

O debate sobre a legitimidade dos críticos, que surgiu neste mesmo momento em outros pontos da Europa onde o mesmo problema se fazia sentir, levava muitos autores a reflectirem sobre quem estaria de facto autorizado a fazer uma crítica de teatro que contribuísse eficazmente para a promoção da arte. Por um lado, autores como Paulo de Brito Aranha (1927:53-54) e Romualdo de Figueiredo (1927:53-54) consideravam sem sentido a possibilidade de se impor ao crítico que limitasse a sua actividade profissional a esta função. Rejeitavam ainda a hipótese de se eliminar a crítica de todo, como alguns pretendiam, pois esta acabava por ser a única apreciação autorizada que um autor recebia da sua obra e da qual não podia prescindir. Por outro lado, a prática em simultâneo da actividade crítica e da produção de textos dramáticos ou de traduções de teatro era vista por muitos como uma promiscuidade que só descredibilizava os críticos. Esta situação era bastante comum e nela se encontrava, por exemplo, Mário Duarte, director e crítico de teatro da revista e, como sabemos também, um activo tradutor de teatro e dramaturgo. Marco Praga (1924:27) vai mais longe nas suas acusações ao afirmar, sem pudor, que os críticos se faziam valer da sua influência no meio para promoverem as suas peças ou traduções.

Ainda que a situação nem sempre assumisse tal gravidade, é unânime a opinião de quem analisa o papel da crítica em Portugal de que esta reflectia muitas vezes a insatisfação daqueles que já não conseguiam ver os seus trabalhos representados, bem como a benevolência exagerada dos que, tentando agradar a todos, se queriam impor no meio. Por fim, a convivência de bastidores entre críticos e demais profissionais de teatro, mesmo que o crítico não exercesse outra actividade no meio, era condenada por criar inevitavelmente amizades e rivalidades que prejudicavam a isenção exigida ao crítico.

Em relação ao público a posição da maioria dos autores é ambivalente porque, se era certo que a deficiente formação cultural da maioria da população frequentadora dos teatros em Portugal levava o público a exigir de autores e companhias pouco mais do que algumas horas de entretenimento, era verdadeiro também que cabia aos responsáveis pela produção

teatral portuguesa a formação deste mesmo público através da promoção do contacto com espectáculos que se desejariam de pura arte. Como tal não acontecia, e como as companhias dependiam do público para sobreviver, este dispunha de um poder enorme sem dispor das competências necessárias para o exercer correctamente como lembra sublinha Feliciano Santos.

Com excepção do público dos domingos e dos lugares baratos nos dias de semana, o espectador niqento abunda no público dos nossos teatros. Não o satisfaz a plástica das coristas, nem as criações dos artistas, nem as situações da acção. Se a peça é para rir, depois de se ter rebolado no *fauteuil*, o espectador exigente tem vergonha de confessar que achou graça. Se é obra de fazer chorar até as pedras que cada um tenha na bexiga, o dito espectador vem para os corredores confessar que a obra é de elevação, mas um bocadinho «chata».[...]

Ah, respeitável público, soberano a dez mil reis por cabeça, como nós, os que vivemos para o teatro, te queremos e te detestamos! (1926:43)

Miguel Coelho, que se assume como representante do público, apresenta um ponto de vista totalmente oposto. O autor justifica o afastamento dos espectadores das salas de teatro declamado e a sua crescente insatisfação pela péssima qualidade dos espectáculos apresentados sem correspondência no exagerado preço dos bilhetes.

Se passarmos uma vista de olhos pelos preços dos *fauteuils* dos diferentes teatros, vemos que os mais baratos são de Esc. 14\$00. Ora, francamente, quem durante o dia moureja para ganhar o sustento da sua família e à noite quer ir divertir-se e depois gasta, de uma assentada, um bom par de escudos, tem direito a exigir que lhe dêem um espectáculo compatível com o dinheiro que despendeu. Não é isto humano e razoável? (1925:35)

Considera, por isso, lógico que muitos optassem pelo animatógrafo que praticava preços mais acessíveis e exhibia um trabalho artístico mais diversificado e de melhor qualidade, ou pelos teatros que exploravam a fantasia (o teatro de revista) por ser um espectáculo de grandes recursos sempre financiados por algum capitalista, e que conseguia deliciar os espectadores com jogos de palavras maliciosos. Se as opções estéticas do público não eram as mais elevadas, a responsabilidade seria certamente daqueles que não souberam no tempo devido educar-lhe o gosto.

2.1.4. A AUSÊNCIA DE UMA POLÍTICA TEATRAL

A encabeçar a lista dos males de que enfermava o teatro português de então encontrava-se a consciência da necessidade de definição de uma política para o teatro assente em critérios puramente artísticos, a qual teria inevitavelmente de passar pela reorganização do Teatro Nacional Almeida Garrett e do seu projecto artístico.

Muitos defendiam ainda que essa nova política para o teatro teria de passar pela formação adequada dos profissionais de teatro, pela exigência de competência a todos os níveis e consequente afastamento daqueles que se serviam do teatro apenas para a satisfação dos seus interesses pessoais, bem como pela abertura do meio a bons profissionais internacionais e aos mais modernos movimentos artísticos. Passaria também pela redução do número de companhias, e, na opinião de alguns, pela sua vinculação a determinado género, pela criação de novas salas de espectáculo bem apetrechadas, projectadas por arquitectos especializados e equipadas por técnicos competentes dado que as salas existentes não cumpriam as condições mínimas de segurança e higiene (1925:30).

Alguns autores vão mais longe, apresentando projectos bem definidos de reorganização das estruturas existentes. Uma das propostas mais radicais publicadas na revista é feita por Vasco Falcão (1924:22). O autor defende que só através da eliminação dos interesses materiais e das vaidades pessoais se conseguiria reabilitar o teatro. Assim, defende a constituição de um elenco único onde se reunissem os actores de mérito incontestável. Dados os elevados custos que tal companhia comportaria, ela deveria ser regulada pelo Estado, obrigando os actores seleccionados a vincular-se ao Teatro Nacional, embora pudesse simultaneamente actuar em companhias privadas. Caberia a cada empresário, antes do início da temporada (entre 1 de Julho e 31 de Agosto), o dever de informar o Conselho de Leitura do Teatro Nacional da constituição das suas companhias e do programa da temporada. Durante o mês de Setembro, o Conselho de Leitura comunicaria aos empresários o mapa das requisições de forma a estes saberem quando teriam de dispensar o actor requisitado. Propõe ainda que os actores requisitados para cada espectáculo ensaiassem, de dia, no Nacional e representassem, à noite, nas suas companhias. No caso dos actores que fossem simultaneamente empresários, aconselha-os a abandonarem a sua vaidade, integrando novas companhias ou acolhendo novos talentos que os pudessem substituir nos períodos em que tivessem de se ausentar. Conseguir-se-ia, desta

forma, criar um elenco de luxo que educaria o gosto do público e poderia igualar qualquer companhia estrangeira que viesse ao nosso país.

Também Roque da Fonseca apresenta uma solução para o descontrolo que se sentia no meio teatral português. A sua proposta inclui um projecto claro de reorganização do Teatro Nacional Almeida Garrett bem como das restantes companhias e casas de espectáculo. Pelo diagnóstico tão exaustivo dos diferentes pontos onde seria necessária uma actuação firme, passo a citar o autor:

Mas suponhamos que de facto se inventava um Mussolini para o teatro português e que ele começava por convocar, por exemplo para o Rossio que é uma praça vasta, todos os nossos artistas, baralhando-os e formando com eles uma parada indistinta e heterogénea.

Suponhamos mais que ele marcava depois a cada teatro o género que havia de explorar exclusivamente.

Que acabaria não só com os empresários milicianos, como também com os empresários, concessionários cujos tentáculos tudo asfixiam em *percentagens* mirabolantes e *cativos* às dezenas.

Que os teatros seriam dirigidos por competências. Que as respectivas companhias teriam como ensaiadores as cinco ou seis pessoas capazes de o ser, e que os seus conselhos e indicações seriam escutados e acatados.

Que os artistas teriam que decorar os seus papéis e eram obrigados a ler as peças por inteiro, para bem se compenetrarem do *feitio* da personagem que lhes distribuíam e assim se poderem integrar nela com justeza e consciência.

Que não seria permitido, fosse a quem fosse, recusar papeis, pelo salutar princípio que todos precisam ser feitos; que em todos, - grandes e pequenos – um verdadeiro artista pode e deve marcar; e que sem conjuntos não há equilíbrio e sem equilíbrio não há beleza.

Que nunca mais se leria em reclames e cartazes que a actriz Fulana ou o actor Cicrano desempenhavam *por especial obséquio* papéis inferiores a uma *categoria artística* que o público não se lembra de ter estabelecido.

Que não haveria pressões nem empenhos de pessoas graduadas nas letras e na política capazes de conseguir, por mais pesados que fossem, transformar nulidades em primeiros artistas.

Que nunca mais as *estrelinhas* de revista ganhariam o dobro do que cobram as grandes estrelas do teatro declamado.

Que as peças seriam postas em cena com a propriedade necessária e indispensável.

Que os artistas compareceriam pontualmente, disciplinadamente aos ensaios, e que no de apuro *todos* teriam de se apresentar vestidos e caracterizados como na noite da *première*, a fim de submeterem os tipos compostos à opinião do autor e do ensaiador. (1924:24)

2.2. A VISÃO DA CRÍTICA

“[...] O valor das obras teatrais está na razão inversa com que o público as recebe.” (1927:50)

A procura das diferentes construções de uma imagem de teatro através da leitura da revista *De Teatro* exige, logicamente, que se preste uma atenção demorada ao discurso crítico publicado nas suas páginas. Nas páginas de crítica de teatro encontramos um arquivo pormenorizado do que foi a actividade teatral em Portugal nesta época, particularmente na capital, o que nos dá a oportunidade de analisar o percurso das mais importantes companhias de então, de observar a evolução, em cada espectáculo, do trabalho dos actores, bem como dos estilos de representação adoptados, de atentar nas preocupações com a componente plástica da cena, com a recepção pelo público, e mesmo tomar conhecimento do simples *fait divers* que nos transporta para a vivência diária daquele período. Por outro lado, tão ou mais importante que este, a análise do discurso da crítica dá-nos também a oportunidade de configurar visões do teatro que perpassam nos elogios e nas censuras, nas questões levantadas, nas contradições, na imagem do espectáculo que se procura transmitir, e que estão necessariamente subjacentes aos critérios utilizados, explícita ou implicitamente, pelos críticos.

Como sabemos, a crítica teatral publicada na revista esteve, a cargo de diferentes autores ao longo destes cinco anos de publicação. Inicialmente, a crítica repartia-se por três secções: crítica literária, feita por Vitoriano Braga, crítica dos arranjos cénicos, da responsabilidade de Leitão de Barros, e crítica da interpretação, feita por Mário Duarte. O afastamento da redacção de alguns destes elementos levou a alterações na rubrica, surgindo, aproximadamente um ano após a publicação do número inaugural, com a estrutura: “crítica da peça, *mise-en scène* (expressão mais tarde substituída por decorações) e indumentária” por Orsini Miranda e “crítica da interpretação, desempenho e encenação” por Mário Duarte. Em Novembro de 1924, Orsini de Miranda passou a assumir, sozinho, a rubrica “Resenha de Teatro” que assinou até aos últimos meses de existência do periódico, quando foi substituído nessa função por Nogueira de Brito. Para além dos nomes já referidos, assinaram crítica teatral nesta revista Garcia Perez, António de Lemos, Horácio de Azurara e Artur de Araújo, entre outros.

Ainda que resultante da pena de diferentes autores, a crítica de teatro procurou manter-se sempre fiel ao critério definido desde o início, segundo o qual faria incidir as

suas apreciações sobre originais portugueses, dando preferência entre estes aos de declamação, não descurando, no entanto, as traduções de obras de valor invulgar. As alterações conjunturais vão, no entanto, ao longo do tempo levar os críticos – contrariados - a apreciar outro tipo de teatro, uma vez que iam escasseando os espectáculos que correspondiam aos critérios iniciais.

Uma vez que o número de espectáculos apreciados é bastante vasto²¹, cerca de quatrocentos e cinquenta, e não perdendo de vista o objectivo de encontrar os traços fundamentais de uma ou várias visões do teatro concorrentes neste período, optei por centrar a minha observação nas apreciações críticas tecidas na revista sobre os espectáculos levados à cena por duas das maiores companhias da época, a companhia Lucília Simões/Érico Braga e a importantíssima companhia Rey Colaço/Robles Monteiro. À escolha destas companhias preside o facto de ambas terem mantido actividade regular, actuando em Lisboa com digressões regulares à província, durante o período de publicação da revista, tendo a última, como é sabido, cessado a sua actividade em 1974, marcando decisivamente o teatro português do século XX²². Recorrerei, no entanto, sempre que necessário à crítica tecida a espectáculos de outras companhias na medida em que esta contribua para a clarificação dos critérios utilizados pelos críticos.

Uma das pedras basilares do discurso crítico publicado na revista é a difícil tentativa de conciliação de dois aspectos aparentemente antagónicos: a obediência a rígidos modelos, na maioria dos casos importados do exterior, e a procura sincera e autêntica da especificidade nacional em cada produção. Este fenómeno é, aliás, comum a toda a cultura portuguesa da Primeira República, vindo já mesmo do final do século XIX, como sublinha Rui Ramos na análise deste período e define sucintamente desta forma “a boa arte era a que provinha da nação” (RAMOS 1999: 501). As consequências directas desta atitude na actividade teatral, na opinião do historiador, traduziram-se no proteccionismo à produção dramática nacional apesar de os autores de referência continuarem a ser estrangeiros.

No horizonte do «portuguesismo» havia uma espécie de proteccionismo cultural. Dramaturgos, por exemplo, aproveitaram-se da nova moda para expulsarem as traduções francesas. Tinha sido o teatro parisiense quem “afrancesou a vida nacional”, bradava o dramaturgo Carlos Selvagem, como se o destino da pátria dependesse da representação da sua próxima peça (Revista

²¹ Ver apêndice 3 – “*Espectáculos apreciados pela crítica da revista De Teatro*”.

²² Por curiosidade recordei que Lucília Simões em 1936 passou a integrar o elenco da companhia Rey Colaço - Robles Monteiro, onde permaneceu até 1944.

Portuguesa, 1923, vol. II, p.446). Os jornais começaram a avaliar as companhias pelo número de originais nacionais, embora o êxito continuasse a depender da caução estrangeira. [RAMOS 1999: 506]

Se tivermos ainda em conta o facto de alguns dos críticos da revista serem reputados tradutores de teatro e manterem relações de parceria estreita com associações de defesa da propriedade intelectual de outros países, facilmente podemos compreender os critérios definidos para a selecção das peças a analisar.

Um outro aspecto que sobressai da análise do discurso crítico é uma curiosa dualidade na relação com o público. Ora, se para nós é certo que o público leitor da revista não coincidia necessariamente com o público dos espectáculos analisados, do ponto de vista do crítico, parece não ser clara essa distinção. É esta, de facto, a única explicação aceitável para não existir, por exemplo, qualquer descrição do espectáculo nas críticas feitas, como se leitor e crítico partilhassem esse conhecimento anterior. Mesmo em relação ao público dos espectáculos em análise a posição do crítico é dual. Por um lado, à vontade desse público subjuga os seus critérios, considerando-o o juiz supremo, a quem o crítico, enquanto espectador mais informado, deve apenas fornecer alguma informação suplementar sobre a obra do autor, sobre a peça em questão, ou sobre questões de índole técnica. Mas, por outro lado, é frequente o crítico virar-lhe as costas, criticar, sem pruridos, a sua ignorância, o seu alheamento das preocupações artísticas, o seu gosto boçal por algumas horas de entretenimento fútil, chegando mesmo a censurar o comportamento dos espectadores dentro das salas de espectáculo, onde os apupos e as vaias eram frequentes, interrompendo os espectáculos. Subjacente a esta atitude está a consciência de que o público é um elemento imprescindível no teatro, o cliente que tem sempre razão mesmo quando a não tem.

Ao longo destes cerca de cinco anos, dois conflitos com o público durante representações ficaram registados nas páginas da *De Teatro*: em ambos os casos estavam em causa importantes nomes do teatro português, e, em ambos, o crítico se pronunciou em favor do público. Transcrevo, em seguida, essas passagens lembrando que a primeira se reporta à primeira representação de *O Lodo* de Alfredo Cortês no Teatro S. Carlos em Julho de 1925, a que mais adiante voltaremos a fazer referência, e a segunda, que deu mesmo origem a um abaixo assinado por vários profissionais da imprensa escrita lisboeta e a um pedido público de desculpas da actriz, aconteceu na noite de onze de Março de 1924, a

quando da estreia da peça *Saber Amar*, de Mário Almeida, no Teatro da Trindade pela companhia de Adelina e Aura Abranches.

Três espectáculos ofereceu a primeira representação desta peça: o da própria peça pelos actores, o do público e o do autor. Ter escrito a peça da forma como está escrita, em nada adianta ou atrasa à dramaturgia portuguesa, o público tê-la pateado ou assobiado, nos intervalos, (sou absolutamente contrário a que se interrompam as representações), não importava muito, se entre os manifestantes não estivessem actores aplaudindo e críticos assobiando; o autor ter vindo à beira da ribalta em atitude agressiva, *seja qual for o pretexto (nervoso ou não)* isso é que importa e era aí que deveria ter ficado a representação suspensa até que ele viesse apresentar as suas desculpas a um público que, na sua maioria, ou não se manifestou ou aplaudiu, por amizade ou fosse lá porque fosse. Quanto a mim, o Sr. Cortês, enquanto não se limpar dessa mancha perante o supremo juiz das suas peças, não tem o direito de se apresentar diante dele por melhor que seja o trabalho que o guie. (1923:11)

Após um largo e agitado intervalo, durante o qual o público protestou, em grupos nos corredores, levantou-se o pano para o segundo acto, estando a sala e o palco totalmente às escuras. Este facto deu origem a alguns inofensivos gracejos, vindos de vários pontos e, como a escuridão se prolongasse, produziu-se um rumor de pateada.

Então a actriz Aura Abranches, que estava em cena ergueu a voz e disse nitidamente “que em país algum civilizado tal se consentiria” e que “quem assim se manifestava devia andar de pernas²³ na cabeça”. Tão insólito procedimento fez recrudescer a pateada, ouvindo-se calorosos protestos de indignação contra semelhantes palavras. Feita luz no palco e na sala, Aura Abranches repetiu com a mesma energia, as duas frases e nessa altura os representantes da imprensa de Lisboa, abaixo assinados, num espontâneo movimento de repulsa, saíram da sala entre aplausos dos espectadores. (1924:18)

Encontrámos já, como vemos, três aspectos fundamentais do discurso crítico: a predilecção pelo aportuguesamento das produções, uma relação ambígua com os modelos importados, e uma grande proximidade ao gosto das massas com o inevitável afastamento das vanguardas que entretanto se impunham com força por toda a Europa. Este afastamento é de tal modo evidente que não existe, em toda a crítica tecida, qualquer referência àqueles que procuravam novas formas de experimentar o teatro.

Este último aspecto é, a meu ver, aquele que maior interesse tem na análise desta revista. A História já feita do teatro deste período, preocupada sobretudo com os autores de

²³ Também Vítor Pavão dos Santos em “Guia Breve do Século XX Teatral” lembra com pormenor este mesmo episódio e suas repercussões.

ruptura, tem-se esquecido recorrentemente de analisar o *status quo* do teatro português entre 1922 e 1927. Será sobre o teatro que se fazia de facto em Portugal nestes anos que as próximas páginas se vão centrar.

Entendendo, hoje, a importância das diferentes linguagens na montagem de um espectáculo e do modo como se conjugam, não deixa de ser estranho, mas muito revelador, que o discurso crítico aqui analisado se centrasse, para além da recepção pelo público, em dois aspectos apenas: o texto dramático e o trabalho do actor.

2.2.1. A CRÍTICA DA PEÇA: GÊNEROS DRAMÁTICOS

Quando Vitoriano Braga assumiu, na “Crítica Teatral” a rubrica “Crítica Literária” – título enganador pois a crítica que se propunha fazer incidia sobre o qualidade dramática da obra e não a literária -, expôs os seus pruridos ao aceitar tamanha responsabilidade. Essa reticência prendia-se com o facto de ele próprio ser incapaz de definir claramente os parâmetros em que iria fundar a sua análise, reconhecendo a facilidade com que uma apreciação assente em bases subjectivas podia ser injusta e cruel para com um autor. Salvaguardava a sua posição, lembrando aos autores, que eventualmente se sentissem lesados, o seu direito de resposta.

Para que um crítico condene uma peça, basta que ela seja de uma complexidade superior ao grau da sua compreensão, pois quem há no mundo tão bondoso que reconheça e confesse a sua inferioridade intelectual? (1922:1)

Embora a crítica da dimensão dramática da obra, acompanhada frequentemente do resumo da intriga, continuasse a ser feita sistematicamente até ao final da existência da revista, nenhum outro crítico voltou a reflectir sobre os princípios por que se norteava. No entanto, a análise daquilo que recorrentemente agradou ou desagradou ao crítico, os aspectos salientados e os que não referidos permitem-nos inferir alguns desses critérios nomeadamente no que concerne a análise dos géneros dramáticos e suas regras.

O período coberto pela revista correspondeu a um momento de transição, que se iniciara já no final do século anterior e que em Portugal se veio a estender, por razões alheias à própria Arte, por algumas décadas mais. Encontramos, por isso, nestas páginas o confronto entre a ordem fixa do passado, em que cada género se submetia a regras rígidas,

e o alvorar de uma nova ordem, em que iam surgindo configurações híbridas que, em alguns casos, se extinguiram e, noutros, evoluíram para novas formas de conceber o teatro. Vejamos, então, os critérios utilizados pelos críticos na análise de cada género. A propósito da representação de *O Leão da Estrela* da Parceria de Lisboa²⁴ pela companhia de Chaby Pinheiro no Teatro Politeama em Julho de 1925, o crítico explicitou os aspectos que valorizava na comédia. São, no entanto, pouco claros nesta apreciação, como noutros momentos, os critérios que o crítico utilizava na distinção entre farsa e comédia.

A técnica é segura, construção perfeita, as cenas equilibradas e os ditos de espírito, os trocadilhos, as chalaças e situações cómicas, grotescas, sucedem-se com tal continuidade, que o espectador, ri do princípio ao fim, ri de tudo e de tal forma que alguns dos bons ditos ainda se perdem, a ponto de nos parecer que a peça tem graça a mais. Mas não é só de graça de ditos e de trocadilhos. Mesmo só como peça de situação, *O Leão da Estrela*, com a sua urdidura engenhosa e bem conduzida, o seu entrecho complicado mas racional, daria uma esplêndida farsa, pois que de farsa são as figuras, como seu carácter admiravelmente vincado e de farsa são as situações, apanhadas em flagrante realidade. (1925:34)

Orsini de Miranda, o autor que durante mais tempo assinou crítica teatral na revista, considerava, ao referir-se às comédias francesas em particular, que o modo como este género era cultivado o transformava em teatro ligeiro, ou seja, em peças elaboradas com o objectivo único de divertir o público e, por isso mesmo, necessariamente superficiais. Agradava-lhe em particular o uso da linguagem alicerçado numa acção capaz de manter as emoções do público suspensas até ao final, o que se tornava uma empresa cada vez mais difícil de alcançar quanto mais desgastados se encontravam os processos usados pelos autores.

Será este o critério que o leva a lamentar, na análise da representação de *A Vinha do Senhor* de Robert de Flers e de Francis de Croisset no Teatro S. Carlos pela companhia Lucília Simões/Érico Braga em Outubro de 1923, a falta de adequação ao público português da peça que havia sido um enorme êxito de bilheteira em Paris. Este fracasso, em seu entender, ficou-se a dever à ausência de uma acção coesa e de um final capaz de surtir um efeito surpreendente.

²⁴ A Parceria de Lisboa era composta por João Bastos, Félix Bermudes e Ernesto Rodrigues .

A graça e ironia de Flers, o espírito e poder de análise de Croisset, conseguem fazer sorrir e rir continuamente o espectador. Mas, não são suficientes, a graça, o espírito e a ironia.

O nosso público exige que a peça tenha acção, espera situações que o comovem e prendam com interesse crescente de acto para acto e aplaude com calor, quando os finais são habilmente preparados, de forma deixá-lo surpreso ou entusiasmado.

Podíamos citar inúmeras peças de fraca efabulação, de diálogo pouco sugestivo, mas que, finais de acto bem preparados, têm conseguido salvar de naufrágio anteriormente previsto. (1923: 14)

Condenava ainda, nas comédias importadas de França, a apresentação de personagens que correspondessem a tipos familiares do público francês mas estranhos ao nosso, uma vez que não havendo reconhecimento, o público não compreendia e, logo, não apreciava. Este ponto levanta questões que se prendem com a liberdade de acção dos tradutores a que aludirei adiante.

A verosimilhança, conseguida pela equilibrada articulação dos diálogos de personagens credíveis com uma acção simultaneamente lógica e surpreendente, era um dos critérios fundamentais da apreciação, não só da comédia, como de todos os outros géneros.

Poucas são as farsas apreciadas na revista e pouco claros são os limites que, na opinião dos críticos, as distinguem das comédias. Para Vitoriano Braga a farsa distinguia-se da comédia pelo recurso ao exagero como processo de provocar o riso. A propósito da representação de *Cama, Mesa e Roupa Lavada* de Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa, pela companhia Cremilda de Oliveira/Chaby Pinheiro no Teatro Avenida, em Outubro de 1923, denunciou com humor e horror a matéria passível de ser transformada em farsa em tempos desorientados como os que se viviam.

Há uma dúzia de anos com o assunto escolhido pelos Srs. Carvalho Barbosa e Arnaldo Leite poder-se-ia fazer uma tragédia; nunca uma farsa. Como porém caminhamos para o triunfo da anormalidade pura e, presentemente, são chamados civilizados ou *raffinés* os homens cínicos, os que dão largas à besta, sem freio moral de espécie alguma, e retrógrados ou *arrierés* ou sentimentais e religiosos: os assuntos que, teatralizados, dantes faziam verter lágrimas sem fim às plateias, fazem nas rir hoje a bandeiras despregadas... (1922:2)

A questão não é, todavia, pacífica, uma vez que são ténues as fronteiras que separam a baixa comédia da farsa, e o juízo dos críticos assentava mais na sua avaliação pessoal do que em fundamentos teóricos. A propósito da mesma peça, Mário Duarte distinguiu baixa comédia de farsa, incluindo esta peça no primeiro género. Contudo, adiante na sua crítica,

este autor acabou também por se referir a *Cama, Mesa e Roupa Lavada* como de uma farsa se tratando. A farsa era, para si, a forma por excelência de humor, superior à própria comédia. Entendia os géneros cómicos como os mais difíceis em teatro, e entre eles, a farsa como aquele que envolvia maiores preocupações artísticas.

A “Baixa comédia” sendo o género de teatro em que o trocadilho e a situação dão disparate pegado, tem, no entanto, as suas dificuldades de realização, como a comédia (o género mais difícil em teatro), e como a farsa. A farsa porém não é, quanto a mim, da mesma forma de realização porque classifico de farsa principalmente o género em que as personagens são caricaturas a traço mais ou menos grosso, mas que pode ser o teatro de análise, com um fim visado, o teatro, enfim com preocupações em que a arte entrou com mais peso. Assim, “farsa” é a *Acidulai*, de Niccodemi, que o público e a crítica, salvo excepções honrosas não perceberam; “Baixa comédia” é a *Cama, Mesa e Roupa Lavada*. (1922:2)

Considerado um género ultrapassado, o drama agradava ao crítico apenas na medida em que as peças encenadas constituíam exemplos consagrados do género. Orsini de Miranda, por exemplo, sentia já este tipo de peças como demasiado pesadas para a linguagem teatral da época, referindo-se-lhes como “dramalhões”.

Ainda assim, apreciava a construção cuidada das figuras principais que fizeram História no teatro e que permitiam momentos de mestria aos actores que as interpretavam. Considerava mesmo que era este o género que permitia a obtenção de maiores efeitos em teatro. A mesma opinião foi partilhada por Nogueira de Brito na crítica a *Morte Civil* de Giacometti levada à cena por Alves da Cunha, no Teatro Nacional, em Março de 1927.

Morte Civil é um drama do velho repertório, que tem sido interpretado pelos melhores nomes da cena mundial. É uma peça de exame de aptidões artísticas e a sua acção é de molde a fazer vibrar os nervos mais disciplinados. (1927: 50)

Ia caindo também no desagrado o drama regional, considerado numa crítica assinada por X.P. (1923:10), um género, que apesar dos seus méritos, pouco contribuía já para o avanço do teatro português. O autor não deixou, no entanto, de realçar o seu apreço pelo uso típico da linguagem, citando como exemplo de mestria o famoso *Entre Giestas* de Carlos Selvagem. Apreciava também a construção de tipos característicos quando feita com naturalidade, bem como a ingenuidade e pureza do género que contrastava vivamente com a exploração das particularidades mais recônditas do carácter humano em voga na época.

No número seguinte, legitimou desta forma a franca aceitação que o drama regional tinha pelo público, na crítica a *As Pupilas do Senhor Reitor*, adaptada para o teatro por Ernesto Biester e levada à cena pela companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho, no teatro Apolo, em Julho de 1923.

As Pupilas do Sr. Reitor – Pertence ao teatro ingénuo, campesino, que *ante-ontem* passaria sem tocar a alma do público, a quem o embotamento do mau teatro dos últimos tempos, dos caracteres sórdidos trazidos à cena pela mania dos autores modernos, de procurarem os esporádicos, para os teatralizar, mas que hoje em dia faz sentir, refresca, purifica, como o provam os sucessos derradeiros das peças: *O Centenário*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Madalena Arrependida*, e, agora, *As Pupilas*. A crítica tem que ir buscar ao público o apoio da sua opinião, quem sabe mesmo se divergindo dela. (1923:12)

O drama histórico, que fora, no passado, um dos géneros, por excelência, do teatro declamado, tendo conhecido autores de grande renome, encontrava-se também, neste momento, longe do gosto dominante do público. A propósito de *Vasco da Gama* de Silva Tavares, representada no teatro S. Carlos pela companhia Alves da Cunha/Berta de Bívar, em Novembro de 1922, Vitoriano Braga sublinhou as dificuldades que este género levantava pois considerava particularmente perigoso teatralizar personagens míticas que, ao ganharem uma dimensão humana em cena, perdiam a sua grandeza, sendo dificilmente aceites pelo público.

Fica, pois, aqui, feito o aviso ao português de génio que se atreva a teatralizar a figura de Camões: ou a peça será posta em cena pelos seus herdeiros ou se o fizer representar durante a vida nós cá estamos para o matar na *première*... (1922:3)

Para o fim deixo as peças que, fugindo aos cânones mais ou menos rígidos de cada género, levantaram dificuldades de classificação tanto aos próprios autores como à crítica. Eram basicamente espectáculos de puro entretenimento onde o texto se aliava fortemente a outras linguagens para cumprir o seu objectivo. Neste grupo encontramos as peças musicadas, “género época de verão” (1925:35), o *vaudeville*, modelo importado de França, a *féerie*, pouco explorada entre nós, e a opereta, onde a componente musical e plástica ganha tanto ou mais importância que o texto. Procuravam as companhias com este tipo de espectáculos fazer frente à concorrência das companhias estrangeiras que ciclicamente faziam digressões pelo nosso país, aliciando o público com montagens de grande efeito.

Tanto Orsini de Miranda como Nogueira de Brito valorizavam nestes géneros a capacidade de adaptação do mesmo à realidade portuguesa, recriando no contexto nacional os modelos importados. No entanto, é curioso notar a denúncia pelos críticos dos artifícios utilizados pelas companhias e pelos autores para promoverem estes espectáculos, recorrendo, muitas vezes, ao plágio ou ao pastiche, alterando o nome da peça e omitindo o dos seus verdadeiros autores, o que lhes permitia também esquivarem-se ao pagamento dos direitos que estavam obrigados. Foi o que aconteceu no Teatro Sá da Bandeira com a companhia de *vaudeville* de Cremilda de Oliveira como relata Horácio de Azurara.

A apresentação da companhia fez-se com a comédia musicada, *Mosca de Milão*, que, diziam os cartazes, era original da Parceria de Lisboa, mas que de original tinha pouco, porque quem se recorda do antigo repertório do Ginásio, lembra-se muito bem, como eu, do *Rato Azul*, tão bem desempenhado por Judith de Melo.

Modificaram-lhe os nomes as [sic] personagens, arranjaram-se umas cenas e vá de impingir um *original* sem respeito pela propriedade alheia e confiando na impunidade.(1926:45)

Inclui-se também entre os géneros menores o drama místico, normalmente em verso, e adequado a determinadas épocas como o Natal e a Páscoa, que era considerado pela crítica como uma forma sem grandes realizações na dramaturgia portuguesa e pouco adequada ao gosto do público.

Deixei, para o último lugar, a revista, por duas razões. A primeira é o facto de ser um género de espectáculo particularmente desagradável à crítica que, durante muito tempo, se escusava mesmo a apreciá-la. A segunda radica na importância que a revista alcançou durante os quarenta anos que se seguiram, quando nada neste momento o deixava ainda antever.

Embora os críticos pouco se tivessem detido na apreciação do género, podemos inferir que apreciavam a arte com que a estrutura fixada era preenchida. Valorizavam bastante o aspecto plástico do espectáculo e a harmonia conseguida pelo equilíbrio das diferentes linguagens convocadas, bem como a actualidade das graças e a originalidade dos ditos. Usavam com abundância na sua apreciação adjectivos como *mirabolante* e *luxuoso* pelo que se depreende uma expectativa de espectáculo que apelasse a todos os sentidos, com laivos de luxo que fugia largamente à questão textual.

Ao referir-se às revistas levadas à cena naquele Verão, Orsini de Miranda em Agosto de 1926, demonstrou claramente o fraco juízo que fazia do espectáculo.

Não podemos escrever uma apreciação sobre «Az de Espadas», «Pó de Arroz», «Olaria» e outras revistas, pois os moldes são em qualquer delas os mesmos, a graça saiu toda do mesmo ponto de observação e até das mesmas imaginações, a fantasia é igual em todas, parecendo-se imenso os quadros, as figuras e até os ditos, o que não admira visto a enorme produção, sobretudo com o intuito de explorar o mesmo público e portanto os mesmos gostos e predilecções. Felizmente, todas muito em camisa, muito nuazinhas, chegando os espectadores e bastantes espectadoras, a roer-se de inveja por não poderem exhibir-se da mesma forma na plateia, durante estas noites caliginosas que temos suado e transpirado neste Verão de 1926.(1926:45)

Com o mesmo espírito aludiu Garcia Perez à revista quando afirmou que Santos Carvalho intérprete de *Fado Corrido* no Maria Vitória, durante o Verão de 1923, “é um esplêndido actor, de mais que revista” (1923:11). Encontramos a mesma opinião na crítica aos actores que desperdiçavam os seus talentos neste género em troca de um salário mais atraente do que o que auferiam no teatro declamado.

A este propósito não posso deixar de lembrar as palavras de Luiz Francisco Rebello acerca do mesmo desprezo a que tem sido votada a revista, forma de arte dramática próxima de alguns dos géneros que integram o teatro dito ligeiro, partilhando com ele muitas vezes os próprios autores.

É assim, digamos, um preconceito «culturalista» (ou, talvez melhor, um critério demasiado estreito e elitista do que se deve entender por cultura), preconceito contra o qual um crítico tão esclarecido como o brasileiro Sabato Magaldi nos adverte ao lembrar que « a ideia do teatro 'sério' vive a ofuscar a simpatia e a compreensão pelas obras 'ligeiras', como se estas, na transparência das suas intenções, não pudessem guardar outras e importantíssimas virtudes» [*in Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, 1962, p. 146], que está na base do generalizado esquecimento, que nuns casos é desprezo noutros ignorância, quando não ambas as coisas conjuntamente, a que por sistema o teatro de revista é votado por historiadores e críticos de arte dramática, estranhamente insensíveis ao importante fenómeno sociocultural que ele é e representa. Porque, se o elemento literário é apenas uma das componentes da revista, e quase sempre a sua qualidade deixa muito a desejar (mas isso acontece também noutras formas teatrais ditas superiores...) e se a sua função principal é de puro divertimento (mas até grandes dramaturgos como Brecht ou Molière colocavam o acento tónico na função lúdica do teatro), uma coisa é no entanto irrecusável: a audiência que suscita, o favor de que ininterruptamente desfruta junto de um público diversificado (com predominância dos vários estratos da burguesia) e que outras manifestações dramáticas mais elevadas estão longe de conseguir" (REBELLO 1984: 18)

Independentemente do género em questão, alguns dos critérios são perfilhados pelos diversos críticos que assinam na revista. À cabeça dessa lista encontra-se a nítida percepção de que a linguagem teatral utiliza códigos diferentes da linguagem literária pelo que boa literatura não significa necessariamente bom teatro.

Teatro é, antes de tudo, teatro; depois de o ser, poderá então ser literatura. (1923:8)

Um texto dramático de qualidade seria, à partida, aquele que, pela sua capacidade de produzir efeito de real, conseguisse estabelecer um compromisso de verosimilhança com o espectador. Sem querer entrar pela questão estética que opõe naturalismo a realismo, até porque abordo aqui, genericamente, peças de natureza muito diversa, compreendo nas palavras do crítico que ele exigia do texto dramático a capacidade de criar aquilo que Patrice Pavis define como *ilusão*.

Há ilusão teatral quando tomamos por real e verdadeiro o que não passa de ficção, a saber a criação artística de um mundo de referência que se dá como um mundo possível, que seria o nosso. A ilusão está ligada ao efeito de real produzido pelo palco; ela se baseia no reconhecimento psicológico e ideológico de fenómenos já familiares ao espectador. (Pavis 2001: 202)

Conseguir ilusão de real, implicava a maior aproximação possível à realidade, não só no texto mas em todos os elementos do espectáculo. Esta é, de resto, a concepção estética dominante entre os fazedores de teatro deste momento em Portugal, como vemos, por exemplo, na dissertação apresentada por Carlos Santos à Escola de Arte de Representar quando concorreu ao lugar de professor da cadeira de Arte de Representar, em 1917, intitulada “ A Ilusão no Teatro – Factores que a Comprometem” (SANTOS 1950), e na contestação da mesma por Augusto de Melo. Em ambos os textos não se questiona a concepção do teatro como imitação da realidade e todas as suas implicações nos diversos elementos conjugados na arte dramática. A discordância entre ambos prendia-se, sim, com a diferença entre realidade e efeito de real, e suas implicações técnicas.

Voltando à opinião dos críticos, no texto dramático a ilusão de verdade era conseguida pelo dramaturgo que dominasse uma técnica segura, permitindo às palavras fluir com naturalidade e vivacidade. Esta aliança equilibrada entre acção e diálogo, era determinada também pela naturalidade com que as cenas fluíam. Eram de evitar, por conseguinte, as longas tiradas retóricas que faziam o agrado da geração anterior, por

resultarem monótonas, tal como se rejeitavam os extensos monólogos e todas as palavras desnecessárias. Desejava-se densidade dramática pelo que a acção devia ser concisa e criar as oportunidades de diálogo. Falas desnecessárias e ritmos monocórdicos diluíam a acção e eram, na visão destes críticos, garantias de um falhanço certo.

A técnica, subentende-se das suas palavras, permitia ao autor construir a partir de uma efabulação simples, uma intriga que evoluía em cena com fluência. Neste sentido, rejeitavam todos os elementos passíveis de gerar desequilíbrios, quer externos, na duração dos diferentes actos, por exemplo, quer internos, como a interrupção da cadência natural da acção pela introdução de episódios desnecessários. Preferindo a acção viva e tocante, criticavam-se os efeitos exagerados, os truques já gastos e previsíveis pelo público. Era veementemente condenada a construção estereotipada de personagens pois criava a impressão no público de as ter já encontrado noutras peças, e apreciadas, pelo contrário, as figuras marcadamente humanas e verosímeis.

Como já referi antes, muitas das apreciações tecidas nas páginas de crítica teatral não são fundadas numa base teórica sólida mas antes no conhecimento fortalecido pelos anos de convívio com o mundo teatral e pela auscultação do gosto do público, apesar de esporadicamente dele divergir. Este facto levava a juízos que hoje nos causam espanto por valorizarem nomes que ficaram perdidos no tempo em detrimento dos autores daquele período que nós hoje mais admiramos. A ruptura explícita com os cânones causava imediatamente uma reacção conservadora de rejeição. É essa atitude que encontramos na apreciação tecida por Nogueira de Brito em 1927 à obra de Raul Brandão.

O Gebo e a Sombra é teatro que roça um tanto pela abstracção das teorias, faltando-lhe contudo consistência dramática, sob o ponto de vista da qualidade técnica. (1927:51)

Já em 1923, Mário Duarte, bem como o público e grande parte da crítica, recebera com desagrado *O Lodo* de Alfredo Cortês, apresentado pela companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, no teatro Politeama.

Quanto à peça por mais que se queira dizer, nada resulta. É indecente? (eu não sou daqueles que julga que não há assuntos indecentes) será, mas o que ela é sobretudo é muito mal feita tecnicamente e é mal feita pela insistência do seu autor em ir buscar caracteres sórdidos e estranhos quando ainda não sabe escolher os bons e tratá-los em teatro. *O Lodo* nada acrescenta, como já disse,

à dramaturgia portuguesa, e é desnecessário discutir mais o assunto, porque essa discussão dá foros de ter qualquer coisa de bom, quando apenas tem qualquer coisa de irritante. (1923:11)

Não deixa de ser curioso que, em 1926, a revista publique as impressões de um espectador sobre a mesma peça, então em cena no teatro Sá da Bandeira. Impressões que divergem totalmente do primeiro impacto causado três anos antes.

O artista deve-se tanto à arte, como à humanidade. Quero crer que o Sr. Alfredo Cortês, ao dispor em conflito vivo os vivos materiais da sua peça, sentia bem dentro do coração aquelas evangélicas palavras de Ibsen: - a felicidade para todos, por todos. É que *O Lodo*, sobre ser a obra de um artista é também uma obra de fraterno amor pelos transviados da vida.

Mas as obras de arte, como as obras de redenção, sejam construídas por artistas, sejam realizadas por apóstolos, têm de percorrer a via-sacra dolorosa, têm de subir ao calvário inexorável. *O Lodo* não podia fugir à regra e em Lisboa, na sua primeira representação, teve honras duma pateada. Que importa?... (1926:45)

A exigência do crítico variava, no entanto, entre os diferentes géneros. A procura do efeito de natural na análise de peças que vivem do humor como as farsas e as comédias é muitas vezes subalternizado em relação à qualidade dos ditos, ao efeito de cómico produzido, enfim à capacidade de entretenimento e diversão alcançada. A título de exemplo, vejamos o caso paradigmático da crítica tecida à peça *O Homem das Cinco Horas* de Hennequim e Weber.

É uma das mais perfeitas e engendradas comédias da sua vasta produção do género.

O trocadilho, o *doubles-sens*, as situações, o imprevisto, sucedem-se de tal forma, crescem de cena para cena, com tal graça, com tal espontaneidade que esquecemos por vezes a pouca veracidade do assunto, para rirmos a bom rir e esse é o fim que os ilustres autores desejam alcançar, e que, como poucos outros, conseguem. (1926:43)

Num período de grande conturbação social, de crise profunda, num período em que novas formas de diversão surgiam criando forte concorrência, o crítico fazia a apologia do teatro-espectáculo como forma por excelência de cativar o público. Isto mesmo é dito a propósito da peça *O Príncipe João* de Charles Méré:

Charles Méré é, sem dúvida, entre os modernos comediógrafos franceses, um dos que tem mais público, porque as suas peças, embora a maior parte das vezes com figuras pouco naturais,

como humanas e muito movidas por cordelinhos, tem teatro, muito teatro e o público, habituado às impressões rápidas do cinema, quer cada vez mais teatro.(1925: 38)

Embora, de um modo geral, as peças de autores franceses fossem apreciadas, mesmo quando lhes reconheciam ligeireza e alguma futilidade, Orsini de Miranda critica Niccodemi, um autor italiano, quando cede a esta influência, como acontece com *Aigrette*.

Há outras nas quais é indubitavelmente influenciado pelo teatro francês contemporâneo e que são mais artificiosas, mais ocas e calcadas. *Aigrette* pertence a este último género e por ser passada numa sociedade em que geralmente se desenrolam os assuntos de quase todas as peças francesas e que já de si é postiça, artificiosa e muito convencional, não tem a sinceridade que notamos em muitas das suas produções, algumas das quais são belas obras de teatro. (1925:32)

Esta crítica pode ser compreendida na medida em que visa, mais uma vez, atingir a naturalidade, a réplica da vida quotidiana, um ambiente em que o público se possa, de alguma forma, rever.

As críticas publicadas nem sempre eram escritas apenas para o grande público. A consciência da importância da sua opinião na carreira dos autores, levava os críticos na apreciação de autores nacionais a usar um cuidado na escolha das palavras e um detalhe na análise nunca utilizados na avaliação da obra de autores estrangeiros. Vejamos, por exemplo, a crítica à peça *A Verdade* de Francisco Lage e João Correia de Oliveira que, apesar de não ter agradado totalmente ao crítico, não é poupada a elogios. Assistimos aqui, talvez, entre outras razões, à mesma preocupação de incremento do teatro português que perpassa toda a revista.

Este novo original vem provar-nos que não há razão para pessimismos quanto ao moderno teatro português. Há hoje em Portugal alguns escritores de incontestável valor, e é necessário para que tenhamos um teatro nosso dar-lhes incitamento.

A verdade não sendo um trabalho impecável, não sendo mesmo, em nossa opinião o melhor dos talentosos autores, impõe-se pelo diálogo cuidadosamente trabalhado, pela efabulação equilibrada e construída com boa técnica, pelo assunto, que é humano e aceitável, e pela personalidade de algumas figuras que é perfeitamente definida e caracterizada. (1924:22)

2.2.2. A CRÍTICA DA INTERPRETAÇÃO

A apreciação do trabalho do actor também não é feita segundo critérios explícitos, recorrendo frequentemente à mera adjectivação vazia de conteúdo que, de tão repetida, se torna inútil enquanto informação. É exemplo deste tipo de análise a crítica ao desempenho da companhia Lucília Simões/Érico Braga em *O Leque* de Robert de Flers e A. de Caillavet no Teatro São Carlos.

Lúcia [sic] e Pinheiro representaram sempre *O Leque* admiravelmente, e só há a dizer que *foi um hábito que lhes ficou...* Foram muito bem acompanhados por Érico Braga no *François*, principalmente na cena do 3º acto e por Almada, Maria Santos, etc.... (1924:23)

Ainda assim, podemos inferir alguns dos critérios a que o crítico recorre com frequência. É importante ter presente que o nível de exigência variava consoante a importância dos actores na companhia, sendo tecidas apreciações diferentes para os primeiros actores e para o conjunto dos restantes.

No desempenho analisado enquanto conjunto, valorizava-se, acima de tudo, a harmonia conseguida pelo elenco na sua representação. Este critério justifica-se pelo desequilíbrio sentido, neste momento, na qualidade dos actores dentro de diversas companhias, sendo mesmo uma preocupação das próprias empresas como atesta publicidade da companhia Lucília Simões/Érico Braga, publicada nas páginas da revista, onde se realçava, como garantia de qualidade dos espectáculos, a homogeneidade do elenco²⁵.

²⁵ Ver imagem 2.

COMPANHIA **Lucilia Simões** | Teatro Sá da Bandeira
EMPRESA
Lucilia Simões-Érico Braga
Direcção artística do professor
Antonio Pinheiro | PORTO
ELENCO HOMOGENEO
Repertorio escolhido

Espectaculos todas as noites



LUCILIA SIMÕES

BREVEMENTE
REAPARIÇÃO EM S. CARLOS
LISBOA

Imagem 2: Publicidade da companhia
Lucília Simões/Érico Braga (1924:18)

Ao apreciar o desempenho de actores menores, ou de papéis de inferior importância, o crítico preocupa-se, sobretudo, em verificar se estes não destoavam no equilíbrio do colectivo. Essa preocupação é visível, por exemplo na avaliação do desempenho dos actores secundários em *Ninho de Águias*, de Carlos Selvagem, levado à cena pela companhia Lucília Simões/Érico Braga, no Teatro São Carlos.

Hortense Luz, Maria Côrte-Real, Maria Lagoa, Júlia Silva e Noémia Pinto, Mário Santos, Seixas Pereira, Pestana de Amorim, Sampaio e Conde auxiliaram, dentro dos seus papéis, quanto puderam para que o conjunto resultasse equilibrado e bom. (1925:30)

Quando se debruça sobre o trabalho de cada actor em particular, e é de realçar que o crítico se preocupava em avaliar todos os elementos do elenco, mesmo que apenas com uma breve referência ao nome do actor, a avaliação era feita pela *naturalidade* conseguida na interpretação. Como veremos, existem algumas diferenças entre as expectativas do crítico relativamente aos actores do sexo feminino e os do sexo masculino, mas, de um

modo geral, esperava-se que a interpretação fosse convincente o que implica que o actor *vistisse a pele* da personagem que representava. Quando tal não acontece depreciava-se o desempenho, como vemos na avaliação da prestação de Robles Monteiro em *Os Velhos* de D. João da Câmara levado à cena pela sua companhia no Teatro S. João do Porto:

Robles foi monótono no *Patacas*, adaptando a personagem ao seu feitio. (1926:45)

Nesta linha, o crítico defendia que o actor devia conduzir a sua carreira no sentido da especialização em determinado tipo de personagem adequada às suas características, ou, pelo menos em determinado género, valorizando-se, em cada espectáculo, o modo como construía a figura em cada interpretação. São exemplo desta preocupação os conselhos continuamente dados a Érico Braga para optar por papéis cómicos. Transcrevemos, à laia de ilustração, dois excertos das críticas à peça *À La Fé* de Alfredo Cortês representada no Teatro Politeama pela companhia Rey Colaço/Robles Monteiro e a *Sinal de Alarme* de Hennequin e Coolus levada à cena no Teatro S. Carlos pela companhia Lucília Simões/Érico Braga:

Começaremos por Amélia Rey Colaço. A extraordinária e inteligente intérprete de tantas comédias, que é hoje uma das melhores figuras de artista do teatro português, não tem qualidades histriónicas para a figura de D. Mécia. Que pena que não lhe possa dar aquela antipática maneira de barregã...

Que pena temos de não gostar, de vez em quando, das nossas distintas artistas, por elas serem obrigadas a encarregar-se de papéis fora dos seus feitios. A admiração não exclui o dever de dizer a verdade. (1924:19)

Érico Braga no *Boby* num esplendido à vontade, com uma graça muito natural, confirma a opinião que sempre tivemos, de que é este o seu género de papéis. (1925:31)

Não deixa de ser contraditória, ainda que compreensível, esta posição com a censura feita, na apreciação das peças, à repetição de personagens estereotipadas que retiravam originalidade ao trabalho uma vez que deixavam de surpreender o público. Essa consideração foi explicitamente afirmada pelo crítico relativamente ao texto de *Pombo Mariola* de Chagas Roquette posto em cena pela companhia Rey Colaço/Robles Monteiro no Teatro Politeama.

As suas personagens, as mais das vezes cópias flagrantes de modelos vivos que todos conhecemos, sendo quase sempre perfeitas de exteriorização dos ridículos, pecam por serem, em todas as peças, iguais ou parecidos, repetindo-se de peça para peça, dando-nos a impressão de que as comédias são passadas sempre na mesma família. (1924:16)

Compreende-se tal opinião se tivermos em conta que era valorizada a capacidade do actor de criar *nuances* na interpretação de um mesmo tipo em personagens diferentes. Esta competência seria conseguida pelo actor, de acordo com o crítico, através da experiência, como não podia deixar de ser, mas também pelo estudo profundo do carácter da personagem aprimorado pela capacidade de observação. Para além destes requisitos, o crítico reconhecia nos actores de eleição um profundo amor e respeito pela profissão que os levavam a exigir sempre mais de si mesmo. O sublinhar da necessidade de aliar ao talento o profissionalismo, conseguido à custa de trabalho árduo e estudo permanente, ganha particular pertinência se nos lembrarmos que a indisciplina entre os actores e a falta de respeito pela profissão eram apontados como uma das principais causas da crise que atravessava o teatro português, como vimos no capítulo anterior. É exemplificativo da falta de profissionalismo, mesmo em grandes companhias, o elogio tecido a Amélia Rey Colaço por, na representação de *Cristalina* dos irmãos Quintero no Teatro Politeama, ser das poucas a conhecer o papel de cor.

E depois, Rey Colaço pode desempenhar aquele papel, porque é das poucas actrizes que sabem as palavras sem depender do ponto. (1924:17)

No entanto, o mérito das grandes figuras era também medido pela quantidade e qualidade de diferentes tipos que criavam ao longo da sua carreira. Lucília Simões seria, por certo, dos actores que enfileiraram as companhias que serviram de base a este estudo, aquela que maior leque de personagens interpretara, até este momento, compondo tipos de uma forma muito pessoal que ultrapassam largamente a figura imaginada pelo actor. A capacidade de exteriorizar, o conseguir *representar de dentro para fora* como afirmava Simões Coelho em “Paradoxo da Encenação—Teoria e Prática”(1923:11) eram qualidades muito apreciadas. É exactamente a capacidade de permitir ao actor valorizar todas as suas capacidades que o crítico apreciou em *Quando o Amor Acaba* de Pierre Wolf que Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro levaram à cena no teatro Politeama.

Peça que em Paris fez sucesso e que tem realmente condições de agrado, dando ao mesmo tempo ensejo a que o artista que se encarregue do papel de sábio, exhiba todos os seus dotes histriónicos, pois tem situações fortes, cenas galantes e mesmo graciosas, a par de outras em que tem de exteriorizar sentimentos dolorosos e profundos estados de alma e embates de paixões, cruéis e torturantes. O segundo acto, passado em casa da costureirita, é uma admirável página de teatro realista, todo repassado de graça, encanto e felicidade. Alexandre de Azevedo interpretou com inteligência a figura do sábio. Detalhou e marcou cenas com inteira verdade, foi humano e foi gracioso na entrada do 3º acto e sóbrio no final, conseguindo dar na cena com os filhos o ambiente de ternura e carinho, o ar resignado daquele que, sendo vencido, aceita com satisfação a vida tal qual é. (1925:33)

A memória do crítico permite-lhe avaliar o desempenho dos actores relativamente à sua interpretação na mesma peça anos antes. E ainda comparar diferentes actores na interpretação de um mesmo papel. Aliás, esta memória é partilhada pelo público, uma vez que as *reprises* se sucediam todos os anos. O contraponto entre o seu desempenho e a glória alcançada por um outro actor no mesmo papel constituía uma fonte de preocupação e uma acha na fogueira das rivalidades que minavam o ambiente teatral.

Curiosamente, embora o crítico defendesse a inexistência de papéis menores, aludindo, julgo, veladamente às disputas pelo vedetismo que abalavam os bastidores de muitas companhias, contradiz-se ao apreciar individualmente o desempenho de um actor em papéis que qualificava como *sem responsabilidades*. Vejamos esta contradição em dois exemplos: o primeiro retirado da crítica à peça *Mulher Nua* de Henry Bataille, encenada pela companhia Rey Colaço/Robles Monteiro no Politeama, e o segundo da crítica a *Homens de Hoje* de Flers e Croisset, encenado pela companhia Lucília Simões/Érico Braga no Teatro S. Carlos:

Alexandre de Azevedo, que há muito não víamos em papel de responsabilidade, confirmou-se-nos o esplêndido actor que há anos vimos no grande repertório do antigo D. Amélia.(1925:29)

Seixas Pereira, natural e muito certo no velho contínuo. Gostámos muito do seu trabalho que é dos que provam que não há papéis grandes nem pequenos. (1926:40)

Tendo em consideração o critério definido pela crítica de analisar preferencialmente obras de declamação, não é de estranhar a exigência que manifestava relativamente à

dicção e à entoação. Exigia-se uma dicção correcta, claro, mas mais do que isso expressiva, versátil e adaptada ao género da peça. Simultaneamente o actor devia ser capaz de “tirar bom efeito das frases” para agradar ao crítico. Este último requisito era, sublinhe-se, dos mais repetidamente apreciados e uma das grandes armas de que o actor dispunha para fazer sobressair o seu papel mesmo quando o texto não ajudava, como vemos na avaliação do desempenho de Joaquim Almada em *O Ladrão* de Bernstein levado à cena pela companhia Lucília Simões/Érico Braga no teatro S. Carlos.

Joaquim Almada, como sempre, correcto, sóbrio e sabendo tirar proveito de frases que nem sempre têm valor. (1925:33)

O exemplo de mestria na arte de bem declamar repetidamente lembrado aos seus contemporâneos era o actor Eduardo Brazão, um dos poucos exemplos vivos da época de ouro do teatro português, que entretanto viria também a falecer.

Como já afirmei antes, para além das características exigidas aos actores independentemente do seu sexo, depreende-se do discurso do crítico a existência de diferentes expectativas relativamente às mulheres e aos homens.

Apreciava-se particularmente no desempenho feminino as *nuances* alcançadas na expressão dramática das diversas emoções. Críticas como a tecida ao desempenho de Lucília Simões em *Depois de Mim...* de Bernstein repetiam-se sucessivamente ao longo dos anos.

Lucília foi a esplêndida actriz de sempre. Soube amar, sofrer e odiar foi um pouco de todos os outros seus papéis ultimamente realizados.(1924:21)

O mesmo tipo de exigência de feminilidade, enquanto expressão do belo e da emoção, encontramos em relação a outras actrizes, como nesta passagem da crítica a *O Homem das Cinco Horas* de Hennequin e Weber.

Lucília, grande artista em todos os géneros, triunfa sempre, foi alegre, teve mocidade e desenvoltura, dando bem a figura parisiense de Montmatre. Amélia Pereira, muito humana e natural no seu natural papel. Irene Izidro é uma actriz com talento e bonita figura. Representa com bastante naturalidade e ouve-se muito bem. Noémia Pinto com vivacidade e gaiatice no papel de criada. (1926:43)

Em papéis menores, o crítico chegava ao ponto de apreciar o efeito decorativo das figuras femininas, como em *Os Três Anabatistas*, de Bisson e Berr, levados à cena por Lucília Simões e Érico Braga no Teatro S. Carlos.

 Maria de Vasconcelos e Côrte Real, atravessam a cena, como lindas manchas de cor e elegância. (1925:32)

Ainda assim é frequentemente utilizado o adjectivo inteligente para caracterizar uma interpretação feminina, embora não deixem de abundar considerações sobre a graciosidade da actriz, a elegância, a malícia e intenção ou o à vontade com que se movia em cena.

Sem querer cair em generalizações sem significado, poderia dizer que aos actores masculinos, pelo contrário, lhes era exigido mais rigor técnico, correcção no desempenho, estudo, um bom e preciso desenho de cada tipo, segurança na interpretação. À explosão emocional das primeiras figuras femininas contrapunha-se a sobriedade e a constância das figuras masculinas. Esta postura não devia cair, no entanto, numa interpretação demasiado apagada, pois, mesmo dos actores, se esperava expressividade e colorido. Vejamos, a este propósito, uma passagem da crítica a *Pombo Mariola*, representação a que já aludi anteriormente.

 Está visto que foi bom. Gil Ferreira caracterizou admiravelmente o seu tipo e, se teve um defeito, foi o de ser sóbrio demais. Não percebo mesmo como fosse possível encontrar exagero na sua representação que não chegou mesmo a ter brilho.(1923/1924:16)

Na apreciação do desempenho encontramos também considerações de carácter puramente técnico que nos permitem constatar algumas cedências nas rígidas regras de representação a que os actores deviam obedecer, e que determinavam os limites da sua capacidade criadora. Essas regras não são expostas, fazendo parte das convenções já por todos assimiladas, e implicavam, por exemplo, que um actor não gesticulasse com o braço que estivesse virado para a plateia. Curiosamente sentimos uma abertura por parte da crítica para a subversão dessas regras, sempre no sentido em que se impusesse maior naturalidade à representação. Essa sugestão é feita por Mário Duarte à encenação de *A Vertigem* de Charles Mère no Teatro Nacional em Dezembro de 1923.

Na encenação, que é simples e correcta na sua generalidade, há no entanto, uma coisa que, com a devida vénia para com o nosso ilustre e querido artista José Ricardo, classificamos de “transigência inconcebível”: o caso da disposição da mesa da ceia do 2º acto. Porque se não hão-de sentar personagens de costas para a plateia? José Ricardo, que é um dos artistas que acompanha a evolução da arte, não deveria ter tal transigência. (1923:16)

2.2.3. A CRÍTICA DOS ARRANJOS CÉNICOS

Embora a crítica incidisse sobretudo na análise do texto, no desempenho do actor e na recepção pelo público, fez também breves referências a outros aspectos, como a componente plástica do espectáculo ou questões de ordem diversa como os critérios de escolha do repertório ou a tradução.

São pouco aprofundadas as apreciações tecidas à componente plástica do espectáculo, incluindo-se nestas os cenários, os figurinos e a iluminação. No entanto as companhias valorizavam estes aspectos podendo trabalhar numa mesma peça três ou mais cenógrafos diferentes, responsabilizando-se cada um por um acto, sendo famosos os nomes de Frederico Aires, Mergulhão, Salvador, Campos e Oliveira, Renda, Serra e Amâncio, Leitão de Barros, entre muitos outros. Também existiam importantes casas que forneciam o guarda roupa das encenações mais dispendiosas como Valverde, Casa Cruz, e Castelo Branco que, nas próprias páginas da revista (1922:4), se queixa das dificuldades económicas que as companhias atravessavam o que o impedia de realizar com maior rigor técnico o seu trabalho. Nesta linha também se desaprova veementemente a utilização repetida de um mesmo cenário em diferentes encenações, que era prática corrente da época dadas as dificuldades económicas, acrescidas pelas dificuldades práticas de transporte nas constantes digressões pela província.

As apreciações sobre esta componente do espectáculo são de duas naturezas. Por um lado, é corroborada a opinião do *costumier*, de que a crise económica impedia os profissionais desta área de desempenharem um trabalho condigno. Veja-se, por exemplo, a crítica a *O Pasteleiro do Madrigal* de Augusto de Lacerda, representado no Teatro Nacional em Janeiro de 1924.

Cenários de Salvador, Mergulhão e Campos e Oliveira, bons, dentro dos processos usados entre nós, sendo para lastimar que, ou por dificuldades financeiras, ou por qualquer outro motivo, não se aproveite a habilidade e competência destes artistas, facultando-lhes meios de poderem

acompanhar os processos mais modernos usados no estrangeiro, onde as cenas são arranjadas de forma a darem um ambiente perfeito à acção das peças, a evitarem os mil defeitos que constantemente poderíamos apontar de, portas que não fecham, colunas de pedra que balouçam logo que lhes tocam, tectos transparentes ou abertos que deixam ver o urdimento, etc., etc., etc.

Guarda roupa de Castelo Branco, vistoso, bem arranjado, dentro das regras de economia em que todos temos de viver.(1924 :17)

Por outro lado, já perceptível na transcrição anterior, a avaliação do cenário era feita, de um modo geral, na medida em que ilustrava com naturalidade a cena, sendo a sua função meramente decorativa. Apreciavam-se os cenários « bonitos», « bem iluminados » e, acima de tudo, na medida em que constituíam uma réplica fiel da natureza, sendo rejeitada qualquer percepção da artificialidade dos mesmos. Assim, desagradaram visivelmente à crítica, tanto de Lisboa como do Porto, os cenários de Leitão de Barros para a peça de Fernanda de Castro, *Náufragos*, levada à cena pela companhia do Teatro Nacional neste teatro e no Teatro Sá da Bandeira em 1925.

Cenários de Leitão de Barros, bons destacando-se pela tonalidade e perspectiva, o do segundo acto, que seria admirável se não fossem os caracóis dos troncos dos ciprestes que não são modernismo, mas sim chinesice, e dão mau contraste ao verde sombrio da ramagem que foi justamente encontrado como tom. A parte da capela produziu-nos mau efeito, mas tivemos ocasião de ver que foi bem executada pelo cenógrafo mas mal aplicada. (1925 :32)

O mesmo não dizemos do trabalho do cenógrafo futurista, Leitão de Barros. Desagradou a todos pela falta de verdade.

Aquilo não são cenários, são borrões que impressionam mal. (1925 :32)

A apreciação da escolha do repertório era feita com relativa frequência permitindo-se os críticos aconselhar os empresários no sentido de uma maior satisfação das expectativas do público. As mais importantes dessas apreciações são as tecidas, por um lado, ao Teatro Nacional e, por outro, às companhias em digressão pela província. Em relação ao Teatro Nacional, esperava-se, dada a longa discussão sobre a verdadeira vocação desta casa que a acompanha desde a sua fundação, que seleccionasse preferencialmente obras de autores portugueses.

Não sabemos ainda quantas peças mais representarão, mas estranhámos que a primeira companhia de declamação portuguesa, que trabalha no teatro do Estado, que chamam teatro escola, que devia procurar fazer teatro bem português, procurando levantá-lo, erguê-lo bem alto, obstar a que continue a resvalar no declive, em *sete* peças que já representou entre nós, sejam *dois*, apenas *dois* (!) originais portugueses e cinco traduções ! (1925 :32)

Em relação ao repertório de outras companhias os comentários prendiam-se sobretudo com questões comerciais relativas à oportunidade da escolha e às razões que presidiam à sua aceitação ou não pelo público, sendo criticada a opção por espectáculos para os quais as companhias não dispunham de um elenco apropriado, o caso da opereta por exemplo, ou quando a qualidade da obra era preterida em favor do sucesso de bilheteira, como acontecia com determinadas comédias de fraco gosto.

No que tocava à tradução as apreciações normalmente não iam além de a considerarem boa ou má sem explicitarem as razões para tal juízo. Pontualmente era valorizada a habilidade com que foram transpostos para o português os trocadilhos e as graças do texto original, afirmando-se, nesses casos que a tradução superava mesmo a obra estrangeira. Também eram apreciadas nas versões a correcta adaptação à realidade portuguesa, não ficando, no entanto, claros os limites dessa transposição.

2.2.4. A CRÍTICA E O MOMENTO HISTÓRICO

A crítica é talvez aquela componente da revista onde a ligação à realidade quotidiana do momento melhor se percepção. Não posso, por isso, deixar de registar alguns comentários, tecidos, à laia de desabafo, pelos críticos nestas colunas, que valem pela capacidade que têm de nos permitir contextualizar as condições em que eram levados à cena os espectáculos. Sublinho, no entanto, que são muito escassas as referências deste tipo, salvaguardando-se normalmente o crítico num universo fechado sobre o próprio teatro, protegendo-se, talvez, desta forma do conflito com os poderes vigentes. Este facto não deixa de ser estranho, ainda que compreensível, num momento de tão grande conturbação social como o que se viveu nestes anos.

São mais frequentes reflexões desta ordem nos correspondentes das cidades mais pequenas como o Porto ou Coimbra. Vejamos, por exemplo, o modo como, em Abril de

1927, Artur de Araújo critica os maus hábitos do público coimbrão, talvez pouco habituado a ir ao teatro.

E já agora a propósito de plateia e também salvo honrosas excepções, é para lamentar que na de Coimbra se cometam certos abusos que bem mal ficam a uma terra onde o progresso tem talvez mais razão de existir. Refiro-me à usança de fumar na plateia durante o espectáculo e nos intervalos ao que ainda não se pôs cobro por completo, apesar duma última disposição da autoridade que o proíbe.

Mas urge que seja posto em vigor um regulamento que proíba rigorosamente outros abusos como as piadas, os alaridos, os assobios mais próprios de um espectáculo taurino. E ainda me permito chamar a atenção da autoridade respectiva para a hora tardia a que terminam os espectáculos o que se evitaria desde que isso fosse regulamentado marcando-se a hora de começo mais cedo e obstando a que se não abusasse tanto da paciência do público sujeitando-o a tão longos intervalos.(1927:50)

É igualmente criticado o snobismo dos frequentadores habituais de representações de companhias estrangeiras, que assistiam a espectáculos em idiomas que não dominavam, por pura exibição social.

Outra das lamentações mais frequentes era a sentida falta de actividade intelectual fora de Lisboa, o que fazia recair sobre o teatro a responsabilidade de constituir o divertimento, por excelência, nestas cidades. Horácio de Azurara, correspondente da revista no Porto, em 1925, afirmava ao analisar o tipo de entretenimentos disponíveis na Invicta em período estival.

O Porto está na maior das misérias teatrais.

Nada absolutamente, nada que nos possa distrair um pouco o espírito.

Há anos que não temos um Verão tão pobre!

Teatros todos fechados e sem esperança de reabertura antes do Inverno. [...]

Ou temos de jogar a bisca em família ou ir para o cinema, que é o único passatempo do público tripeiro, que ainda não foi para a praia ou para o campo.

Mas nós também vamos.

A praia atrai-nos e vamos gozar um pouco da brisa amena do mar, esperar que no teatrinho da linda Vila do Conde, terra formosa entre as mais belas do nosso país, apareçam as companhias que em Lisboa se organizaram para, em *tournée*, descerem até às praias.(1925:34)

A única alusão clara ao momento político feita nestas páginas deveu-se a Nogueira de Brito, já no período final da existência deste periódico, quando a dureza da realidade era tão forte que nem mesmo a doce ilusão teatral podia permanecer alheada.

Um *relâche* forçado interrompeu a vida teatral da cidade durante uns bons quinze dias. O estado de sítio obrigou o lisboeta noctívago a recolher a casa numa imposta pacatez de que foram alvo quase exclusivamente as pessoas inofensivas para a segurança publica. Não admira, portanto, que após pouco haja a assinalar no que diz respeito ao movimento teatral. As companhias de declamação limitaram-se a uma ou outra *première* em geral fracamente aceites, porque o nervosismo da população parecia prever acontecimentos de carácter político que brevemente viriam a dar-se. A revolução que estalou no Porto também teve a sua acção no ambiente teatral, porque a explosão de granadas danificou um tanto o teatro de S. João. Em Lisboa a insurreição respeitou as casas de espectáculo. Por isso o movimento teatral foi mais largo, embora de relativo interesse. (1927:49)

Referia-se, certamente à revolta militar do *revirvalho*, desencadeada a partir do Porto, sob o comando do General Gastão de Sousa Dias, entre três e sete de Fevereiro de 1927, exigindo a *demissão do Governo e o regresso à Constituição de 1911* e que resultou em confrontos violentos e dezenas de mortos.

2.3.O TEATRO VISTO PELO TEATRO

A construção de uma imagem do teatro feito em Portugal durante os anos XX a partir da revista *De Teatro* completa-se com a análise da representação do teatro nos textos dramáticos publicados. São, contudo, poucas as obras em que a referência ao meio teatral da época seja clara e é ainda inferior o número daquelas em que essa referência é feita de forma intencionalmente crítica. Pelas questões que colocam, escolhi como objecto deste estudo dois textos, substancialmente diferentes entre si dadas as opções estéticas que assumem, mas que se aproximam pela atitude crítica com que observam a realidade do teatro português do momento em que foram produzidas. São esses textos a famosa comédia de André Brun, *A Vizinha do Lado*, publicada em 1922, logo no segundo número da revista, conquistando certamente o público já fiel aos êxitos do autor, e a paródia de Leitão de Barros a *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* de Pirandello, intitulada *Um Actor à Volta de Seis Papéis* e publicada pela revista em Setembro de 1925.

2.3.1. A VIZINHA DO LADO

“Eduardo: [...] Foi sem querer. Vi toda a gente a escrever para o teatro.
Não quis tornar-me notado.” (1922:2)

A Vizinha do Lado é uma das mais conhecidas comédias de Brun quer pelas inúmeras montagens que já foram feitas da peça desde a data da estreia a 30 de Outubro de 1913 no Teatro do Ginásio²⁶, quer pela sua transposição para o cinema por António Lopes Ribeiro em 1945. A peça terá sido escrita, de acordo com o autor, entre 6 e 18 de Agosto de 1913 para satisfazer uma encomenda do Teatro do Ginásio, onde estreou numa encenação da Companhia de Comédia do Teatro Ginásio²⁷, com a classificação genérica de comédia em 4 actos. Esteve durante três temporadas consecutivas em cena em Lisboa e duas no Porto, tendo sido também representada, nesta época no Brasil, e reposta várias vezes²⁸. Esta é a primeira grande comédia escrita exclusivamente por Brun cuja vastíssima obra inclui, como sabemos, para além de várias outras comédias, inúmeras revistas e outras peças, originais e adaptações, várias das quais escritas em parceria ainda contos, crónicas e textos diversos em revistas e jornais.

A ideia que preside à concepção desta obra inscreve-se no vasto movimento cultural que acompanha os últimos anos da monarquia e toda a Primeira República, prolongando-se

²⁶ A revista indica como data de estreia o dia 29 de Outubro, no entanto a imprensa periódica diária do tempo apresenta o dia seguinte como data da primeira representação da peça.

²⁷ Segundo a revista *De Teatro*, n.º 2, de Outubro de 1922, a distribuição da estreia foi a seguinte:

EDUARDO - Mendonça de Carvalho
PLÁCIDO - António Cardoso
SARAIVA - Silvestre Alegram
JERÓNIMO - Joaquim Silva
UM CARTEIRO - Júlio Candeira
UM DISTRIBUIDOR DE ROMANCES – Ludgéro Campos
UM POLÍCIA - Mário Veloso
ISABEL - Adélia Pereira
D. ADELAIDE - Maria Matos
MARIANA - Zulmira Ramos
D. GERTRUDES - Virgínia Farrow
LURENTINA - Beatriz de Almeida
A CRIADA DE CIMA - Hermínia Silva
A CRIADA DE BAIXO - Benvinda de Abreu

²⁸ São conhecidas as seguintes reposições desta obra:

- 09/02/1945 a 03/03/1945 pela companhia Maria Matos no Teatro Variedades – Parque Mayer;
- 10/10/1967 pelo Teatro Experimental do Porto (TEP) no Teatro Nun’Álvares;
- 18/05/2002 a 18/05/2002 pelo Grupo Cénico Pérola da Adraga na Sociedade Recreativa Musical de Almoçageme, no âmbito do Festival de Teatro do Concelho de Sintra (13ª edição, 2002);
- 15/11/2003 a 15/11/2003 pela Fundação Jorge Antunes, Associação de Teatro, na Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão (Pequeno Auditório), no âmbito da Mostra de Teatro Amador do Vale do Ave (2003).

pelo regime seguinte de uma forma mais radicalizada, de aportuguesamento da cultura portuguesa e, em última análise, da procura da própria essência de ser português. A criação de uma comédia tipicamente portuguesa surge assim como uma forma mais de, por um lado, enriquecer a dramaturgia nacional de obras originais combatendo a tendência generalizada de recorrer a traduções de textos estrangeiros a que já aludi nos capítulos anteriores e, por outro, como uma tentativa bem sucedida de criar no imaginário do público lisboeta uma representação cômica de si próprio.



CARTÁS DE SANCHES DE CASTRO, PREMIADO NO CONCURSO
ABERTO POR OCASIÃO DAS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES.

Imagem 3: Cartaz de Sanches de Castro (1922:2)

Num texto que antecede a publicação da peça na *De Teatro* e citando um artigo que publicara n' *A Capital* na véspera da estreia de *A Vizinha do Lado*, Brun expõe esta ideia. Assumindo-se como herdeiro directo de Gervásio Lobato, o autor mostra-se empenhado em

actualizar os processos do mestre dentro do espírito de dotar o teatro português de uma tradição genuinamente sua.

Como a acção da peça se passa em Portugal, tratei de a fazer muito portuguesa. Os locais de acção, os apelidos dos personagens e a língua que falam são portugueses. Fiz mais: as figuras que dei a vida fictícia da cena, sentem, pensam e exprimem-se em português. A própria acção em que se movem, as escassas peripécias desta, são tudo quanto há de mais português. Ao sair do teatro, o público terá a impressão de ter assistido em pessoa a um caso e não a de ter ouvido contar uma história. Depois, diligenciei para que os meus heróis falassem pela sua boca e não pela minha pena. Ouvi o que eles diziam e escrevi.

A fábula da peça é simples, muito simples. Pois se eu lhes estou dizendo que é portuguesa! Se a peça interessar, será pelo desenho dos caracteres e pela sua evolução e não pelas complicações do entrecho, tanto mais que a *Vizinha* não é uma farsa e antes pretende ser uma comédia, alegre é certo, mas com uma pontinha de sentimento e melancolia à mistura.

A fórmula gervasiana, excelente e que há de marcar uma época no nosso teatro, envelheceu, muito acarinhada e deixando saudades profundas. Temos de adelgaçar um pouco o traço grosso da caricatura de Gervásio, aproximando mais da vida corrente as figuras da comédia, fazendo-as mais humanas e mais simples. A gente da *Vizinha do Lado* é gente de todos os dias, que encontramos a cada passo e na qual nem reparamos, tão banal nos parece. (1922:2)

A intriga é já sobejamente conhecida. A harmonia de um prédio, microcosmos da sociedade pequeno burguesa de Lisboa, é abalado pela relação atormentada que Eduardo vive com uma mulher do teatro, sem conhecimento da família que o julga em Lisboa a estudar Medicina. É descoberto pelo tio que veio a Lisboa com o propósito de apurar a verdade sobre o comportamento do sobrinho. Revela-se também a verdadeira natureza do plácido professor de moral e o conflito é dissolvido quando ambos encontram as mulheres com quem desejam fazer a sua vida, servindo Portugal de pano de fundo a toda a acção.

De facto, Portugal nunca sai de cena graças à multiplicidade de recursos utilizados pelo autor. Esses recursos passam pela referência constante à cidade de Lisboa, onde se passa a acção, também designada por Plácido como “a grande babilónia lisboeta” e por Isabel, numa linguagem bem característica, como “a Lísbia”. É, na realidade, desta dupla forma que a capital é apresentada, a grande cidade dos Jerónimos, da Torre de Belém, da Câmara dos Deputados, do Jardim Zoológico, dos eléctricos, dos teatros, d’A Brasileira, da Baixa, e das lojas de tecidos da Rua Augusta, de grandes armazéns como o Grandella onde as mulheres se perdem, do Tejo e de Cacilhas, e simultaneamente a Lisboa popular e típica,

onde as vizinhas ainda conversam umas com as outras pela janela, e tão pequena que basta alguém de Famalicão passar uma temporada em Lisboa para logo se descobrir toda a verdade sobre a vida de Eduardo, e Plácido, chegado à capital, reencontrar a sua paixão da juventude. Portugal está ainda presente, na sua diversidade, pelo contraponto, que sustém a intriga, entre a urbana Lisboa e a província, representada por Famalicão, que se mantém incólume ao progresso da capital.

“EDUARDO- Ó tio! Os séculos avançam...

PLÁCIDO- Mas Famalicão permanece.” (Acto II, cena IV)

A nacionalidade é também reforçada pela intenção do autor de colocar em cena ícones da cultura portuguesa como o quadro a óleo em casa de D. Adelaide que deve representar a Torre de Belém ou Camões lendo os Lusíadas a D. Sebastião, ou ainda a edição ilustrada de *As Pupilas do Senhor Reitor* que deve ser colocada em qualquer parte da sala.

Dentro deste ambiente profundamente burguês e provinciano, a lógica interna da obra e o desenlace escolhido pelo autor são coerentes. Tendo a sociedade burguesa como instituições fundamentais o casamento e a família, a relação de mancebia mantida por Eduardo e Isabel não é aceite e os hábitos desregrados de gente do teatro são condenados. A ordem é reposta pela reconversão social da personagem masculina através do casamento celebrado com o objectivo claro de constituir família. No entanto, tal leitura implica ignorar vários pormenores fundamentais que, uma vez tidos em consideração, conferem ao texto uma dimensão totalmente nova e, conseqüentemente, permite outras interpretações.

Pela lógica interna da obra, ao universo caótico de Eduardo e Isabel dever-se-ia opor uma estrutura social funcional onde os papéis sexuais claramente definidos dentro do casamento e da família satisfizessem a natureza masculina e feminina. No entanto, assim não é. O elemento masculino do único par realmente casado, o Sr. Saraiva, vizinho do 3º direito, não satisfaz a sua sexualidade dentro do casamento pelo que vai trocando sistematicamente de amante. Escolhe sempre mulheres estrangeiras, porque, já se sabia então, as mentalidades europeias andam sempre alguns passos à frente das nossas e no imaginário masculino português as francesas e as espanholas são mulheres de costumes mais livres e de sexualidade escaldante. O Sr. Saraiva vai vivendo as suas aventuras românticas, às escondidas da mulher, com a cumplicidade do porteiro e sem grande

convicção nem nestas aventuras nem no casamento, de forma que também ele, no final, se comove com a vitória da ordem burguesa e se arrepende do seu comportamento reprovável. É, curiosamente, da boca desta personagem que sai o único discurso em defesa de Isabel, ao compreender e reconhecer perante todos que a natureza humana, a própria vida, são muito mais fortes e complexas que uma determinada ordem social..

SARAIVA – Será mas ela, como todas as raparigas do seu género, são precisas. Em primeiro lugar para justificar até certo ponto a existência dos professores de moral. Depois, para ensinar aos rapazes que entram nas escolas superiores uma cadeira que não ensinam nos liceus: a Vida. (Acto II, Cena XI)

O questionar dos valores burgueses vai surgindo, sistematicamente, ao longo de toda a obra. O tio Plácido, que, embora nunca tivesse constituído família, construiu a sua imagem sobre a defesa da ordem e dos bons costumes, tendo mesmo escrito sobre os *Deveres do Homem como Chefe de Família*, antes mesmo de poder apregoar a sua moral oca, denuncia a sua verdadeira natureza ao tentar seduzir Isabel, no eléctrico, da forma mais brejeira. Este seu gesto deita por terra toda a posterior argumentação contra a ligação de Eduardo e Isabel e esvazia de sentido a moral que diz defender. O próprio Saraiva denuncia esta hipocrisia ao afirmar, ingenuamente, que na sua idade é mais fácil ser moralista.

SARAIVA – Qual dever? Naquela idade não conheço senão o dever... aos credores. Nós, os que temos vinte e cinco anos... duas vezes, confundimos facilmente o dever com o já não poder. (Acto II, Cena XI)

A história pessoal de Plácido joga também ela contra esta hipocrisia moral. Ele que, na sua juventude, durante as festas de Camões, vivera um escaldante romance com uma jovem lisboeta, para, depois de a seduzir, a abandonar sem explicação, por medo, vê-se agora obrigado a reparar a sua falta e a fazer as contas com a sua consciência ao reencontrá-la na figura de D. Adelaide, a respeitável madrinha de Mariana.

PLÁCIDO – (*Severo*) Desculpar nunca. Um professor de moral não pactua coma relaxação de costumes.

D. Adelaide, também ela defensora da moral e dos bons costumes e vigilante zelosa da vida afectiva da afilhada, acaba por não conseguir escapar às contas que tem de prestar à vida. Ao reencontrar Plácido, o seu nunca esquecido devaneio de juventude, cede à força do amor e aceita o seu pedido de casamento.

D. ADELAIDE – Por isso, quando me tomaste as mãos, quando me apertaste o peito...

PLÁCIDO – Ó Adelaide! Parece-me que ali há confusão. Tenho ideia que foste tu que me puxaste. (Acto IV, Cena VIII)

Mesmo a figura de Mariana, donzela por demais virtuosa, por contraste com a vivida e pecaminosa Isabel, não se inibe de trocar olhares sedutores na escada com um homem comprometido e de tal modo é convincente nesse olhar que, em poucas horas, o consegue roubar à companheira e com ele combinar casamento.

Vejamos então como se coloca o teatro dentro desta débil ordem social. Antes de mais, o texto é escrito para um público frequentador do teatro e conhecedor do meio, o que permite os trocadilhos com espaços e figuras da realidade de então, como o Teatro das Barbaridades para o qual Eduardo escreve, ou a tentativa deste de convencer o tio de que Angela Pinto é uma médica conhecida e que José Ricardo é lente da Escola Médica.

As personagens ligadas ao meio teatral são apresentadas pelas restantes e, pior ainda, por elas próprias, como subversoras da ordem estabelecida, marginais portanto, cuja infracção deve ser denunciada e punida. A primeira apresentação do casal Eduardo e Isabel, feita por uma criada, dá conta disto mesmo.

A CRIADA DE CIMA – Ora! Esses não admira. Não são recebidos. Ela é do teatro, das tais que andam com as pernas à mostra... e ele, se calhar, é tão bom como ela. (Acto I, Cena I)

Nesta afirmação podemos compreender como se colocam as personagens em questão perante os demais. Não serem recebidos implica que a sociedade os não aceita tal como eles não aceitam as convenções sociais. Isabel anda com as pernas à mostra, vivem ambos de noite e recolhem de madrugada, e coabitam sem estarem casados. A imagem da gente do teatro é agravada ainda pelo facto de os próprios reconhecerem a devassidão da sua vida e a justiça do castigo que a sociedade lhes impõe.

EDUARDO – (...) Vim para Lisboa para seguir estudos e pus-me a seguir as mulheres.... Os meus velhos queriam que eu abraçasse a carreira médica e, três semanas depois de cá estar, achei-me abraçado....

JERÓNIMO – A D. Isabel!

EDUARDO - Exactamente. Ao cabo de seis meses estávamos cordialmente fartos um do outro; mas, apesar disso, não há meio de nos desligarmos. Ela diz e repete que nunca gostou de outro homem senão de mim... (Acto I, cena IV).

A esta visão aparentemente preconceituosa do teatro alia-se também uma atitude crítica para com todos aqueles que se envolvem no meio teatral por puro oportunismo, bem como ao público que vê no teatro um mero entretenimento.

SARAIVA – Ah sim? Estão zangados? É curioso. Estive ontem à noite no Teatro das Barbaridades e a D. Isabel pareceu-me bem disposta. Ela vai muito bem nesta peça. parece-me que a revista é sua... Não é?

EDUARDO – É... é...

SARAIVA – Muitos parabéns. Não sabia que o Sr. tinha esse jeito para escritor dramático.

EDUARDO – Eu também não. Foi sem querer. Vi toda a gente escrever para o teatro. Não quis tornar-me notado.

SARAIVA - E fez bem, que a peça não deixa de ter a sua graça. Tive imensa pena de adormecer no meio do primeiro acto; mas hei-de lá voltar... (Acto I, cena VII)

Mas é na figura de Isabel, a personagem principal da obra que esta questão assume contornos quase trágicos. Actriz no palco e dramática na vida, Isabel representa as mulheres do teatro do seu tempo, de baixa condição social, sem cultura, excessivamente apegada às grandes cenas para ser credível e de uma sensualidade picante. Tudo seria, então, simples e tranquilizante se esta personagem não fosse simultaneamente aquela a quem são associados os valores mais elevados postos em jogo. Isabel não finge nem mente, dedica-se ao homem que ama ao ponto de abdicar dele para garantir a sua felicidade, numa atitude de amor quase maternal. Ela é a personagem mais coerente e autêntica, uma vez que todos as outras escondem pecados. E ainda que o seu comportamento subverta a ordem estabelecida, Isabel partilha dos mesmos valores que os demais, o que a torna num elemento da sociedade e não numa figura marginal. É ela de facto a figura essencial de toda a obra, a mulher por excelência, em estado puro, apaixonada e emotiva, ciumenta e desbocada, que defende a sua dignidade como sabe e pode.

ISABEL (*com a mão no ombro de Eduardo*) - Vamos, Eduardo, não te apoquentes por minha causa. Eu sou mulher; mas tenho os meus momentos em que não sou tola. Bem sabia que isto não podia durar sempre e, se nos havíamos de separar daqui a seis meses, com rancores, com agravos e com más palavras, por um capricho ou por um aborrecimento, melhor é que nos separemos hoje, amigos e de mãos dadas. Tu vais ser feliz com certeza. Ela tem olhos de bom rapaz [sic] e tu és um bom camarada. O teu grande defeito era eu.

EDUARDO – Não digas isso.

ISABEL – Era, sim. Vais agora aprender a deitar-te a horas, a ter sempre na gaveta colarinhos engomados e em casa uma mulherzinha encantadora, que toca muito mal piano à luz pacata dum candeeiro. Verás como isso é bom para a saúde. Andavas magro. Vais engordar e dar satisfação à tua família. Daqui a um ano, já não te lembras de mim.

Uma análise em profundidade do sentido desta obra leva-nos inevitavelmente a uma questão paradoxal. Se a preservação da ordem social, no momento histórico da produção da peça, não é compatível com a subversão que o teatro necessariamente acarreta, que faz aquele público burguês, naquela sala, a rir-se de figuras tão inspiradas nesse mesmo público? Qual a posição dos actores que interpretam personagens que não aceitam os próprios actores? Ou que interpretam actores que se auto-excluem da sociedade? Qual é a posição de André Brun, autor de revistas do ano, quando em cena ele opta por recuperar um autor dramático, casando-o e reconduzindo-o à moralidade da sua condição burguesa? Não sei até que ponto estas questões seriam encaradas na época de forma mais profunda do que simples processos de obtenção de cómico, no entanto, parece-me que uma fina ironia atravessa toda a obra como que afirmando a importância social do teatro enquanto espaço por excelência de recriação da vida, lugar onde toda a ordem pode e deve ser questionada. A resposta está na opção tomada pelo próprio André Brun e pelos actores da companhia do Teatro do Ginásio de divertirem os burgueses fazendo com que riam de si mesmos.

2.3.2. UM ACTOR À VOLTA DE SEIS PAPEIS

“O Actor (*Debruçando-se ansiosamente sobre ele*): Ficção? Realidade?”

(1925:36)

Um Actor à Volta de Seis Papéis foi, depois de *30 H.P.* (1923:8) e de *O Ramo das Violetas* (1923:12), a terceira peça de Leitão de Barros a ser publicada pela revista *De Teatro*. Data a publicação de Setembro de 1925, altura em que o autor se encontrava já

afastado do corpo redactorial, embora mantivesse relações de colaboração, o que terá permitido a publicação desta obra antes da estreia.

As características desta peça lançam-na numa direcção completamente oposta à da maioria das obras dramáticas que a revista publicou. *Um Actor à Volta de Seis Papéis* é, de acordo como autor, “uma réplica à parte anedótica, e só a esta, da famosa peça pirandelliana”, datada de 1921, e é, simultaneamente, uma curiosa reflexão sobre o teatro destes anos, que completa as visões já anteriormente expostas. Apresentada como um “Brevíssimo comentário cénico oposto à famosa peça de Luigi Pirandello” ou, como afirma uma das personagens, apenas um “acto, com pretensões modernistas”, o texto de Leitão de Barros marca, dentro das páginas da revista, um ruptura com a tendência dominante do teatro escrito em Portugal nesse momento.

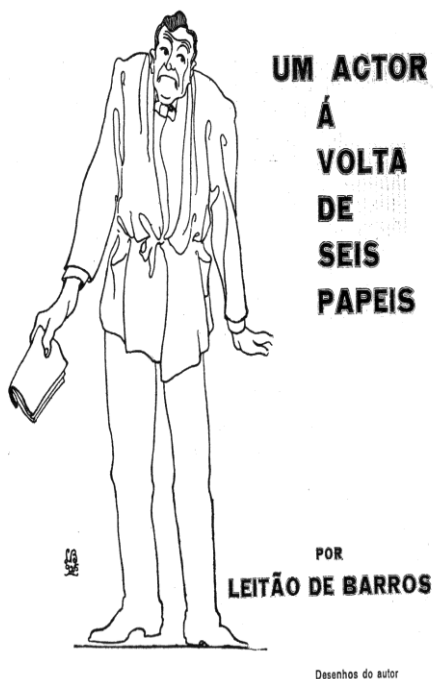


Imagem 4: Capa da peça publicada pela revista. desenho do autor. (1925:36)

O autor propõe-se analisar o drama “que sofre o autor, quando é obrigado a ir interpretar uma personagem que não existe para a sua sensibilidade”, e procura provar que “um actor não pode nunca falar em nome da sua sensibilidade psíquica – que não pode ter – e sobretudo repudiar como ilógico e inconsistente para representar o que ele próprio, por força das circunstâncias ocasionais, daí a pouco é obrigado a viver”. Por outras palavras,

analisa-se a relação actor-autor no processo de criação conjunta das personagens representadas e a legitimidade da intervenção de cada um nesse processo.

A intriga é simples. Um actor de uma companhia, que é simultaneamente o seu director, não compreende e não aceita uma peça que lhe foi entregue por um autor dramático influente no meio. Quando, depois de um ensaio, discute com uma colega a dificuldade que tem em apresentar o seu ponto de vista ao autor, acaba por ser surpreendido por este, que ouve os seus argumentos e os rebate, travando-se uma dura discussão que culmina com o actor a disparar mortalmente sobre o autor.

A técnica do teatro dentro do teatro é utilizada nesta peça, num processo de *mise en abyme* construído sobre vários níveis de representação, tal como o faz Pirandello. O primeiro nível é o da realidade, isto é, o *a priori* da representação. Um teatro onde se acabou de representar uma peça do repertório tradicional, à qual assistiu o público presente na sala. Neste nível encontra-se também o verdadeiro Leitão de Barros, autor dramático.

É condição essencial que esta peça vá a fechar espectáculo e, conseqüentemente, depois da representação de uma peça do repertório vulgar, de 3 actos.(1925:36)

Neste primeiro nível, encaixa-se um segundo nível de representação já ficcional: os actores que acabaram de interpretar as personagens da peça anterior, agora representando-se a si mesmos, com os seus nomes verdadeiros e conhecidos pelo público, entram para ensaiar uma cena da peça anterior. O ensaio da peça já vista constitui o terceiro nível de representação. Não são usados nem o guarda-roupa nem os cenários já vistos pelo público.

A CENA

É o próprio palco, de dia, perfeitamente ao acaso. Escolher-se-á uma das cenas culminantes da peça anteriormente representada, e no palco, a marcar os mobiliários, estão pares de cadeiras, com números pendurados, como era costume em ensaios. As figuras estão, como se disse, vestidas como andam na rua, devendo preferir-se, para efeito cénico, a escolha de uma cena em que haja contraste entre a acção que se ensaia, e que o público há pouco viu representada com propriedade e vida, e o meio, «toilettes» e cenário, que agora se vê. (1925:36)

Ainda no segundo nível de representação se encontram o Actor-Director da companhia, o Homem do Rolinho, ou seja, o autor dramático Leitão de Barros-

personagem, e uma actriz, mãe de Aura, desenrolando-se entre eles a acção principal da peça.

Por fim, existe um nível de representação que podemos chamar nível zero que é o da própria peça concebida por Leitão de Barros a cuja representação o público assiste. Como esta peça coincide, em vários momentos, com o texto que o Homem do Rolinho entregou ao Actor- Director, Alexandre de Azevedo (a obra é dedicada ao actor Alexandre de Azevedo), ela auto-representa-se, sendo, por isso, o assassínio de Leitão de Barros-personagem a sua própria vitória, pois desta forma o actor torna verdade aquilo que considerava uma irrealdade, ou seja algo absolutamente inverosímil.

Interessante é também analisar os argumentos utilizados pelas personagens a favor e contra esta peça. Para o Autor a sua peça é uma peça de ruptura com a convenção, e por isso mesmo incompreensível ainda para muitos.

O HOMEM – Basta! Nem o senhor nem ninguém tem o direito de falar assim. Estamos distantes, por todos os processos e por todas as correntes do pensamento. Há um abismo entre as nossas épocas. (...) A minha obra é profundamente humana – Ah! Humana com uma profundidade que o senhor desconhece! Os meus personagens são homens! Oiça: são homens! (1925:36)

Leitão de Barros- personagem, tal como defende a personagem o Pai na peça de Pirandello, reconhece que o seu texto é inverosímil mas não deixa, por isso, de ser verdadeiro.

PAI – Digo que realmente que é possível julgar-se realmente uma loucura, sim, senhor, esforçar-se por fazer o contrário; isto é, criar loucuras verossímeis, para que pareçam verdadeiras. Mas permita fazê-lo observar que, se loucura for, ainda assim é a única razão do ofício dos senhores. (Guinsburg: 190)

Aceita ainda que esta obra não seja acessível ao actor e a todos os que, como ele, perpetuam uma forma anedótica e obsoleta de teatro. Desta forma critica o teatro representado em Portugal na época por ser ultrapassado e superficial, e acusa também os actores e as companhias de serem os principais responsáveis por esta situação pois a sua fraca formação cultural e o desinteresse pela arte impedem-nos de compreender e apreciar outras formas de fazer teatro.

Das críticas tecidas pelo actor Alexandre de Azevedo à peça que lhe foi entregue podemos inferir alguns dos critérios considerados na avaliação da capacidade dramática de um texto. Esses critérios exigem que o texto tenha sentimentos, intensidade, ritmo, ao mesmo tempo que criticam a linguagem literária e artificial, bem como a ausência duma lógica interna clara.

Por outro lado, os actores consideram que as suas capacidades histriónicas são fundamentais na composição de uma personagem deficientemente concebida pelo dramaturgo e por isso o acto da representação é um momento de criação que não pode sujeitar-se aos desígnios do autor.

A ACTRIZ: Ah, não há dúvida... Tenho feito muito «canastrão» na minha vida, lá isso é verdade... mas não obrigada... por livre vontade, para lhes dar a mão a esses pobres diabos como o teu homem do rolinho... que não tem lá dentro nada, *ele*, que dar a nós. (1925:36)

O actor vê-se como um *medium* que dá corpo a uma personagem que, concebida pelo autor, existia apenas no papel, sem vida.

É ainda aflorada a pressão a que as companhias estavam sujeitas no meio teatral que as obrigava a representar obras que não apreciavam, por receio de serem penalizadas na imprensa, com consequências muito negativas para a sua já débil situação financeira. Lembremo-nos que, tal como acontece nesta peça, muitos autores dramáticos de então eram simultaneamente críticos teatrais, como já referi em capítulos anteriores.

O ACTOR - pois sim, mas é um conflito... um homem com influência nos jornais, crítico, relações amizades, o diabo! Depois é a sua má vontade que reverte ainda mais sobre a companhia – e tudo isto está este ano cada vez pior. É que eu tenho medo de mim, se lhe chego a falar... não tenho feito, não tenho já paciência, nem tempo, nem situação, para aturar estas massadas....

O texto coloca, como vemos, questões fundamentais em relação ao teatro representado pelas companhias dramáticas portuguesas da época. A primeira dessas questões é a da competência cultural e artística destas companhias para avaliar a qualidade das obras que levam à cena, por um lado, e, por outro, a sua capacidade de decidir em prol da arte alheando-se das pressões do público, dos autores e dos críticos, num momento de grande crise económica em que os teatros dependem exclusivamente dos resultados da bilheteira.

Esta obra coloca ainda em causa a própria competência artística dos actores, atrofiados por um meio tacaño e pouco exigente, mais interessados em manter os seus lugares do que em aprofundar o seu conhecimento da arte ou em aperfeiçoar as suas qualidades artísticas. As limitações da sua capacidade de visão do mundo fazem definharem as potencialidades de cada personagem que interpretam pois não podem dar o que não conhecem. Deste forma, eles assassinam em cena os melhores autores do seu tempo, como nesta peça Alexandre de Azevedo mata Leitão de Barros.

Por esta razão, Leitão de Barros confere ao autor dramático uma responsabilidade acrescida na criação teatral pois, por ser culto e mais conhecedor, a ele cabem, em primeiro lugar, os avanços estéticos e o dever artístico de os fazer valer dentro do meio, uma vez que se os seus textos não forem representados o teatro não existe.

CONCLUINDO

Sobressai de uma leitura global dos cinquenta e quatro números da revista *De Teatro – Revista de Teatro e Música* a necessidade que se fazia sentir de impor uma ordem dentro do caos que reinava no meio teatral português, necessidade que, aliás, se adivinhava em quase todos os sectores da vida nacional e que veio, como todos sabemos, a desembocar no golpe de Estado de 28 de Maio de 1926. Nesse sentido todos procuram identificar os responsáveis pelo caos reinante, apontando, sem pudores, o dedo ao vizinho do lado e muitas são as propostas para a definição de um sentido superior para o teatro nacional.

Certo é que, apesar de o público escassear, proliferavam as companhias e reinava a instabilidade e o desequilíbrio dentro destas, num processo de corrupção interna que visava antes de mais o lucro fácil e imediato. Com os mesmos objectivos, ou não, muitos se aventuravam a escrever para o teatro. Só na revista, foram publicadas em cinco anos, parcialmente ou na íntegra, peças de mais de oitenta autores, oriundos dos mais diversos quadrantes, entre os quais se encontravam mesmo membros do governo como Manuel Teixeira Gomes. Para esta febre teatral podemos encontrar diversas explicações, como a necessidade de construção de um património cultural genuinamente português que se rebelava contra décadas de “nefastas” influências estrangeiras, ou ainda a procura no teatro de um lenitivo para as agruras da vida, ou mesmo a tentativa de intervir socialmente através desta manifestação artística. Verdade é que o teatro rendia dinheiro e permitia a projecção rápida do nome daqueles que, de alguma forma, se queriam afirmar no meio cultural português, mas verdade é também que os mais importantes autores deste período não eram praticamente desconhecidos do grande público.

Simultaneamente o teatro ia sofrendo subtis alterações formais e estéticas dentro dos modelos do teatro declamado, ao mesmo tempo que os géneros musicados, como a revista e a opereta, ia gradualmente conquistando as plateias, havendo companhias especializadas apenas nestes géneros. No entanto, das vanguardas europeias apenas ecos muito difusos chegavam ao nosso país, sentido-se a todos os níveis uma fortíssima resistência a tudo o que pudesse abalar os alicerces do *status quo*.

Por outro lado, o teatro português, neste momento, procurava projectar-se no estrangeiro, principalmente no Brasil, que, por questões linguísticas e históricas, representava um mercado muito rentável para as companhias nacionais, enquanto que todos

os anos companhias estrangeiras faziam digressões pelo nosso país, atraindo o público fascinado pela sofisticação europeia e representando, assim, uma fortíssima concorrência.

O estudo aqui apresentado tenta lançar sementes para uma investigação mais aprofundada deste período. Essa investigação pode explorar aspectos muito diversos e ainda pouco aprofundados como a História, ainda por fazer, da imprensa periódica de teatro, muito activa neste momento. Outro aspecto relevante poderia ser a análise dos modelos de teatro europeu que Portugal importava, e as formas como o fazia. Seria interessante também proceder ao estudo do teatro português levado à cena em todo o mundo, durante estes anos, não só através das digressões das companhias nacionais como também em tradução levada à cena por companhias estrangeiras e avaliar a sua recepção. No campo específico do tecido teatral poder-se-ia ainda traçar o percurso de cada companhia, da lógica que presidia à escolha do repertório e do elenco, bem como das rivalidades entre companhias e consequências dessas relações. São, afinal, muitas as pistas que podem e devem ser seguidas a fim de restaurar a memória do teatro feito em Portugal, através de um levantamento sistemático da documentação existente e de uma interpelação activa do que no teatro e pelo teatro foi construindo a cultura portuguesa.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

GERAIS

ALMEIDA, Mário de

1916 *Lisboa do romantismo*. Lisboa: Rodrigues e C.^a, Livreiros Editores.

ARAÚJO, Norberto & BARATA, Martins

1939 *Peregrinações em Lisboa*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

AZEVEDO, Cândido de

1999 *A censura de Salazar e Marcelo Caetano : imprensa, teatro, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho.

CABRAL, Manuel Villaverde

1979 *Portugal na alvorada do século XX*. Lisboa: A Regra do Jogo.

COELHO, Jacinto Prado (dir.)

1979 *Dicionário de literatura*. 3.^a ed. Porto: Figueirinhas.

DANTAS, Júlio

1996 *Lisboa dos nossos avós*. Lisboa: Publicações Culturais da CML.

OLIVEIRA, Manuel Alves de (org.)

1991 *O grande livro dos portugueses: 4000 personalidades em texto e imagem. Nomes, datas, factos com 980 ilustrações*. Lisboa: Círculo de Leitores.

PIRES, Daniel

1986 *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX*. Lisboa : Contexto (*Dicionário da Imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940)*). Lisboa: Grifo, 1996).

PERES, Esteves & RODRIGUES, Guilherme (org.)

1911 *Dicionário Histórico, Corográfico, Biográfico, Bibliográfico, Heráldico, Numismático e Artístico*. Lisboa: João Romano Torres Editores.

PERNES, Fernando (Coord.)

2002 *Século XX: Panorama da Cultura Portuguesa* (3 vols.). Porto: Serralves & Afrontamento.

RAMOS, Rui

1994 *História de Portugal*, 6.º vol.: *A segunda fundação (1890-1926)*. Dir. de José Mattoso. Lisboa: Círculo de Leitores.

TENGARRINHA, José

1989 *História da imprensa periódica portuguesa*. 2.ª ed. Lisboa: Caminho.

VIEIRA, Joaquim

1998-2001 *Portugal século XX: Crónica em imagens* (7 vols., um por cada década). Lisboa: Círculo de Leitores.

WILLIAMS, Neville *et al.*

1999 *Cronologia do século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

TEATRO

ESTUDOS

ALMEIDA, Fialho de

1925 *Actores e autores*. Lisboa.

AMADO, Fernando

1999 *À boca de cena*. Prefácio de Vítor Silva Tavares. Lisboa: & etc.

BABO, Alexandre

1960 *Problemas do teatro português*. Porto: Grupo de Teatro Moderno os Fenianos Portuenses.

BALMACEDA, Ernesto de

1938 *O teatro na lei (apontamentos à margem da legislação sobre espectáculos)*. Porto: Imprensa Social.

BARATA, José Oliveira

1990 *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.

BASTOS, Sousa

1898 *A Carteira do artista. Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand (PICCHIO, «saboroso anedotário, mas nem sempre de confiança»).

1908 *Dicionário de teatro português*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva (edição fac-similada, Coimbra: Minerva, 1994).

BRAGA, Theófilo

1870-71 *História do Teatro Português*, 4 vols., Porto (vol. I – *Vida de Gil Vicente e sua Eschola* – sec. XVI; II – *A comedia clássica e as tragicomédias* – Séculos XVI-XVII; III – *A baixa comédia e a ópera* – século XVIII; IV – *Garrett e os dramas românticos* – século XIX).

CÉSAR, Oldemiro

1914 *O teatro em fralda*. 2.^a ed., Lisboa: Livraria Ventura Abrantes.

CRUZ, Duarte Ivo

1983 *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães.

FERRO, António

1950 *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI, Col. Política do Espírito.

FIGUEIREDO, Romualdo de (1883-1963)

1904 *Alguma coisa sobre o teatro português*. Lisboa: Viúva Torres Cardoso.

GOMES, J. Reis

1906 *O teatro e o acto: esboço filosófico da arte de representar (1905)*. 2.^a ed., Lisboa : Viuva Tavares Cardoso.

1928 *Figuras de teatro*. Funchal : Comissão Promotora

JACQUES, Mário & HEITOR, Silva

2001 *Os actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

LACERDA, Augusto de

1924 *Teatro Futuro. Visão de uma nova dramaturgia*. Lisboa.

MADUREIRA, Joaquim

1905 *Impressões de teatro 1903-1904: Cartas de um provinciano & notas sobre o joelho*. Lisboa: Ferreira & Oliveira.

MENDONÇA, Henrique Lopes de

1901 *A crise do teatro portuguez*. Lisboa: Empresa Editora do Almanach Palhares.

OLIVEIRA, Joaquim de

1950 *O teatro novo – o Knock e o seu encenador. Subsídios para a técnica e história do teatro português*. Lisboa: Livraria da Trindade.

PICCHIO, Luciana Stegagno

1969 *História do teatro português (1964)*. Lisboa: Portugália.

PIMENTEL, Eugénio

1909 *A vida d'um teatro*. Porto: Editor Francisco J. D'Almeida. Porto.

PINHEIRO, António

1909 *Theatro portuguez: artes e artistas*. Lisboa: A. Pinheiro.

1929 *Contos largos (Impressões da vida de teatro)*. Lisboa: Tipografia Costa Sanches.

REBELLO, Luiz Francisco

1984 *100 anos de teatro português*. Porto: Brasília Editora.

1984 *História do teatro de revista em Portugal*, 2 vols. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

1994 *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa : IN/ CM.

2000 *História do teatro português*. (1.^a ed. Lisboa : Europa-América, 1968)

RIBAS, Tomás

1993 *O Teatro da Trindade : 125 anos de vida*. Lisboa : Lello.

SANTOS, Vítor Pavão dos

1978 *A revista à portuguesa: uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: O Jornal.

2001 «Guia breve do século XX teatral», in *Século XX: Panorama da cultura portuguesa*. Coord. De Fernando Pernes. Porto: Serralves & Afrontamento, 2002, pp.187-312

SCHWALBACH, Eduardo,

1944 *À lareira do passado*. (memórias). Lisboa.

SCHWALBACH, Fernando,

1912 *Lisboa a nu*. Lisboa.

SENA, Jorge de

1988 *Do teatro em Portugal*. Organização, Prefácio e Notas bibliográficas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Edições 70.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos

1923 *Tempo passado: crónicas alfacinhas*. Lisboa: Portugália

1933 *Teatro de outros tempos. Elementos para a história do teatro português*.
Lisboa.

1955 *História do Teatro Nacional D. Maria II: 1846-1946*. Lisboa: 1955 (2
vols).

SOUSA, José Pedro de

1907 *O actor António Pedro julgado pela arte e pelas letras*. Carta-prefácio de
Ramalho Ortigão. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz

1947 *Pátio das comédias. Dois anos de crónicas de teatro*.

MEMÓRIAS

ABRANCHES, Adelina

1947 *Memórias de Adelina Abranches*. Apresentadas por Aura Abranches.
Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade.

BLASCO, Mercedes

1908 *Memórias de uma actriz*. Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso, 3.^a ed.

1923 *Caras pintadas de Mercedes Blasco*. Lisboa: Portugalia Editora.

BRAZÃO, Eduardo

1925 *Memórias de Eduardo Brazão* (compiladas pelo seu filho e prefaciadas por
Henrique Lopes de Mendonça). Lisboa.

CASTRO, Fernanda de

1985 *Ao fim da memória: Memórias, 1906-1939*. Lisboa: Verbo.

CHABY

1938 *Memórias de Chaby*. Transcritas e coordenadas por Tomaz Ribeiro Colaço e Raul dos Santos Braga. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa.

COSTA, Beatriz

1976 *Sem papas na língua*. Mem Martins: Europa-America.

MATOS, Maria

1955 *Memórias da actriz Maria Matos*. Revisão e Prefácio de Alice Ogando. Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

ROSA, Augusto

1915 *Recordações da scena e de fora de scena*. Lisboa: Livraria Ferreira.

1917 *Memórias e estudos*. Lisboa: Livraria Ferreira.

SANTOS, Carlos

1926 *Poeira do palco*. Prefácio de Júlio Dantas, Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.

1950 *Cinquenta anos de teatro : Memórias de um actor*. Lisboa : Editorial Notícias.

SILVA, Rolando

1934 *O meu jornal – Impressões de teatro*. Lisboa: Edição do Autor.

SILVA, Varela

1992 *Camarim com janela para a rua: Histórias de teatro*. Lisboa: Editorial Estampa.

SIMÕES, Lucinda

1922 *Memórias, factos & impressões*. Rio de Janeiro: Lytho-Typographia Fluminense.

OUTRAS ARTES

BAPTISTA, Tiago (Org.)

2003 *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses tipicamente portuguesas*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (artigos: «Os olhos da nação: o cinema português feito por estrangeiros e o reaportuguesamento de Portugal (1916-1925)», de Rui Ramos; «Malhoa e o naturalismo português: O fado em pintura», de Raquel Henriques da Silva; «O pequeno teatro do mudo», de Francisco Frazão).

FRANÇA, José-Augusto

1982 *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Terra Livre, Coleção Arte e Artistas.

1996 «Lisboa no cinema português (1896-1990)», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 23 – *O que é o cinema?* Lisboa: Cosmos & Centro des Estudos de Comunicação e Linguagem, Dezembro, pp. 181-188.

GONÇALVES, Rui Mário

1998 *A arte portuguesa do século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

MOREAU, Mário

1999 *O Teatro de S. Carlos: Dois séculos de história* (2 vols.). Lisboa: Hugin.

PINA, Luís de

1986 *História do cinema português*. Mem Martins: Europa América.

Apêndices

1- ESCREVERAM PARA A REVISTA *DE TEATRO*

Seguem-se os nomes daqueles que escreveram para a revista *De Teatro* ao longo da sua publicação. Os membros do corpo redactorial são apenas referidos quando o seu nome acompanha um texto de opinião. Incluem-se também os nomes dos autores de pequenos textos dramáticos que pelo seu tamanho não podiam ser incluídos no apêndice 2.

A. A.

- “As Grandes Iniciativas Mundiais: como uma Pequena e Modesta Oficina se pode Transformar numa das Maiores Fábricas do Mundo”- n.º 44, Maio-Junho de 1926
- “*O Lôdo* - Impressões de um Espectáculo” - n.º 45, Julho-Agosto de 1926

ABREU, Carlos [1888-1932]

- “Uma Carta de Carlos Abreu” - n.º 4, Dezembro de 1922
- “Renato Viana - Novo Dramaturgo do Brasil” - n.º 11, Julho de 1923
- “Teatro Impressionista do Brasil: Roberto Gomes”- n.º 12, Agosto de 1923
- “Autores Brasileiros: Gomes Cardim”- n.º 26, Novembro de 1924

ALMEIDA, Avelino de [1873-1932]

- “Críticos e Críticas - Notas Soltas de um Caderno de Apontamentos” - n.º36, Setembro de 1925

ALMEIDA, Fialho de [1857-1911]

- “Transcrição do Capítulo “Hamlet” do Livro Póstumo *Actores e Autores*” - n.º32, Maio de 1925

ALMEIDA, Rebelo de

- “Cerejas” (Letra para Partitura de Soeiro da Costa) - n.º 47, Novembro-Dezembro de 1926

ALPEDRINHA, Júlio de

- “Carta de Lourenço Marques” - n.º 49, Janeiro-Fevereiro de 1927

ALSINA, José

- “Da Caracterização e Criação de «Tipos»”- n.º 41, Fevereiro de 1926

ALVELOS, Manuel

- “Recordando: as Férias do Glorioso Actor Eduardo Brasão”- n.º 40, Janeiro de 1926
- “Pecadora...” e “Sonetinho”- n.º 42, Março de 1926

- “Nos Domínios da Música: a Propósito de um Recital de Arte” - n.º 45, Julho-Agosto de 1926

AMARO, Carlos [1879-1946]

- “O Turbilhão: Apreciação Crítica” - n.º 31, Abril de 1925

AMEAL, João [1902-1982]

- “Elogio do Teatro”- n.º 10, Junho de 1923

AMGHARY, Luís

- “O Teatro em Viena de Áustria - a Opereta, a Revista e a Mecânica” - n.º 35, Agosto de 1925

ARANHA, Paulo de Brito [1904-????]

- “Teoria da Crítica - Carta a Vitoriano Braga” - n.º 47, Novembro-Dezembro de 1926

ARAÚJO, Artur de

- ““La Goya” em Lisboa”- n.º 38, Novembro de 1925
- “À “De Teatro” - n.º 39, Dezembro de 1925

ARAÚJO, Norberto de [1889-1952]

- “2ª Parte (Crónicas habituais) – Teatro Moderno e Modernistas”- n.º 29, Fevereiro de 1925
- “Sexta-feira de Paixão” (poesia dramática)- n.º 22, Julho de 1924

ARNOSO, Vicente

- “Maria Vitória” – n.º 13, Setembro de 1923

AZEVEDO, Arthur de [1855-1908]

- “Soneto Dramático” - n.º 52, Junho de 1927

AZURARA, Horácio de

- “Ciríaco Cardoso”- n.º 52, Junho de 1927

B.J.

- “José de Figueirôa”- n.º 26, Novembro de 1924

BANDEIRA, Pedro [1871-1945]

- "Ovo ou Galinha?" - n.º 3, Novembro de 1922
- "Mas Porquê?... " (monólogo) - n.º 11, Julho de 1923
- "O Alcoólico" (monólogo) - n.º 15, Novembro de 1923
- "O Aguiar, a Guiar..." (monólogo) - n.º 16, Dezembro-Janeiro de 1923/1924
- "Cinco Sentidos" (monólogo) - n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924
- "Aquele Olhar tão Lindo..." (monólogo) - n.º 20, Maio de 1924
- "Nas Pedrinhas da Calçada..." (monólogo) - n.º 22, Julho de 1924
- "Graça Alheia" - n.º 29, Fevereiro de 1925
- "A Santa Família - de um Conto de Luís Esteso" (do livro à *Boca de Cena* no prelo) - n.º 47, Novembro-Dezembro de 1926

BARBACCI, G.

- "*De Teatro em Itália*" - n.º 12, Agosto de 1923
- "Correspondência em Itália" - n.º 15, Novembro de 1923

BARBOSA JÚNIOR

- "Os Erros da Natureza" (monólogo em 1 prólogo e 18 quadras do repertório exclusivo do distinto actor Vasco Santana) - n.º 23, Agosto de 1924
- "Recordando um Grande Sucesso Teatral" - n.º 24, Setembro de 1924
- "O Princípio da Filmagem em Portugal - As Primeiras Fitas" - n.º 28, Janeiro de 1925

BARBOSA, Alberto

- "O Extraordinário Actor Procópio Ferreira e a sua Arte"- n.º 51, Maio-Junho de 1927

BARBOSA, Carvalho [1884-1936]

- "O Passado, o Presente e o Futuro"(em col. com Arnaldo Leite) - n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924
- "Muda de Nome" (em col. com Arnaldo Leite) - n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924
- "Actores, Autores , Críticos e «Claqueurs»"- n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924
- "Viagem à Roda duma Estrela - Novela de Maus Costumes de Teatro" (excerto) - n.º 22, Julho de 1924

BARROS, Leitão de [1896-1967]

- "A Ideia do Ritmo na Representação Dramática" (artigo assinado *O Homem que Passa*) - n.º 2, Outubro de 1922

BASTOS, João [1883-1957]

- "O Banquete de Homenagem" - n.º 9, Maio de 1923

BÉNITEZ, Juan

- “Correspondência de Espanha: La Ultima Temporada Teatral” - n.º 9, Maio de 1923

BENSABAT, Levy

- “Dádiva” (monólogo para menina de 6 a 10 anos) - n.º 30, Março de 1925
- “Luz e Sombra” (teatro para crianças) - n.º 34, Julho de 1925
- “Vida” (cena XIV do 1º acto da comédia homónima em 3 actos) - n.º 37, Outubro de 1925
- “Fumo que se perde” (teatro infantil para menina dos 10 aos 12 anos) - n.º 42, Março de 1926

BERMUDES, Félix [1874-1960]

- “Ao seu Destino” - n.º 12, Agosto de 1923
- “Carta de Empenho” - n.º 32, Maio de 1925

BERNARD, TRISTAN

- “A Fibra do Dramaturgo” - n.º 28, Janeiro de 1925

BETTENCOURT, Gastão de [1894-1962]

- “Músicos – Mily Balakirew” - n.º 13, Setembro de 1923
- “Último Capítulo” (cena última do terceiro acto da peça homónima) - n.º 13, Setembro de 1923
- “Os Couperin” - n.º 20, Maio de 1924
- “Viana da Mota” - n.º 24, Setembro de 1924
- “A Arte do Bel-Canto: o Maestro Artur Trindade e os Professores Parisienses” - n.º 27, Dezembro de 1924
- “Crónica do Rio de Janeiro” - n.º 43, Abril-Maio de 1926
- “Grandes «Tonadilleras»” - n.º 50, Março-Abril de 1927

BOAVENTURA, Armando [1890-1959]

- “A Hora do Casino... Tito Schipa e La Dona é Mobile...” - n.º 25, Outubro de 1924

BOMBARDA, Miguel [1851-1910]

- “O Dr. Miguel Bombarda e o Teatro de Ibsen: Casa de Boneca” - n.º 20, Maio de 1924

BONANÇA, Mário

- “O Teatro em Portugal - Causas da sua Decadência” - n.º 6, Fevereiro de 1923

BORRÁS, TOMÁS

- “Teatro Português em Espanha”- n.º 24, Setembro de 1924

BRANDÃO, Maria

- “Os Artistas do Futuro Dizem...” - n.º 47, Novembro-Dezembro de 1926

BRASÃO JÚNIOR, Eduardo [1907-1987]

- “A Evolução do Teatro” - n.º 23, Agosto de 1924

BRITO, Francisco Nogueira de [1883-1946]

- “Teatro Histórico e Teatro Regionalista - O que se Tem Feito em Portugal”- n.º 12, Agosto de 1923
- “Autores, Cenógrafos e Ensaiaadores” - n.º 18, Março de 1924
- “Pano Acima: Como a Revista *De Teatro* tem Cumprido a sua Missão”- n.º 24, Setembro de 1924
- “Mimi Aguglia em Portugal” - n.º 33, Junho de 1925
- “Pano Acima”- n.º 36, Setembro de 1925
- “O Grande Sucesso do Scala, *Le Martyre de Saint-Sébastien* de Gabriel d’Annunzio com Música de Debussy”- n.º 42, Março de 1926
- “Exposição: Desenhos de Carlos Carneiro”- n.º 42, Março de 1926
- “Os Actores Portugueses e o Espírito de Classe”- n.º 52, Junho de 1927

BRUN, André [1881-1926]

- “Palestra de Café” - n.º 1, Setembro de 1922
- “A Tragédia do Quintela” - n.º 4, Dezembro de 1922
- “O Vicente e o Raposo” - n.º 5, Janeiro de 1923
- “O Elefante e a Filha do Boticário” - n.º 10, Junho de 1923
- “Carta a um Mancebo que se Interessa pelo Teatro”- n.º 12, Agosto de 1923
- “Teatro Novo e Teatros Novos” - n.º 30, Março de 1925
- “O Cinema e o Humorismo” - n.º 31, Abril de 1925

CAMÕES, Luís de [c. 1525-1580]

- “Como Quando do Mar Tempestuoso” e “Busque Amor Novas Artes, Novo Engenho” (dois sonetos) - n.º 21, Junho de 1924

CAMPOS, Mário de

- “A Canção do Soldado Espanhol” (versão portuguesa de “La Canción del Soldado Español”, letra de Sinesio Delgado e música de José Serrano) - n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927

CANDINI, Léa

- “Uma Carta: a Opereta Zá-Zá”- n.º 30, Março de 1925

CASTELBARCO, Emanuele di

- “O Tetiteatro ou o Teatro sobre a Água de Alberto Martini” - n.º 25, Outubro de 1924

CASTILHO

- “José Carlos dos Santos e as suas Criações: uma Carta de Castilho” - n.º 19, Abril de 1924

CASTRO, António Pais de Sande e

- “Amadores Elegantes” - n.º 26, Novembro de 1924
- “Amadores Elegantes” - n.º 27, Dezembro de 1924
- “Amadores Elegantes: o Ensaio Geral” - n.º 29, Fevereiro de 1925
- “Amadores Elegantes” - n.º 31, Abril de 1925
- “Amadores Elegantes” - n.º 32, Maio de 1925
- “«De Teatro» Elegante” - n.º 43, Abril-Maio de 1926
- “«De Teatro» Elegante” - n.º 44, Maio-Junho de 1926

CASTRO, Augusto de [1883-1971]

- “Alocação Produzida no Teatro Politeama na tarde de 15 de Dezembro de 1923, no Descerramento das Lápides – Niccodemi e Vergani, pelo Dr. Augusto de Castro” - n.º 16, Dezembro-Janeiro de 1923/1924

CÉSAR, Oldemiro [1884-1953]

- “O Teatro em Paris – Dois Triunfos de Cora Laparcerie” - n.º 15, Novembro de 1923
- “Fora da Cena... Joaquim de Almeida, o Actor Insubmisso” - n.º 19, Abril de 1924
- “R.U.R. – Comédias Utopistas, em 4 actos, do Escritor Tchèque Karel Tchépek” - n.º 21, Junho de 1924
- “Crítica e Críticos de Ontem” - n.º 27, Dezembro de 1924
- “Memórias e Recordações: Augusto Rosa, um Brumell da Arte Dramática” – n.º 31, Abril de 1925

CHIANCA, Rui [1891-1931]

- “Rui Chianca «Revive»” - n.º 8, Abril de 1923
- “Carta de Rui Chianca, o Saudoso Dramaturgo, ao nosso Colaborador e Amigo “O Homem que Passa”, em resposta a um eco do n.º 24 da *De Teatro*” - n.º 29, Fevereiro de 1925

CLARO, Augusto

- “As Boémias do Fado” - n.º 39, Dezembro de 1925

COELHO, Miguel

- “Da Plateia”- n.º 35, Agosto de 1925
- “Da Plateia”- n.º 38, Novembro de 1925

COELHO, Simões

- “Paradoxo da Encenação: Teoria e Prática” - n.º 11, Julho de 1923

CORTESÃO, Jaime [1884-1960]

- “O Teatro do Povo”- n.º 12, Agosto de 1923

COSTA, Francisco

- “A Voz do Mar - ao Esforço Heróico dos Aeronautas Portugueses”- n.º 50, Março-Abril de 1927
- “A D. Sebastião, Rei de Portugal” (soneto inédito)- n.ºs 53/54, Julho-Agosto de 1927

COSTA, Soeiro da

- “As Andorinhas” (partitura para a letra de Celestino David) - n.º 45, Julho-Agosto de 1926
- “Cerejas” (partitura para a letra de Rebelo de Almeida) - n.º 47, Novembro-Dezembro de 1926

CRUZ, Carlos Fernandes da

- “A “De Teatro” em Cuecas” - n.º 36, Setembro de 1925

CUNHA, Augusto

- “Trágica Odisseia de um Pretendente - Filme em Sérias e Numerosas Jornadas”- n.º 29, Fevereiro de 1925

DANTAS, Júlio [1876-1962]

- “Teatro de Aristófanes: A Parábase dos «Pássaros»” - n.º 3, Novembro de 1922
- “A Idade Perigosa” - n.º 36, Setembro de 1925
- “Homens de Letras”- n.º 43, Abril-Maio de 1926
- “As Andorinhas” (letra musicada por Soeiro da Costa) - n.º 45, Julho-Agosto de 1926
- “Os Marido Dela” (conto dialogado) - n.ºs 53/54, Julho-Agosto de 1927

DAVID, Celestino [1880-1952]

- “Andorinhas” (letra musicada por Soeiro da Costa) - n.º 45, Julho-Agosto de 1926

DELGADO, Beatriz

- “As Peles” - n.º 35, Agosto de 1925

DELGADO, Sinesio

- “La Canción del Soldado Español” (letra para partitura de José Serrano) - n.º 48, Dezembro-Janeiro de 1926/1927

DORZIAT, Gabrielle

- “Documento Curioso”- n.º 41, Fevereiro de 1926

DUARTE, Mário

- “Henrique Alves, o do Dona Amélia” - n.º 12, Agosto de 1923
- “Pano Acima: Novo Ano” - n.º 13, Setembro de 1923
- “Pano Acima: É Preciso Abstrair do Sucesso da Companhia Italiana os meus Amigos”- n.º 16, Dezembro-Janeiro de 1923/1924
- “Actores-Artistas de há Pouco Tempo: Tomás Vieira, Rabulista Emérito no Antigo Teatro República”- n.º 19, Abril de 1924
- “Pano Acima: as Nossas Actrizes”- n.º 19, Abril de 1924
- “Pano Acima: Desordem Teatral” - n.º 20, Maio de 1924
- “Duse, a das Belas Mãos...” - n.º 20, Maio de 1924
- “Pano Acima: administradores da *De Teatro*”- n.º 22, Julho de 1924
- “Uma Esperança: a Actriz Maria Luísa”- n.º 26, Novembro de 1924
- “Pano Acima: Fé” - n.º 26, Novembro de 1924
- “Os Artistas na Intimidade: Lucília”- n.º 27, Dezembro de 1924
- “Teatro de Arte”- n.º 29, Fevereiro de 1925
- “A Sociedade de Turismo de Sintra e o seu Casino são uma Obra Admirável” – n.º 29, Fevereiro de 1925
- “Relatório da Viagem em Missão do Ministério da Instrução Pública, a Espanha e França, para Estudo do Teatro, seu Funcionamento e Regulamentação”- n.º 35, Agosto de 1925
- “O Novo Ginásio: o Edifício; a Peça de Estreia; Notas”- n.º 38, Novembro de 1925
- “Dario Niccodemi e a Extraordinária Companhia de que Faz Parte a Brillante Estrela Vera Vergani Estarão em Breve entre Nós”- n.º 42, Março de 1926
- “O Congresso de Paris e os seus Extraordinários e Benéficos Resultados Contados em Resumo por um Congressista”- n.º 44, Maio-Junho de 1926
- “Altas Figuras da Cena: Lucinda Simões” - n.º 46, Setembro-Outubro de 1926
- “Altas Figuras da Cena: Adelina Abranches” - n.º 47, Novembro-Dezembro de 1926
- “Valores da Cena Portuguesa: Palmira Bastos” - n.º 48, Dezembro-Janeiro de 1926/1927
- “Valores da Cena Portuguesa: Ribeiro Lopes”- n.º 49, Janeiro-Fevereiro de 1927
- “Valores da Cena Portuguesa: Amélia Rey Colaço”- n.º 50, Março-Abril de 1927
- “Valores da Cena Portuguesa: Joaquim de Oliveira”- n.º 51, Maio-Junho de 1927

- “Valores da Cena Portuguesa: Chaby Pinheiro”- n.º 52, Junho de 1927
- “Valores da Cena Portuguesa: Maria Matos”- n.º 53/54, Julho-Agosto de 1927

DURÃO, Américo [1893 ou 96-1969]

- “Dois sonetos: «Pesadelo» e «Do Meu Riso» (sonetos)”- n.º 12, Agosto de 1923

DURÃO, Ricardo

- “A Luva de Ricardina” - n.º 11, Julho de 1923

ESCULÁPIO (Fernandes, Eduardo) [1870-1945]

- “História Verídica de Actores e Actrizes” - n.º 15, Novembro de 1923
- “O Tesouro Escondido – Conto Verídico de Carnaval” - n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924
- “Nascimento na Intimidade (Como em Geral são Todos os Nascimento)”- n.º 29, Fevereiro de 1925

EZAGUY, Augusto de

- “Edições de Teatro”- n.º 16, Dezembro-Janeiro de 1923/1924
- “Edições de Teatro”- n.º 18, Março de 1924

FALCÃO, Vasco

- “Salvemos o Teatro Português”- n.º 22, Julho de 1924

FARIA, Bento [1875-1954]

- “Pela Raça” – n.º 50, Março-Abril de 1927

FERAUDY, Maurice de

- “O Chimpazé Auguste, Actor de Cinema”- n.º 28, Janeiro de 1925

FERREIRA, Armando [1893-1968]

- “A Directriz Artística do Teatro Moderno” - n.º 15, Novembro de 1923

FERREIRA, Carlos Alberto

- “Sarah Bernardt” - n.º 8, Abril de 1923
- “Carta de Paris – Signoret: um Drama no Palco e uma Tragédia no Íntimo”- n.º 14, Outubro de 1923

FERREIRA, Godofredo

- “Soror Mariana Alcoforado do Teatro”- n.ºs 53/54, Julho-Agosto de 1927

FERREIRA, João Maria

- “O Imortal” da obra *Tríptico* - n.º 42, Março de 1926
- “S. Francisco e o Rouxinol” - n.ºs 53/54, Julho-Agosto de 1927

FERREIRA, Lino [1884-1939]

- “Ângela Pinto e a sua Vida Artística”- n.º 2, Outubro de 1922
- “Os Telefones” - n.º 12, Agosto de 1923
- “Que Frio!”- n.º 31, Abril de 1925
- “Quadras”- n.º 49, Janeiro-Fevereiro de 1927

FERREIRA, Reinaldo [1897-1935]

- “Cinema de Ontem e Cinema Futurista” - n.º 12, Agosto de 1923

FIÉCE, E.

- “Lá vem a Nau Catrineta – que traz do Brasil a Companhia Armando de Vasconcelos”- n.º 36, Setembro de 1925
- “Risos & Sorrisos – do Falso ao Postiço e Vice-versa”- n.º 39, Dezembro de 1925

FIGUEIREDO, Romualdo

- “Modos de Ver... Quem Deve Exercer a Crítica” - n.ºs 53/54, Julho-Agosto de 1927

FLERS, Robert

- “Lucien Guitry”- n.º 33, Junho de 1925

FONSECA, Roque da

- “Notas de um Espectador” - n.º 15, Novembro-Dezembro de 1923/1924
- “Notas de um Espectador” - n.º 16, Dezembro-Janeiro de 1923/1924
- “Notas de um Espectador”- n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924
- “Notas de um Espectador”- n.º 19, Abril de 1924
- “Notas de um Espectador”- n.º 20, Maio de 1924
- “Conchita Ulia”- n.º 21, Junho de 1924
- “Notas de um Espectador”- n.º 23, Agosto de 1924
- “Notas de um Espectador: Baralhar e Tornar a Dar”- n.º 24, Setembro de 1924
- “Notas de um Espectador”- n.º 26, Novembro de 1924

GARRETT, Almeida [1799-1854]

- “Do Teatro Nacional”- n.º 36, Setembro de 1925

GUERRA, Oliva [1898-????]

- “Oscilações” - n.º 47, Novembro-Dezembro de 1926

GUMARÃES, Luís de Oliveira [1900-????]

- “A Mulher no Teatro Contemporâneo” - n.º 6, Fevereiro de 1923
- “Cabelos Brancos” de *Bonecas que Amam*” - n.º 6, Fevereiro de 1923
- “A Imoralidade no Teatro” - n.º 13, Setembro de 1923

GUITRY, Sachá

- “Como morreu De Max”- n.º 26, Novembro de 1924

J.D.

- “Em Sintra: um Teatro Novo e um Casino” - n.º 12, Agosto de 1923

LA GOYA

- “La Señorita Varietés está Enferma” - n.º 13, Setembro de 1923
- “Me Voy a Londres a Ver España”- n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924
- “Animalitos Rosa, Pero de Pelo Corto...”- n.º 29, Fevereiro de 1925

LACERDA, Augusto de [1854 ou 64-1926]

- “O Ritmo na Estética Teatral – do livro em preparo *O Teatro do Futuro*, visão de uma nova dramaturgia” - n.º 4, Dezembro de 1922

LEAL, Carlos [1877-1964]

- “Teatro Ligeiro: Ba-ta-clan!”- n.º 18, Março de 1924
- “Cronicando por Carta”- n.ºs 53/54, Julho - Agosto de 1927

LEÃO, António Ponce de

- “Os Actores” (artigo póstumo) - n.º 12, Agosto de 1923

LEITÃO, Joaquim [1875-1956]

- “(João Rosa) De Coturno e não de Sóco”- n.º 37, Outubro de 1925
- “Duas Cartas Interessantes”- n.º 40, Janeiro de 1926

LEITE, Arnaldo [1886-1968]

- “O Passado, o Presente e o Futuro”(em col. com Carvalho Barbosa) - n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924
- “Muda de Nome” (em col. com Carvalho Barbosa) - n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924
- “Perfis...«estrelados» - Eles e Elas” - n.º 29, Fevereiro de 1925

LEMOS, António de (Álvaro)

- “Ferreira da Silva” - n.º 4, Dezembro de 1922
- “Recordado o Passado: Emília Eduarda” - n.º 12, Agosto de 1923

LIMA, Álvaro

- “Empresários e Artistas (a Eduardo Brasão) - n.º 24, Setembro de 1924

LOPES, Norberto [1900-1989]

- “Filha de Lázaro”(em colaboração com Chianca de Garcia)- n.º 12, Agosto de 1923

MACHADO, A. Vítor

- “O Natal e o Teatro – A Origem da Ópera” - n.º 4, Dezembro de 1922

MANOEL, Câmara

- “Boneca de Trapos” (monólogo)- n.º 33, Junho de 1925

MARTINS, António Alves [1894-1929]

- “Nada sabemos. Não se cria nada.” - n.º 36, Setembro de 1925

MARTINS, Nobre

- “A Arte Portuguesa Correndo Mundo - a Troupe Portugalia em Espanha” - n.º 10, Junho de 1923
- “José Loureiro e o Teatro da Trindade” - n.º 16, Dezembro-Janeiro de 1923/1924

MATOS, Maria [1890-1952]

- “O Teatro na Madeira e Açores” - n.º 13, Setembro de 1923
- “Ilha da Madeira”- n.º 16, Dezembro-Janeiro de 1923/1924
- “Reis Gomes na Academia”- n.º 19, Abril de 1924
- “Maria Matos na Província Revelou Maria Helena – o Perfil da Filha Descrito pela Mãe” - n.º 30, Março de 1925

MELO, Augusto de [1853-1933]

- “O Cinema e o Teatro” - n.º 3, Novembro de 1922
- “O que faz o Medo” - n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924

MELO, José de

- “Amadores Dramáticos Deste e de Outros Tempos por um Mau Amador

Dramático”- n.º 20, Maio de 1924

MENDES, Vítor

- “Durante a *Tournée* de Maria Matos - a Sentinela Morta do Escritor Italiano Lucio d’Ambra fez um Êxito Colossal”- n.º 31, Abril de 1925

MENDONÇA, Henrique Lopes de [1856-1931]

- “Arcadas de Rabecão”- n.º 1 de Setembro de 1922
- “A Ira das Musas”- n.º 53/54 de Julho-Agosto de 1927

MIRANDA, Orsini

- “Bernardim Ribeiro – cena do terceiro acto da peça homónima” - n.º 4, Dezembro de 1922
- “Teatro – O Novo Livro de Raul Brandão” - n.º 13, Setembro de 1923
- “Entremez pelo Natal” - n.º 15, Novembro de 1923
- “Companhias Estrangeiras: Ernesto Vilches e a sua Companhia no Teatro da Trindade” - n.º 44, Maio-Junho de 1926

MOLINA, Enrique Nieto de

- ”Portugal”- n.º 50, Março-Abril de 1927

MORA, Eduíno de

- “El Genero Chico Español ha Muerto” - n.º 6, Janeiro de 1923
- “El Teatro en Cuba” - n.º 11, Julho de 1923

NEARCHOS, Constantín

- “As Fases do Moderno Teatro na Grécia”- n.º 28, Janeiro de 1925
- “As Fases do Moderno Teatro na Grécia”- n.º 30, Março de 1925

NEGREIROS, (José Sobral de) Almada [1893-1970]

- “A Minha Dedicatória a Vera Sergine”- n.º 9, Maio de 1923

NEGRI, Pola

- “Quando é a Arte que Chama...” - n.º 50, Março-Abril de 1927

NICCODEMI, Dario [1874-1934]

- “O Teatro “Dei Piccoli” de Vittorio Podrecca” - n.º 40, Janeiro de 1926

OGANDO, Alice [1900-1981]

- “Agora”, “Edades” e “Em Tuas Mãos” (sonetos da obra *Intimidade*) - n.º 44, Maio - Junho de 1926
- “Intimidade” (da obra homónima a sair) - n.º 48, Dezembro-Janeiro de 1927

OLIVEIRA, Edmundo de

- “O Teatro na Moralização das Sociedades” - n.º 25, Outubro de 1924

OLIVEIRA, Joaquim

- “Planta da Cena, Marcação e Gráficos de *A Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente” - n.º 14, Outubro-Novembro de 1923
- “Planta da Cena, Marcação e Gráficos de *A Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente” - n.º 15, Novembro-Dezembro de 1923

OLIVEIRA, Luna de [1888-1952]

- “Pessimismo” e “Pontuação” - n.º 24, Setembro de 1924
- “Flor dos Lodos” - n.º 27, Dezembro de 1924
- “Moreninha” e “Dor” - n.º 36, Setembro de 1925

OUTIZ, Jorge de

- “Uma Comédia de Rojas – Notas para *Os Portugueses no Teatro Espanhol*” - n.º 4, Dezembro de 1922
- “O Teatro de Camilo – O Escritor de Teatro I (notas para um ensaio)” - n.º 18, Abril de 1924
- “O Teatro de Camilo (notas para um ensaio)” - n.º 19, Abril de 1924
- “O Teatro de Camilo (notas para um ensaio)” - n.º 20, Maio de 1924
- “O Teatro de Camilo (notas para um ensaio)” - n.º 21, Junho de 1924
- “O Teatro de Camilo (notas para um ensaio)” - n.º 23, Agosto de 1924

PACHECO, Eduardo

- “Chuva de Estrelas” (monólogo) - n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924

PAIVA, Acácio [1863-1944]

- “Um que Morreu d’Amor – do Repertório do Actor José Ricardo” - n.º 6, Fevereiro de 1923

PALMEIRIM, E.

- “A Actriz Hermínia” - n.º 8, Abril de 1923

PALMEIRIM, Luís [1825-1893]

- “Duas tiras a propósito da casa dos artistas do Brasil” - n.º 28, Janeiro de 1925

PASCOAES, Teixeira de [1877-1952]

- “Epilogo da Tragédia” excerto do poema dramático inédito “D. Carlos ” - n.º 26, Novembro de 1924

PASSOS, Francisco da Silva [1884-1931]

- “Balada do Mês de Abril” (excerto do poemeto dramático em um acto com este nome) - n.º 4, Dezembro de 1922

PEREIRA, Araújo

- “Um Pai - Ante-acto em prosa” - n.º 12, Agosto de 1923

PEREZ, Eduardo

- “La Argentinita”- n.º 28, Janeiro de 1925
- “ Dona Angélica” - n.º 53/ 54, Julho-Agosto de 1927

PEREZ, Garcia

- “Teatro Espanhol: Jacinto Benavente” - n.º 2, Outubro de 1922
- “Teatro Português em Espanha” - n.º 3, Novembro de 1922
- “Que em Paz Descansem” - n.º 4, Dezembro de 1922
- “Tomás Teran” - n.º 5, Janeiro de 1923
- “A Última vez que vi a Sara”- n.º 12, Agosto de 1923
- “Portugueses de todo o Mundo”- n.º 12, Agosto de 1923
- “Teatros Novos e Modificados” - n.º 12, Agosto de 1923
- “Fenómenos Astronómicos” - n.º 13, Setembro de 1923
- “Correspondência de Madrid”- n.º 16, Dezembro-Janeiro de 1923/1924
- “De Touros e ”De Teatro” a Ramon Gomez de La Serna”- n.º 24, Setembro de 1924

PINA, Augusto [1872-1938]

- “Arte Decorativa Teatral em Portugal” - n.º 12, Agosto de 1923

PINHEIRO, António [1867-1943]

- “Intróito à marcação de Joaquim Oliveira à Farsa de Inez Pereira de Gil Vicente” - n.º 14, Outubro de 1923
- “Lucinda do Carmo” - n.º 24, Setembro de 1924

PINTO, Alfredo [1874-1945]

- “Música Popular Russa” - n.º 24, Setembro de 1924

PORTELA, Artur [1901-1959]

- “O Teatro de Revista na *De Teatro*”- n.º 22, Julho de 1924

PRAGA, Marco

- “A Crítica da Crítica”- n.º 27, Dezembro de 1924

QUIJANO, José D. de

- “Crónica de Madrid” - n.º 48, Dezembro de 1926 e Janeiro de 1927
- “Crónica de Madrid” - n.º 49, Janeiro-Fevereiro de 1927
- “Crónica de Madrid”- n.º 50, Março-Abril de 1927
- “Crónica de Madrid: Fin de Temporada”- n.º 52, Junho de 1927

RAJANTO, Valério de [1888-????]

- “Nouturno”- n.º 1, Setembro de 1922

RIBEIRO, Aquilino [1885-1963]

- “El Principe Constante” - n.º 4, Dezembro de 1922
- “El Principe Constante (conclusão)” - n.º 5, Janeiro de 1923

ROLDÃO, Henrique [1893-1926]

- “Uma Página da Minha Vida (A Minha Primeira Peça)” - n.º 4, Dezembro de 1922
- “Outra Página da Minha Vida: a Única Vez que Representei” - n.º 13, Setembro de 1923
- “O Pasteleiro do Madrigal ou Rei é Porta - tragicomédia em cinco actos”- n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924
- “Os Grandes Colaboradores de Teatro: Vítor Manuel”- n.º 24, Setembro de 1924
- “Ainda Outra Página da Minha Vida: uma Peça de Tiro Rápido” - n.º 27, Dezembro de 1924
- “Oliveira Soares: a sua Vida, a sua Morte”- n.º 28, Janeiro de 1925
- “Vingança” (do Repertório de Rafael Marques) - n.º 28, Janeiro de 1925

ROQUETE, V. Chagas [1875-1940]

- “O Libanio” - n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924

ROSA, Frederico Silva

- “Correspondência dos E.U.A. – Artistas Portugueses nos EUA”- n.º 25, Outubro de 1924

ROUSSOU, Matei

- “Jorge de Porto-Riche” - n.º 11, Julho de 1923

SALGUEIRO, Eduardo

- “Canção da tua Ausência” (do livro a sair *Rosário de Gente Humilde*) - n.º 50, Março-Abril de 1927

SAMPAIO, Albino Forjaz de [1884-1949]

- “Revistas de Teatro” - n.º 22, Julho de 1924

SAN-BASÍLIO, Jorge de

- “Música de Beethoven com a alma em êxtase” - n.º 1, Setembro de 1922

SANTOS, Carlos [1871-1949]

- “Actor José Carlos dos Santos – Como nos Fala dele o seu Filho Carlos Santos” – n.º 4, Dezembro de 1922
- “Artistas Brasileiros: uma Interessante Carta de Carlos Santos, agora no Brasil com Alves da Cunha, para o Ilustre Professor João Barbosa”- n.º 27, Dezembro de 1924

SANTOS, Feliciano

- “Tragédia de uma Tragédia Contada pelo seu Malogrado Autor” - n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924
- “Palavras, Pensamentos e Obras”- n.º 39, Dezembro de 1925
- “Palavras, Pensamentos e Obras”- n.º 40, Janeiro de 1926
- “A Minha Página: Juízo do “Respeitável Público” por um Modesto Autor”- n.º 43, Abril-Maio de 1926
- “A Minha Página - “Ensaio Crítico” por um Ex-Idem”- n.º 44, Maio-Junho de 1926

SANTOS, Jorge [1879-1958]

- “Para os que conheceram Paulo Barreto”- n.º 30, Março de 1925
- “A Revista *De Teatro* no Brasil, da Revista Brasileira “Para Todos”, Excerto da Crónica do Ilustre Jornalista Jorge Santos”- n.º 32, Maio de 1925

SANTOS, Renato de M.

- “Amélia Rey Colaço em S. Miguel” - n.º 52, Junho de 1927

SARMENTO, José [1870-1939]

- “A Decadência do Teatro Português” - n.º 8, Abril de 1923
- “Quatro Dramaturgos à Procura de um Fracasso”- n.º 24, Setembro de 1924

SAVIOTTI, Gino [1883-????]

- “Aforismos Teatrais do Papá Goldoni” - n.ºs 53/54, Julho-Agosto de 1927

SELVAGEM, Carlos [1890-1973]

- “Teatro Português Contemporâneo” - n.º 9, Maio de 1923
- “Carta Aberta do Escritor Carlos Selvagem” - n.º 19, Abril de 1924

SEQUEIRA, Matos [1880-1962]

- “Molière no «Teatro do Bairro Alto»” - n.º 5, Janeiro de 1923
- “Teatros Reais” - n.º 10, Junho de 1923
- “Arqueologia Teatral – A Sociedade dos Teatros Públicos” - n.º 12, Agosto de 1923
- “Poeta Tomás Pinto Brandão e as Cómicas” - n.º 24, Setembro de 1924
- “Reis, Pai” - n.º 25, Outubro de 1924
- “Os «Bicos» das «Estrelas»” - n.º 36, Setembro de 1925

SERAFIM, José

- “De Cacete à Esquina” – n.º 48, Dezembro-Janeiro de 1927

SERNA, Ramon Gomes de la

- “Fiesta de Dolores” - n.º 13, Setembro de 1923

SERRANO, José

- “La Canción del Soldado Español” (excerto da partitura para a letra de Sinesio Delgado) - n.º 48, Dezembro-Janeiro de 1926/1927

SETTE, Joaquim

- “Florinda de Macedo” - n.º 51, Maio-Junho de 1927

SIGNORET, Gabriel

- “Da Caracterização – Confidências de Signoret” - n.º 4, Dezembro de 1922

SILVA, Carlos Óscar da

- “Sport e Gente do Teatro” - n.º 10, Junho de 1923

SILVA, J. B. Pinto da

- “Um Quadro Antigo” (versos para recitar) - n.º 37, Outubro de 1925

SILVA, Jorge Marinho da

- “A Comédia Matou o Drama?” - n.º 46, Setembro-Outubro de 1926

SILVA, Lafayette

- “Génese e Desenvolvimento do Teatro no Brasil” - n.º 53/54, Julho-Agosto de 1927

SILVA, Mário Conceição

- “Saudades” (do livro a sair brevemente “Tatuagens”) - n.º 33, Junho de 1925
- “Grandes Ondas, Mar Alto, em Volia o Nada...” e “Até que Enfim, Ó Morte, até que Enfim” do livro “Tatuagens” - n.º 34, Julho de 1925

SOUSA, Avelino de [1880-1946]

- “Cegada Teatral” - n.º 29, Fevereiro de 1925

SOUSA, Senaro Ponte

- “Olhos Desnecessários (esboço de tragédia nova)” (excerto) - n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927

TAVARES, F. Santos [1876-1943]

- “A Propósito de um Livro – A Arte do Comediante” - n.º 12, Agosto de 1923
- “Os Esquecidos: Telmo Larcher” - n.º 13, Setembro de 1923
- “Os Esquecidos II: Júlia Mendes” - n.º 24, Setembro de 1924
- “Notas e Impressões: em Face da Crise Teatral” - n.º 24, Setembro de 1924
- “Notas e Impressões: na Casa de Garrett” - n.º 25, Outubro de 1924
- “Notas e Impressões: Intrusos” - n.º 26, Novembro de 1924
- “Notas e Impressões” - n.º 27, Dezembro de 1924
- “Notas e Impressões: Teatro de Exportação” - n.º 28, Janeiro de 1925
- “Notas e Impressões: Memórias de Actores” - n.º 29, Fevereiro de 1925
- “Notas e Impressões: Empresários Portugueses” - n.º 30, Março de 1925
- “Notas e Impressões: a Última Companhia Francesa” - n.º 31, Abril de 1925
- “Notas e Impressões: os Impostos no Teatro” - n.º 32, Maio de 1925
- “Notas e Impressões: Agonia de um Actor” - n.º 32, Maio de 1925
- “Notas e Impressões: Desalentos” - n.º 34, Julho de 1925
- “Notas e Impressões: Maré Cheia” - n.º 35, Agosto de 1925
- “Notas e Impressões: A Meia Voz” - n.º 36, Setembro de 1925
- “Os Esquecidos: Álvaro Cabral III” - n.º 36, Setembro de 1925
- “Notas e Impressões: A Crítica Teatral” - n.º 37, Outubro de 1925
- “Notas e Impressões: Novas de França” - n.º 38, Novembro de 1925
- “Notas e Impressões: Fogo de Vistas” - n.º 39, Dezembro de 1925
- “Notas e Impressões: 1925” - n.º 40, Janeiro de 1926
- “Notas e Impressões: Desabafos” - n.º 41, Fevereiro de 1926
- “Notas e Impressões: Samuel Tom” - n.º 42, Março de 1926
- “Notas e Impressões: Rachel” - n.º 43, Abril-Maio de 1926
- “Notas e Impressões: Acerca de um Manifesto” - n.º 44, Maio-Junho de 1926
- “Notas e Impressões” - n.º 45, Julho-Agosto de 1926
- “Notas e Impressões: Confissão Final” - n.º 46, Setembro-Outubro de 1926
- “Um Bilhete Postal da Suécia” - n.º 49, Janeiro-Fevereiro de 1927

TAVARES, João da Silva [1893-1964]

- “O Natal do Lidador” (monólogo dramático) - n.º 4, Dezembro de 1922
- “Por que eu Quis...” e “Horas Ímpares” (versos para recitar) - n.º 12, Agosto de 1923
- “Do Amor”, “Da Ironia” e “Canção” (versos do livro a sair brevemente, edição da «De Teatro», intitulado *Quem Canta*) - n.º 15, Novembro de 1923
- “Edições: Eduardo Schwalbach - Uma Edição da sua Peça em 5 Actos - *Os Postiços*” - n.º 15, Novembro de 1923
- “Coisas de Teatro: “No Camarim” e “Antes da Premiere”” - n.º 16, Dezembro-Janeiro de 1923/1924
- “D. João Bastos I” - n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924
- “Palhaços” e “Êxtase” (dois sonetos do livro a sair “13”) - n.º 19, Abril de 1924
- “Mais Cantigas e Rosário de Rimas” - n.º 22, Julho de 1924
- “Morrer por Morrer...” (monólogo) - n.º 25, Outubro de 1924
- “Natal” - n.º 27 de Dezembro de 1924
- “As Lavadeiras” (do livro “Avé-Terra” a sair em breve) - n.º 37, Outubro de 1925
- “Ó Papão, Vai-te Embora...” (para as mães adormecerem os filhos) - n.º 38, Novembro de 1925
- “O que eles Pensam em Família...” - n.º 47, Novembro-Dezembro de 1926
- “Portugal” (cena 2 do acto I do drama histórico em verso homónimo extraído de *O Bobo* de A. Herculano) - n.º 51, Maio-Junho de 1927

TAVARES, Lorjó [1857-1939]

- “Nonda” (excerto da peça homónima) - n.º 36, Setembro de 1925
- “Gente do Meu Tempo: Taborda” - n.º 44, Maio-Junho de 1926

VAZ, Guedes

- “Salvé Rainha” (Excerto da peça *O Pagem da Rainha*, admitida no Teatro Nacional Almeida Garrett) - n.º 13, Setembro de 1923
- “O Clemente dos Galãs” - n.º 17, Janeiro-Fevereiro de 1924
- “Os Três Serranos” (Imitação de *Les Trois Hussards* de Gustave Nadaud, monólogo recitado pelo ilustre actor francês, Alexandre) - n.º 20, Maio de 1924
- “Origem da Caracterização e da Beleza Artificial” - n.º 23, Agosto de 1924
- “O Actor Carlos de Oliveira” - n.º 24, Setembro de 1924
- “O Actor Raimundo de Queiroz” - n.º 26, Novembro de 1924
- “A Fibra do Dramaturgo: um Interessante Artigo de Tristan Bernard” - n.º 28, Janeiro de 1925
- “Escola - Teatro Araújo Pereira” - n.º 31, Abril de 1925

VIEIRA, Afonso Lopes [1878-1946]

- “Na Consagração de Augusto Rosa – o Discurso Admirável do Grande Escritor Afonso Lopes Vieira” - n.º 40, Janeiro de 1926

VILAR, Luís de

- “De Educanda do Asilo de Santo António a Rainha do Fado”- n.º 53/54, Julho-Agosto de 1927

VITORINO, Virgínia [1895-1968]

- “Eternidade” - n.º 34, Julho de 1925
- “Renúncia”(soneto extraído do livro homónimo) - n.º 41, Fevereiro de 1926

2- PEÇAS PUBLICADAS PELA REVISTA *DE TEATRO*

PEÇAS PUBLICADAS NA REVISTA DE TEATRO

Apresento a listagem das peças publicadas pela revista acompanhadas das seguintes indicações: número e data da revista, autoria do texto, autoria da versão, local e data da estreia e os nomes das duas primeiras actrizes e dos dois primeiros actores indicados na distribuição.

Nos casos em que foram detectados erros nas indicações fornecidas pela revista, apresento os dados correctos. Exceptuando situações muito pontuais, apresento apenas as informações fornecidas pelo periódico.

São precedidas de (*) as peças cuja estreia é anterior à data de publicação na revista e de (#) aquelas cuja apresentação em palco, em estreia ou em reposição, coincide com o ano de publicação na revista.

30 *H.P. (n.º 8, Abril de 1923)

Texto de: Leitão de Barros

Sala: Teatro Sá da Bandeira

Data: 30 de Agosto de 1922

Artistas: Teresa Gomes, Ilda Stichini, Samwel Diniz

A *Derrocada (n.º 38, Novembro de 1925)

Texto de: Lourenço Cayolla

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

Data: 25 de Junho de 1919

Artistas: Palmira Torres, Ilda Stichini, Érico Braga, Eduardo Brasão

A *Fera (n.º 13, Setembro de 1923)

Texto de: Ramada Curto

Sala: Teatro Politeama (companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)

Data: Setembro de 1923

Artistas: Berta de Bívar, Maria Pinto, Alves da Cunha, Carlos Abreu

A *Honra de Aborto ou o Vizinho de Cima* (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto de: Nascimento Fernandes

Sala: Éden Teatro

Artistas: Nascimento Fernandes e Estevão Amarante

A *Intrusa (n.º 28, Janeiro de 1925)

Texto de: Humberto Luna de Oliveira

Sala: Teatro da Trindade (companhia. Palmira Bastos)

Data: 12 de Janeiro de 1925

Artistas: Palmira Bastos, Maria Mesquita, Carlos de Oliveira, Penha Coutinho

A *Luva de Ricardina (n.º 11, Julho de 1923)

Texto: Ricardo Durão

Sala: Teatro Politeama (companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Data: 12 de Maio de 1923

Artistas: Amélia Rey Colaço, Ester Leão, Gil Ferreira, Robles Monteiro

**A Maluquinha de Arroios* (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Texto de André Brun

Sala: Teatro República

Data: 26 de Fevereiro de 1916

Artistas: Ângela Pinto, Bárbara Wolkart, Eduardo Brasão, Ferreira da Silva

**A Pérola Negra* (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos

Sala: Teatro Avenida (companhia Satanela/Amarante)

Data: 27 de Abril de 1922

Artistas: Estevão Amarante, Augusto Costa, Luísa Satanela, Raquel Barros

A Ponte (n.º 20, Maio de 1924)

Texto: Coelho de Carvalho

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

Artistas: Alunos do Conservatório

**A Sonata* (n.º 44, Maio - Junho de 1926)

Texto de Chagas Roquette

Sala: Teatro República

Data: 29 de Novembro de 1911

**A Verdade* (n.º 8, Abril de 1923)

Texto de Jacinto Benavente

Versão: Garcia Perez

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)

Data: 31 de Março de 1923 em récita de homenagem a Jacinto Benavente

Artistas: Maria de Vasconcelos, Rafael Marques, Carlos Shore

**A Vizinha do Lado* (n.º 2, Outubro de 1922)

Texto de André Brun

Sala: Teatro do Ginásio (Companhia de Comédia do Teatro Ginásio)

Data: 31 de Outubro de 1913

Artistas: Adélia Pereira, Maria Matos, Mendonça de Carvalho, António Cardoso

**Alma Forte* (n.º 46, Setembro - Outubro de 1926)

Texto de: Dario Nicodemi

Versão: Mário Duarte e Alberto de Moraes

Sala: Teatro Politeama

Data: Abril de 1920

Artistas: Aura Abranches, Laura Fernandes, Alves da Cunha, Ribeiro Lopes

Alucinação (n.º 24, Setembro de 1924)

Texto de Araújo Pereira

Anunciação (n.ºs 53/54, Julho - Agosto de 1927)

Texto de Thomaz Borrás

Versão: Rogério Perez

**Bairro Alto* (n.º 51, Maio - Junho de 1927)

Texto de Avelino de Sousa

Sala: Teatro S. Luís (companhia Armando de Vasconcelos)

Data: 22 de Abril de 1927

Artistas: Aldina de Sousa, Izilda de Vasconcelos, Vasco Sant'Ana, Salvador Braga

***Cama, Mesa e Roupa Lavada** (n.º 26, Novembro de 1924)
Texto de Carvalho Barbosa e Arnaldo Leite
Sala: Teatro Sá da Bandeira (companhia Cremilda/Chaby Pinheiro)
Data: 4 de Abril de 1922
Artistas: Jesuína de Chaby, Cremilda de Oliveira, Chaby Pinheiro, Santos Mello

***Cavalgada nas Nuvens** (n.º 8, Abril de 1923)
Texto de Carlos Selvagem
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)
Data: 25 de Maio de 1922
Artistas: Laura Hirsh, Ilda Stichini, Eduardo Brasão, Clemente Pinto

***Dentro do Castigo** (n.º 21, Junho de 1924)
Texto de Norberto de Araújo
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)
Data: 14 de Maio de 1924
Artistas: Ester Leão, Ilda Stichini, Rafael Marques, Ribeiro Lopes

En Tiu Tempo... (n.º 44, Maio - Junho de 1926)
Texto de Saldanha Carreira

***Envelhecendo** (n.º 44, Maio - Junho de 1926)
Texto de Eduardo Brazão
Sala: Faculdade de Letras
Data: 1925

***A Filha de Lázaro** (n.º 12, Agosto de 1923)
Texto de V. Chagas Roquette
Sala: Teatro Politeama (companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)
Data: 31 de Maio de 1923
Artistas: Constança Navarro, Ester Leão, Gil Ferreira, Robles Monteiro

***Frei Tomás** (n.º 5, Janeiro de 1923)
Texto de V. Chagas Roquette
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)
Data: 28 de Janeiro de 1920
Artistas: Lucinda do Carmo, Ilda Stichini, Brazão, Ignácio

***Hay Rosas Todo el Año** (n.º 4, Dezembro de 1922)
Texto de Júlio Dantas
Versão: Ezequiel Enderiz
Sala: Teatro Poliorama (Barcelona)
Data: 27 de Fevereiro de 1913
Artistas: Carmen Blescas e Pura Mareca

***História de Sempre** (n.º 27, Dezembro de 1924)
Texto de Vítor Mendes e Carrasco Guerra
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)
Data: 11 de Maio de 1918
Artistas: Augusta Cordeiro, Laura Cruz, Eduardo Brasão, Luís Pinto

***José João** (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)
Texto de Esculápio (Eduardo Fernandes)
Sala: Teatro do Príncipe Real
Data: 10 de Junho de 1896

Artistas: Elisa Aragonez, Isabel Costa, Jorge Roldão, António Salvador

Luz e Sombra (n.º 34, Julho de 1925)

Texto de Levy Bensabat

***Madalena Arrependida** (n.º 10, Junho de 1923)

Texto de Aura Abranches

Sala: Teatro Sant'Ana (S. Paulo)

Data: 1922

Artistas: Aura Abranches, Adelina Abranches, Alexandre de Azevedo, Alves da Silva

***Mademoiselle Blá** (n.º 33, Junho de 1925)

Texto de Leopoldo Ferreira

Sala: Teatro Politeama (companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Data: 29 de Maio de 1925

Artistas: Amélia Rey Colaço, Emília de Oliveira, Robles Monteiro, Álvaro de Almeida

***Maria Rapaz** (n.º 53/54, Julho - Agosto de 1927)

Texto de Lourenço Rodrigues, Silva Tavares e Xavier Magalhães

Sala: Teatro Maria Vitória

Data: 10 de Julho de 1927

Artistas: Hortense Luz, Sofia Santos, António Gomes, Santos Carvalho

***Mártires do Ideal** (n.º 16, Dezembro - Janeiro de 1923/1924)

Texto de Augusto de Lacerda

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)

Data: 3 de Maio de 1915

Artistas: Palmira Torres, Lucinda do Carmo, Henrique de Albuquerque, Luís Pinto

***Miséria e Loucura ou A Falência de uma Padaria** (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto de: Nascimento Fernandes

Sala: Teatro Avenida

Data: 3 de Janeiro de 1914

Artistas: Amélia Pereira, Nascimento Fernandes, Estevão Amarante

***Miss Diabo** (n.º 43, Abril - Maio de 1926)

Texto de Carvalho Barbosa e Arnaldo Leite

Sala: Teatro Politeama (companhia Satanela – Amarante)

Data: 24 de Outubro de 1918

***Mouraria** (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Texto de Lino Ferreira, Lopo Lauer e Silva Tavares

Sala: Teatro Apolo

Data: 28 de Novembro de 1926

Artistas: Aldina Fernandes, Maria Laura, Almeida Cruz, Álvaro Pereira

***Náufragos** (n.º 32, Maio de 1925)

Texto de Fernanda de Castro

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)

Data: 27 ou 28 de Abril de 1925

Artistas: Ilda Stichini, Palmira Torres, José Ricardo, Rafael Marques

Noche de Alfama (n.º 40, Janeiro de 1926)

Texto de Tomás Borrás

- *O Amigo de Peniche** (n.º 6, Fevereiro de 1923)
Texto de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos,
Sala: Teatro Politeama
Data: Abril de 1920
Artistas: Aura Abranches, Jesuína de Chaby, Chaby Pinheiro, Santos Melo
- *O Cântico dos Cânticos** (n.º 8, Abril de 1923)
Texto de Coelho de Carvalho
Sala: Teatro da Natureza – Jardim da Estrela
Data: Julho de 1915?
Artistas: Aura Abranches, Paz Rodrigues, Rafael Marques, Alexandre de Azevedo
- *O Caso do Boneco** (n.º 45, Julho - Agosto de 1926)
Texto de Eduardo Fernandes (Esculápio)
Sala: Teatro do Ginásio
Data: 17 de Junho de 1899
Artistas: Bárbara Wolkart, Alda Soler, Telmo Larcher, Marcelino Franco
- *O Caso do Dia** (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)
Texto de Ramada Curto
Sala: Teatro do Ginásio (companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)
Data: 17 de Dezembro de 1926
Artistas: Amélia Rey Colaço, Leonor d'Eça, Luís Leitão, Robles Monteiro
- *O Centenário** (n.º 52, Junho de 1927)
Texto de Irmãos Quintero
Versão: Alberto Moraes e Mário Duarte
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)
Data: 13 de Janeiro de 1922
Artistas: Ilda Stichini, Augusta Cordeiro, José Ricardo, Rafael Marques
- *O Chico** (n.º 44, Maio - Junho de 1926)
Texto de Chagas Roquete e Vicente Arnoso
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)
Data: 10 de Julho de 1916 (benefício de Judith de Castro)
- *O Colar** (n.º 7, Março de 1923)
Texto de Rodrigues Alves
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)
Data: 3 de Junho de 1919
- *O Conde Barão** (n.º 19, Abril de 1924)
Texto de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos,
Sala: Teatro Politeama (companhia Aura Abranches/Chaby Pinheiro)
Data: 30 de Janeiro de 1918
Artistas: Aura Abranches, Luísa Satanela, Chaby Pinheiro, Estevão Amarante
- *O Crime da Avenida 33** (n.º 25, Outubro de 1924)
Texto de Bento Mântua e Barreto da Cruz
Sala: Teatro do Ginásio
Data: época de 1915/16
Artistas: Maria Matos, Zulmira Ramos, Mendonça de Carvalho, João Lopes
- *O Crime de uma Mulher Honesta** (n.º 15, Novembro - Dezembro de 1923)
Texto de Campos Monteiro

Sala: Teatro Águia de Ouro (companhia Adelina/Aura Abranches)
Data: 21 de Março de 1913
Artistas: Adelina Abranches, Aura Abranches, Luciano, Sacramento¹

***O Deputado Independente** (n.º 9, Maio de 1923)

Texto de Chagas Roquette e Álvaro Lima
Sala: Teatro do Ginásio
Data: 24 de Março de 1914
Artistas: António Cardoso, Silvestre Alegrim, Maria Mattos, Elvira Bastos

***O Homem e os seus Fantasmas** (n.º 49, Janeiro -Fevereiro de 1927)

Texto de H. R. Lenormand
Versão de Álvaro de Andrade
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Berta de Bívar/Alves da Cunha)
Data: 1 de Dezembro de 1926
Artistas: Adelina Abranches, Berta de Bívar, Alves da Cunha, António Sacramento

***O João Ratão** (n.º 24, Novembro de 1924)

Texto de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos
Sala: Teatro Avenida
Data: 23 de Janeiro de 1920
Artistas: Luísa Satanela, Raquel de Barros, Estevão Amarante, Luís Bravo (em subsequentes reprises António Silva e Nascimento Fernandes)

***O Modelo** (n.º 26, Novembro de 1924)

Texto de Julião Machado
Sala: Teatro Politeama (companhia Aura Abranches/Chaby Pinheiro)
Data: 2 de Janeiro de 1918
Artistas: Aura Grijó, Beatriz de Almeida, Chaby Pinheiro, Ribeiro Lopes

***O Olho da Providência** (n.º 30, Março de 1925)

Texto de João Bastos e R. Xavier da Silva
Sala: Teatro do Ginásio
Data: 24 de Dezembro de 1908
Artistas: Jesuína Marques, Judith de Melo, José Monteiro, H. de Albuquerque

***O Pinto Calçado** (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto de André Brun e Ernesto Rodrigues
Sala: Teatro do Ginásio
Data: 8 de Dezembro de 1907
Artistas: Jesuína Marques, Virgínia Farrusca Valle, Augusto Machado

***O Poço do Bispo** (n.º 35, Agosto de 1925)

Texto de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos
Sala: Teatro Avenida (companhia Satanela/Amarante)
Data: 15 de Fevereiro de 1924
Artistas: Luísa Satanela, Maria Santos, Estevão Amarante, Nascimento Fernandes

***O Ramo das Violetas** (n.º 12, Agosto de 1923)

Texto de Leitão de Barros
Sala: Teatro S. Carlos
Data: 18 de Maio de 1923
Artistas: Palmira Bastos, Amélia Sousa Bastos

***O Rei dos Judeus - cenas da vida de Jesus** (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto de Silva Tavares e Carvalho Mourão
Sala: Éden Teatro
Data: 9 de Abril de 1927
Artistas: Palmira Torres, Elisa Correia, Holbeche Bastos, António Gomes

****O Turbilhão*** (n.º 31, Abril de 1925)

Texto de Faria de Vasconcelos
Sala: Teatro da Trindade (companhia Berta de Bivar/Alves da Cunha)
Data: 21 de Julho de 1924 (récita do actor Alves da Cunha)
Artistas: Berta de Bivar, Maria Helena, Alves da Cunha, Lino Ribeiro

****Os Campinos*** (n.º 22, Julho de 1924)

Texto de Salvador Marques
Sala: Teatro do Ginásio
Data: 4 de Abril de 1874 (benefício de Leopoldo de Carvalho)
Artistas: Emília dos Anjos, Maria das Dores Pola, Leopoldo de Carvalho, João Rosa

****O Salon de Madame Xavier*** (n.º 1, Setembro de 1922)

Texto de Vitoriano Braga
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade artística)
Data: 30 de Março de 1918
Artistas: Palmira Torres, Maria Pia, Joaquim Costa, Luís Pinto

****Os Emigrantes*** (n.º 23, Agosto de 1924)

Texto de Tito Arantes
Sala: Teatro Politeama (companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Data: 15 de Dezembro de 1921
Artistas: Lucília Simões, Georgina Cordeiro, Érico Braga, Calazans

****Punindo!*** (n.º 46, Setembro - Outubro de 1926)

Texto de Augusto Rosa
Data: 25 de Janeiro de 1926 (noite de Augusto Rosa)
Artistas: Lucília Simões, Amélia Rey Colaço, Alexandre Azevedo, Ribeiro Lopes

****Quando Manda o Coração*** (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto de Bento Mântua
Sala: Teatro Avenida de Coimbra (companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)
Data: 22 de Março de 1925
Artistas: Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro, Alexandre de Azevedo

Rasto de Sangue (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto de Nascimento Fernandes
Sala: Teatro Apolo
Artistas: Nascimento Fernandes e Érico Braga

****Rato de Hotel*** (n.º 37, Outubro de 1925)

Texto de Feliciano Santos, Luna de Oliveira e Horta e Costa
Sala: Teatro S. Luís
Data: 21 de Março de 1925
Artistas: Fernando Pereira, Vasco Sant'Ana, Auzenda de Oliveira, Aldina de Sousa

****Renascer*** (n.º 14, Outubro - Novembro de 1923)

Texto de Mário Duarte e Valério Rajanto
Sala: Teatro Apolo (companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)
Data: 28 de Setembro de 1923

Artistas: Maria Matos, Irene Gomes, António Gomes, Abílio Alves

Rose di Tutto L'Anno (n.º 4, Dezembro de 1922)

Texto de Júlio Dantas

Versão: G. de Medici

****Roses de Toute Saison*** (n.º 4, Dezembro de 1922)

Texto de Júlio Dantas

Versão: Conde de A. Varin D'Ainvelle

Sala: Salle de la Concorde

Data: 9 de Janeiro de 1922

Artistas: M.^{elle} Sandzevith, M.^{elle} Irene de Vasconcelos

Saudades dos Canaviais (n.º 25, Outubro de 1924)

Texto de Severo Portela

****Sedutores*** (n.º 3, Novembro de 1922)

Texto de Vasco de Mendonça Alves

Sala: Teatro S. Carlos (companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Data: 30 de Julho de 1921

Artistas: Amélia Rey Colaço, Maria Júdice da Costa, Robles Monteiro, Henrique d'Albuquerque

****Sherlock*** (n.º 34, Julho de 1925)

Texto de Chagas Roquete e Álvaro Lima

Sala: Teatro Ginásio

Data: 28 de Janeiro de 1911 (récita do actor Alegrim)

Artistas: Laura Hirsch, Judith de Melo, Augusto Machado, César de Lima

Um actor à volta de seis papéis - brevíssimo comentário cénico oposto à famosa peça de Luigi Pirandello "Sei personaggi in cerca d'autore" (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto de Leitão de Barros

****Uma História de Boneca*** (n.º 10, Julho de 1923)

Texto de Ester Leão

Sala: Teatro Politeama (companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Data: 25 de Abril de 1923

Artistas: Constança Navarro, Regina Montenegro, Raul de Carvalho, Robles Monteiro,

****Um Lar*** (n.º 18, Fevereiro - Março de 1924)

Texto de Barreto da Cruz e Manuel Neves²

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

Data: 21 de Junho de 1908

Artistas: Adelina Abranches, Augusta Cordeiro, Fernando Maia, Teodoro Santos

Um Pai (n.º 12, Agosto de 1923)

Texto de Araújo Pereira

PEÇAS PARCIALMENTE PUBLICADAS PELA REVISTA

Para além das peças publicadas na íntegra a revista deu a conhecer excertos de várias peças inéditas.

A Comédia dos Bonecos Animados (n.º 52, Junho de 1927)

Texto de Eduardo Perez

Alma Ruim (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto de Orsini de Miranda

Ambiciosa (n.º 42, Março de 1926)

Texto de João Raff Torres de Carvalho

A Peregrina Sem Rumo (n.º 49, Janeiro-Fevereiro de 1927)

Texto de Jaime de Balsemão

Luz dos Meus Olhos (n.º 35, Agosto de 1925)

Texto de José Osório de Oliveira

Fumo que se Perde (n.º 43, Novembro de 1926)

Texto de Levy Bensabat

Magriço (n.º 38, Novembro de 1925)

Texto de Rui Chianca

Nonda (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto de Lorjó Tavares

O Alfinete Egípcio (n.º 40, Janeiro de 1926)

Texto de Álvaro Leal e Carlos Ferreira

Tradução para castelhano: Torres del Alamo e António Asenjo

O Cerco de Tânger (n.º 11, Julho de 1923)

Texto de Bento Mântua e António do Sacramento Júnior

O Desejo (n.º 37, Outubro de 1925)

Texto de Ricardo Durão

Os Doze de Inglaterra (n.º 8, Abril de 1923)

Texto de Orsini de Miranda

Olhos Desnecessários (n.º 49, Janeiro-Fevereiro de 1923)

Texto de Senaro Ponte Sousa

O Milhafre (n.º 49, Janeiro-Fevereiro de 1927)

Texto de Renato M. Santos

Os Telefones (n.º 12, Agosto de 1923)

Texto de Lino Ferreira

O Último Capítulo (n.º 13, Setembro de 1923)

Texto de Gastão de Bettencourt

Portugal (n.º 51, Maio-Junho de 1927)

Texto de Silva Tavares

Rei ou Vilão? (n.º 10, Junho de 1923)

Texto de Augusto de Lacerda

Renascença! (n.º 38, Novembro de 1925)

Texto de Ramada Curto

Renúncia (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto de Lourenço Caiola

Romper do Sol (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto de Tomás Ribeiro Colaço

Sabina Freire (n.º 32, Maio de 1925)

Texto de Manuel Teixeira Gomes

Salvé, Rainha (n.º 13, Setembro de 1923)

Texto de Guedes Vaz (excerto da peça *O Pagem da Rainha*)

Senhor, por minha dama... (n.º 15, Novembro - Dezembro de 1923-9)

Texto de D. João da Câmara (excerto da peça Alcácer-Quibir)

Trágica Odisseia de um Pretendente (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto de Augusto Cunha

Vida (n.º 37, Outubro de 1925)

Texto de Levy Bensabat

3- ESPECTÁCULOS APRECIADOS PELA CRÍTICA DA REVISTA *DE TEATRO*.

São apresentadas, neste apêndice, indicações muito gerais sobre os espectáculos analisados pela crítica nas páginas da revista. Sempre que possível indica-se, para além do nome do espectáculo e data do número em que foi publicada a crítica ao mesmo, o (s) nome(s) do(s) autor(es), do(s) tradutor(es), a sala onde foi apresentado, o nome da companhia e do encenador que o levou à cena. Para informações mais detalhadas sobre estes espectáculos consultar a entrada correspondente a cada espectáculo em <http://www.fl.ul.pt/CETbase>

28 Dias de Clarinha (n.º 25, Outubro de 1924)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

30 H.P (n.º 9, Maio de 1923).

Texto: Leitão de Barros

Sala: Teatro Apolo (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Ilda Stichini, Teresa Gomes, Samuel Dinis

A Apaixonada (n.º 34, Julho de 1925)

Texto: Porto Riche

Tradução: Mendonça Barreto

Sala: Teatro Avenida (Nova Companhia de Declamação dirigida por Alfredo Cortês)

Intérpretes: Ester Leão, Clemente Pinto, Teodoro dos Santos

A Avalanche (n.º 18, Março de 1924)

Texto: Armando Ferreira

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Aura Abranches/Pinto Grijó)

Intérpretes: Aura Abranches, Adelina Abranches, Sacramento, Alves da Silva

A Bichinha Gata (n.º 11, Julho de 1923)

Texto: Ernesto Rodrigues, João Bastos, Félix Bermudes e Lino Ferreira

Sala: Teatro Avenida (Elementos da companhia Satanela/Amarante)

Intérpretes: Raquel Barros, Alves da Silva, José Vítor, António Gomes

A Boa Estrela (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Adaptação: Acácio de Paiva

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Nascimento Fernandes)

Data: Abril de 1923

A Cabana do Pai Tomás (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Extraída do romance de A. Beecher por António Pinheiro

Sala: Teatro Apolo

Intérpretes: Irene Gomes, Alice Rodrigues, Valério Rajanto, Ernesto Rodrigues

A Casa em Ordem (n.º 12, Agosto de 1923)

Texto: Pinero

Sala: (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

A Casa em Ordem (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Pinero

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Data: Setembro de 1923

A Casa em Ordem (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Pinero

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Amélia Pereira, Érico Braga, Joaquim Almada

Encenação: Lucinda Simões

A Casaca Encarnada (n.º 10, Junho de 1923)

Texto: Vitoriano Braga

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

A Casaca Encarnada (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Vitoriano Braga

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Data: Maio de 1923

A Casta Susana (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Música: Jean Gilbert

Libreto: Georg Okonkowski

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia de Opereta de João Alves da Silva)

Data: Agosto de 1923

A Ceia dos Cardeais (n.º 15, Novembro de 1923)

Texto: Júlio Dantas

Sala: Teatro S. Carlos

Data: (Festa de homenagem a Ângela Pinto)

Intérpretes: Lucília Simões, Maria Corte Real, Brasão, José Ricardo

A Chama (n.º 8, Abril de 1923)

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Palmira Bastos)

A Cidade Onde a Gente se Aborrece (n.º 33, Junho de 1925)

Texto: André Brun

Sala: Éden Teatro

Intérpretes: Teresa Gomes, Maria de Lourdes, Álvaro de Almeida, Roldão

Ensaaiador: Henrique Santana

A Comediante (n.º 8, Abril de 1923)

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

A Condessa Maria (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: Luca de Tena
Versão: Álvaro de Andrade
Sala: Teatro do Ginásio (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

A Dama das Camélias (n.º 11, Julho de 1923)

Texto: Alexandre Dumas Filho.
Sala: (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)
Intérpretes: Amélia Rey Colaço,

A Dama das Camélias (n.º 2, Outubro de 1922)

Texto: Alexandre Dumas Filho
Sala: Teatro Avenida (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

A Dança das Libélulas (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Franz Lehár
Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)
Intérpretes: Auzenda de Oliveira, Aldina de Sousa, Fernando Pereira, Vasco Sant'Ana

A Dança das Libélulas (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Franz Lehár
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Léa Candini)
Intérpretes: Léa Candini, Leo Micheluri, Salvatori Sidivó

A Dança das Libélulas (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Franz Lehár
Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Léa Candini)
Intérpretes: Léa Candini, Leo Micheluri, Salvatori Sidivó

A Dança das Libélulas (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Texto: Franz Lehár
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

A Dança das Libélulas (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: Franz Lehár
Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)
Intérpretes: Ausenda de Oliveira, Sylvio Vieira

A Feiticeira (n.º 25, Outubro de 1924)

Texto: Victorien Sardou
Sala: Teatro S. Luís
Intérpretes: Palmira Bastos, Margarida Martinó, Abílio Alves, Carlos de Oliveira
Encenação: António Gomes

A Feiticeira (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Victorien Sardou
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Palmira Bastos)
Intérpretes: Palmira Bastos, Carlos de Oliveira, Joaquim Miranda, Abílio Alves

A Fera (n.º 13, Setembro de 1923)

Texto: Ramada Curto
Sala: Teatro Politeama (Companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)
Intérpretes: Berta de Bívar, Maria Pinto, Carlos Abreu, António Silva
Encenação: Araújo Pereira

A Filha de Lázaro (n.º 10, Junho de 1923)

Texto: Chinca de Garcia e Norberto Lopes
Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)
Intérpretes: Ester Leão, Constança Navarro, Raul de Carvalho, Robles Monteiro

A Flor de Maio (n.º 10, Junho de 1923)

Texto: António Guimarães
Sala: Teatro Avenida
Intérpretes: Adelina Abranches, Alexandre de Azevedo, Sacramento, Alves da Silva

A Frasquita (n.º 25, Outubro de 1924)

Música: Franz Lehár
Libreto: A. M. Willner, H. Reichert
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

A Frasquita (n.º 30, Março de 1925)

Música: Franz Lehár
Libreto: A. M. Willner, H. Reichert
Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Lea Candini)
Intérpretes: Léa Candini, Léo Micheluzzi, Salvatore Siddivó

A Frasquita (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Música: Franz Lehár
Libreto: A. M. Willner, H. Reichert
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

A Garota (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Maria Matos/Nascimento Fernandes)
Intérpretes: Maria Helena

A Garra (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Texto: Henry Bernstein
Sala: Teatro de Ponta Delgada (Companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)

A Grande Noite (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: A. Kampi
Tradução: Nogueira de Brito
Sala: Teatro Apolo
Intérpretes: Irene Gomes, Izilda de Vasconcelos, Valério Rajanto, Ernesto Rodrigues

A Hora Imaculada (n.º 43, Abril - Maio de 1926)

Texto: Dario Niccodemi
Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)
Data: (Festa artística de Amélia Rey Colaço)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Constança Navarro, Raul de Carvalho, Alexandre de Azevedo

A Intrusa (n.º 28, Janeiro de 1925)

Texto: Luna de Oliveira

Sala: Teatro da Trindade

Intérpretes: Palmira Bastos, Carlos de Oliveira

À Lá Fé (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: Alfredo Cortês

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Maria Clementina, Robles Monteiro, Gil Ferreira

A Labareda (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Texto: Melo Barreto

Sala: Teatro de Ponta Delgada (Companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)

A Lei dos Morgados (n.º 13, Setembro de 1923)

Texto: General Cascais

Sala: Teatro Apolo (Companhia Maria Matos/ Mendonça de Carvalho)

A Leiteira de entre Arroios (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Música: Filipe Duarte

Libreto: Penha Coutinho

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Armando de Vasconcelos)

Data: Dezembro de 1923

A Leiteira de entre Arroios (n.º 25, Outubro de 1924)

Música: Filipe Duarte

Libreto: Penha Coutinho

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Armando de Vasconcelos)

A Luva de Ricardina (n.º 9, Maio de 1923)

Texto: Ricardo Durão

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Ester Leão, Robles Monteiro, Gil Ferreira

A Madrasta [A Segunda Mulher de Tancrey] (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Maria Matos/Nascimento Fernandes)

Intérpretes: Maria Matos, Nascimento Fernandes

A Mãe (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Santiago Russiñol (?)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Adelina Abranches)

Data: Agosto de 1923

A Marquezinha (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Texto: Sousa Costa

Sala: Teatro Sá da Bandeira

Intérpretes: Adelina Abranches, Aura Abranches, Alexandre de Azevedo, Sacramento

A Marquezinha (n.º 8, Abril de 1923)

Texto: Sousa Costa

Sala: Teatro Avenida

Intérpretes: Adelina Abranches, Aura Abranches, Alexandre de Azevedo, Sacramento

A Massaroca (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Pedro Muñoz Seca e Pedro Perez Fernandez

Tradução: Feliciano Santos e D. José Paulo da Câmara

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Teresa Gomes, Nascimento Fernandes, Robles Monteiro

A Menina do Chocolate (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Paul Gavault

Adaptação a opereta: André Brun

Sala: Teatro Avenida

Intérpretes: Luísa Satanela, António Silva, Nascimento Fernandes, Estevão Amarante,

A Moça de Campanilhas (n.º 40, Janeiro de 1926)

Texto: Pablo de Luna

Sala: Teatro S. Luís (Companhia de Opereta do S. Luís)

Intérpretes: Cremilda de Oliveira, Teresa Gomes, Maria Pires Marinho, Almeida Cruz

A Montaria (n.º 37, Outubro de 1925)

Texto: Acácio Antunes, Feliciano Santos, Lourenço Rodrigues

Sala: Teatro S. Luís

Intérpretes: Maria Laura, Teresa Gomes, Almeida Cruz, António Gomes

Encenação: António Gomes

A Mulher do Juiz (n.º 8, Abril de 1923)

Sala: Teatro Avenida (Companhia Aura Abranches)

A Ondina (n.º 20, Maio de 1924)

Texto: Marco Praga

Tradução: Mário Duarte

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Emília de Oliveira, Maria Clementina, Robles Monteiro, Gil Ferreira

A Ondina (n.º 23, Agosto de 1924)

Texto: Marco Praga

Sala: Póvoa do Varzim (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

A Pequena do Marquês (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Nascimento Fernandes)

Data: Abril de 1923

A Pérola Negra (n.º 14, Outubro de 1923)

Texto: Ernesto Rodrigues, João Bastos e Félix Bermudes

Sala: Teatro Avenida (Companhia Satanela/Amarante e Nascimento Fernandes)

Intérpretes: Luisa Satanela, Estevão Amarante, Nascimento Fernandes

A Petiza do Gato (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Texto: Carlos Arniches

Tradução: Feliciano Santos

Sala: Teatro do Ginásio (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

A Rajada (n.º 10, Junho de 1923)

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

A Rajada (n.º 14, Outubro de 1923)

Texto: Henry Bernstein

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Data: (Festa de homenagem a Ângela Pinto)

A Rajada (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Data: Maio de 1923

A Revista de Praxedes (n.º 13, Setembro de 1923)

Texto: André Brun

Sala: Teatro Avenida

Intérpretes: António Gomes

A Rosa Enjeitada (n.º 34, Julho de 1925)

Texto: D. João da Câmara

Sala: Teatro Joaquim de Almeida (Companhia do Teatro Joaquim de Almeida)

Intérpretes: Beatriz de Almeida, Izilda de Vasconcelos, Alves da Cunha, Carlos Santos

Ensaíador: Carlos Santos

A Sagrada Família (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Adaptação: João Bastos e Félix Bermudes

Sala: Teatro Variedades (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Mendonça de Carvalho, Silvestre Alegirim, Henrique Alves

A Sentinela Morta (n.º 25, Outubro de 1924)

Texto: Lucio d'Ambra

Tradução: Mário Duarte e Guedes Vaz

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Maria Helena, Maria Matos, João Lopes, Mendonça de Carvalho

A Sentinela Morta (n.º 31, Abril de 1925)

Texto: Lucio d'Ambra

Tradução: Mário Duarte e Guedes Vaz

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Maria Matos/ Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Maria Helena, Maria Matos, Mendonça de Carvalho, João Lopes

A Sonata (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: Chagas Roquette

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Récita da Tuna Académica de Coimbra)
Data: 15 de Fevereiro de 1927
Intérpretes: Castanheira Lobo

A Taberna (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto: Zolá
Tradução: José Carlos dos Santos
Sala: Teatro Apolo (Companhia Alves da Cunha/Berta de Bívar)
Data: (Festa Artística de José Alves da Cunha)
Encenação: Araújo Pereira

A Tentação (n.º 40, Janeiro de 1926)

Texto: Charles Meré
Tradução: Carlos Alberto Ferreira
Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)
Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Emília de Oliveira, Alexandre de Azevedo, Robles Monteiro

A Tia Andreza (n.º 40, Janeiro de 1926)

Texto: Paso e Dicenta (filhos)
Tradução: Alberto de Moraes e Palma Vargas
Sala: Teatro do Ginásio (Companhia do Teatro Ginásio)
Intérpretes: Alda Aguiar, Antónia Mendes, Gil Ferreira, Tarquínio Vieira

A Última Valsa (n.º 17, Janeiro Fevereiro de 1924)

Música: Óscar Stauss
Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Armando de Vasconcelos)
Data: Dezembro de 1923

A Última Valsa (n.º 25, Outubro de 1924)

Música: Óscar Stauss
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

A Última Valsa (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Música: Óscar Stauss
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

A Última Valsa (n.º 5, Janeiro de 1923)

Música: Óscar Stauss
Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)
Intérpretes: Aldina de Sousa, Sales Ribeiro, Armando de Vasconcelos

A Verdade (n.º 22, Julho de 1924)

Texto: Francisco Lage e João Correia de Oliveira
Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Intérpretes: Maria Helena, Maria Luísa, Érico Braga, Salvador

A Verdade (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Francisco Laje e João Correia de Oliveira
Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Intérpretes: Lucília Simões

Encenação: Lucinda Simões

A Vida de Cristo (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Sala: Coliseu

Data: (três récitas a reverter para o cofre do Grémio dos Artistas Teatrais)

A Vinha do Senhor (n.º 14, Outubro de 1923)

Texto: Roberto de Flers e Francis de Croisset

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Maria Sampaio, Almada, Érico Braga

A Vinha do Senhor (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: Roberto de Flers e Francis de Croisset

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

A Viúva Alegre (n.º 25, Outubro de 1924)

Música: Franz Lehár

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Armando de Vasconcelos)

A Viúva Alegre (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Texto: Franz Lehár

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Armando de Vasconcelos)

Adeus Mocidade (n.º 20, Maio de 1924)

Sala: Teatro Águia d'Ouro (Companhia de Opereta Granieri/ Marchetti/Tabassi)

Intérpretes: Maria Tabassi

Aigrette (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Niccodemmi

Tradução: Alberto Morais e Mário Duarte

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Constança Navarro, Raul de Carvalho, Álvaro de Almeida

Alcácer Kibir (n.º 14, Outubro de 1923)

Texto: D. João da Câmara

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Ilda Stichini, Ester Leão, Eduardo Brasão, José Ricardo

Alma Forte (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Texto: Dario Niccodemi

Sala: Teatro de Ponta Delgada (Companhia Alves da Cunha)

Intérpretes: Berta de Bívar, Alves daCunha

Amigo Fritz (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto: Émile Erckmann e Alexandre Chatrian (ou a ópera inspirada no romance homónimo destes autores, da autoria de Pietro Mascagni, assinada com o pseudónimo P. Suardon, cujo libreto é de Nicola Daspuro)

Sala: Teatro S. João (Companhia da Porte Saint Martin)

Intérpretes: M.^{elle} Pascal, Mr. Paul Magniér

Amor de Perdição (n.º 30, Março de 1925)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Apolo)

Andorinhas (n.º 19, Abril de 1924)

Música: Filipe Duarte

Libreto: D. José Paulo da Câmara e Feliciano Santos

Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

Intérpretes: Ausenda de Oliveira, Aldina de Sousa, Alfredo de Sousa, Vasco Santana

Encenação: Armando Vasconcelos

Aquele Olhar (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: Aura Abranches

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Aura Abranches/Pinto Grijó)

Intérpretes: Adelina Abranches, Aura Abranches, Alexandre de Azevedo, Sacramento

Arco Íris (n.º 42, Março de 1926)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Velasco e Revistas e Féeries)

Intérpretes: Rosita Rodrigo, Evan Stachino, Maria Cabalé, Blanquita Posas

Arisca (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Sala: Teatro S. Carlos

Intérpretes: Palmira Bastos e Clemente Pinto

Arranha Céus (n.º 45, Julho - Agosto de 1926)

Tradução: Maria Soutto Mayor

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de Cremilda de Oliveira)

Arroz Doce (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Nascimento Fernandes)

Data: Abril de 1923

Arroz Doce (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Sala: Teatro Variedades (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Artigo 1186 (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Adaptação: A. Coimbra

Sala: Club Estefânia

Data: (Festa de celebração da Mi-Carême)

As Duas Garotas de Paris (n.º 5, Janeiro de 1923)

Texto: Luis Feuillade e Paul Cartoux

Sala: Teatro Carlos Alberto (Companhia Irene Grave)

Intérpretes: Irene Grave

As Duas Metades (n.º 38, Novembro de 1925)

Texto: Guilherme Zorzi

Versão: Guedes Vaz

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Encenação: António Pinheiro

As Duas Órfãs (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Adolphe Philippe Dennery

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Apolo)

As Fogueiras de S. João (n.º 20, Maio de 1924)

Texto: Hermann Sudermann

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Hortense Luz, Érico Braga, Mário Santos

Encenação: António Pinheiro

As Fogueiras de S. João (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Texto: Sundermann

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Amélia Pereira, Érico Braga, Samwel Dinis

As Pupilas do Senhor Reitor (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: Júlio Dinis

Adaptação: Ernesto Biester

Sala: Teatro Águia de Ouro (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

As Pupilas do Sr. Reitor (n.º 12, Agosto de 1923)

Texto: Júlio Dinis

Adaptação: Ernesto Biester

Sala: Teatro Apolo (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Maria Matos, Irene Gomes, António Gomes, Oliveira

Encenação: Maria Matos

As Pupilas do Sr. Reitor (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia de Opereta de João Alves da Silva)

Data: Agosto de 1923

As Virtudes de Germana (n.º 14, Outubro de 1923)

Texto: Gerbidon e Armont

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Maria Clementina, Alfredo Ruas, Robles Monteiro

As Virtudes de Germana (n.º 23, Agosto de 1924)

Texto: Gerbidon e Armont

Sala: Póvoa do Varzim (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

As-tu du Coeur? (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Jean Sarment

Sala: Teatro Politeama (Companhia de Jean Sarment)

Intérpretes: Jean Sarment

Au Revoir (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia francesa do Ba-ta-clan)

Auspicioso Enlace (n.º 16, Dezembro - Janeiro de 1923/1924)

Texto: André Brun e Carlos Selvagem
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)
Intérpretes: Eduardo Brasão

Auto das Três Barcas (n.º 34, Julho de 1925)

Texto: Campos Monteiro
Data: 28 de Junho de 1925 (Festas do centenário da Escola Médica do Porto, récita por médicos em favor da fundação da Maternidade, programa organizado por Campos Monteiro)
Intérpretes: Dra. Primavera Rodrigues, Dr. Armando Chaves, Dr. Francisco Coimbra, Dr. Artur Araújo
Ensaíador: Otelo de Carvalho

Ave de Rapina (n.º 26, Novembro de 1924)

Texto: Américo Durão
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)
Intérpretes: Palmira Torres, Ilda Stichini, José Ricardo, Clemente Pinto

Avé Maria (n.º 20, Maio de 1924)

Sala: Teatro Águia d'Ouro (Companhia de Opereta Granieri/Marchetti/Tabassi)
Intérpretes: Maria Tabassi

Aventuras de Recheleu (n.º 45, Julho - Agosto de 1926)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de Cremilda de Oliveira)
Data: (Festa de homenagem a Adelina Abranches)
Intérpretes: Adelina Abranches

Bairro Alto (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Música: Wenceslau Pinto, Alves Coelho, Raul Portela
Libreto: Avelino de Sousa
Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)
Intérpretes: Aldina de Sousa, Izilda de Vasconcelos, Vasco Sant'ana, Salvador Braga
Encenação: Armando de Vasconcelos

Banca à Glória (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Texto: Alfredo Savoir
Tradução: José Sarmiento
Sala: Teatro do Ginásio
Intérpretes: Palmira Bastos, Henrique de Albuquerque, Tarquínio Vieira,

Bayadera (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Música: Emmerich Kálmán
Sala: Teatro da Trindade (Companhia Léa Candini)
Intérpretes: Léa Candini, Maria Tabassi, Leo Michelluzi, Siddivó

Bayadera (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Música: Emmerich Kálmán
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de Opereta Armando de Vasconcelos)

Bayadera (n.º 42, Março de 1926)

Música: Emmerich Kálmán
Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

Benamôr (n.º 28, Janeiro de 1925)

Música: Pablo Luna
Libreto: A. Paso e R. G.del Toro
Adaptação: Esculápio e Carlos Ferreira
Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)
Intérpretes: Alice Pancada, Auzenda de Oliveira, Sales Ribeiro, José Vítor

Benamôr (n.º 30, Março de 1925)

Música: Pablo Luna
Libreto: A. Paso e R. G.del Toro
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia espanhola de Pedro Barreto)
Intérpretes: Dionisía Lahera, Juanita Fabra, Cabasés, Joaquim Arenas

Benamôr (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Música: Pablo Luna
Libreto: A. Paso e R. G.del Toro
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

Benamôr (n.º 42, Março de 1926)

Música: Pablo Luna
Libreto: A. Paso e R. G.del Toro
Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

Benamôr (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Música: Pablo Luna
Libreto: A. Paso e R. G.del Toro
Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

Bodas de Ouro (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Vasco Mendonça Alves
Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia José Ricardo)
Data: Julho de 1923

Bodas de Ouro (n.º 9, Maio de 1923)

Texto: Vasco Mendonça Alves
Sala: Teatro Apolo (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)
Intérpretes: Ilda Stichini, Maria Matos, José Ricardo, Mendonça de Carvalho

Bolo Rei (n.º 25, Outubro de 1924)

Texto: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos e Henrique roldão
Sala: Éden Teatro
Intérpretes: Adelina Fernandes, Julieta Soares, António Gomes, Santos Carvalho
Encenação: Otelo de Carvalho

Bolo Rei (n.º 31, Abril de 1925)

Texto: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos, Henrique Roldão

Sala: Teatro Águia de Ouro (Companhia de Otelo de Carvalho)

Bombom (n.º 45, Julho - Agosto de 1926)

Texto: Pedro Bandeira e Álvaro Lima

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de Cremilda de Oliveira)

C'est Paris (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia francesa do Ba-ta-clan)

Cachez ça (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia francesa do Ba-ta-clan)

Cama, Mesa e Roupa Lavada (n.º 2, Outubro de 1922)

Texto: Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa

Sala: Teatro Avenida (Empresa do Teatro Avenida)

Intérpretes: Cremilda de Oliveira, Jesuína de Chaby, Chaby Pinheiro, Valério de Rajanto

Canção do Olvido (n.º 37, Outubro de 1925)

Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta do Teatro S. Luís)

Intérpretes: Almeida Cruz, Álvaro Pereira

Encenação: António Gomes

Capital Federal (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Artur de Azevedo

Sala: Teatro da Trindade

Intérpretes: Cremilda de Oliveira, Justina de Magalhães, Henrique Alves, Santos Melo

Casa das Três Meninas (n.º 30, Março de 1925)

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Léa Candini)

Casa de Boneca (n.º 11, Julho de 1923)

Texto: Ibsen

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Érico Braga

Cavalleria Rusticana (n.º 20, Maio de 1924)

Musica: Pietro Mascagni

Libreto: Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci

Sala: Teatro Águia d'Ouro (Companhia de Opereta Granieri/Marchetti/ Tabassi)

Intérpretes: Maria Tabassi

Centenário (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia José Ricardo)

Data: Julho de 1923

Céu Aberto (n.º 10, Junho de 1923)

Texto: Luís d'Aquino, Xavier de Magalhães, Lourenço Rodrigues

Sala: Éden Teatro (Companhia Óscar Ribeiro/Macedo e Brito)

Chic-chic (n.º 36, Setembro de 1925)

Sala: Teatro de Vila do Conde (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Data: (Récita de homenagem a Lucília Simões)

Clóco (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto: Jeubach

Tradução: Mário Barros e Arnaldo Brandeiro

Sala: Teatro da Trindade

Intérpretes: Cremilda de Oliveira, Maria Pinto, Alves da Silva, Joaquim Pratas

Encenação: Henrique Alves

Condessa Bailarina (n.º 26, Novembro de 1924)

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Léa Cardini)

Condessa Bailarina (n.º 27, Dezembro de 1924)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia italiana de Léa Cardini)

Intérpretes: Léa Cardini, Salvatori Sidivó, Leo Micheluri

Cristalina (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Irmãos Quintero

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Maria Clementina, Gil Ferreira, Alfredo Ruas

Encenação: Robles Monteiro

Cristalina (n.º 23, Agosto de 1924)

Texto: Irmãos Quintero

Sala: Póvoa do Varzim (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Cristalina (n.º 45, Julho - Agosto de 1926)

Texto: Irmãos Quintero

Sala: Teatro S. João (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Data: (Récita de Homenagem a Amélia Rey Colaço)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro

Cyrano de Bergerac (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto: Edmond Rostand

Sala: Teatro S. João (Companhia da Porte Saint Martin)

Intérpretes: M.^{elle} Pascal, Mr. Paul Magniér

D. Beltrão de Figueiroa (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: Júlio Dantas

Sala: Club Estefânia

Data: (Festa de celebração da Mi-Carême)

Dança da Meia Noite (n.º 43, Abril - Maio de 1926)

Texto: Charles Meré

Tradução: José Sarmiento

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Ester Leão, Izilda de Vasconcelos, Ribeiro Lopes, Valério Rajanto

De Capote e Lenço (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia de revista do Éden Teatro)

Data: Setembro de 1923

Depois de Mim (n.º 21, Junho de 1924)

Texto: Henry Bernstein

Tradução: Horta e Costa e Mouton Osório

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Amélia Pereira, Érico Braga, Mário Santos

Destro do Castigo (n.º 20, Maio de 1924)

Texto: Norberto de Araújo

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Ester Leão, Ilda Stichini, Rafael Marques, Ribeiro Lopes

Encenação: Augusto Lacerda

Dicky (n.º 28, Janeiro de 1925)

Texto: Armont Berbidon e Manoussi

Tradução: Alberto Morais

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Ilda Stichini, Maria Pia, José Ricardo, Ribeiro Lopes

Dicky (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Armont Berbidon e Manoussi

Tradução: Alberto Morais

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Sociedade Artística do Teatro Nacional Almeida Garrett)

Intérpretes: Ilda Stichini, Maria Pia, José Ricardo, Ribeiro Lopes

Ditosa Pátria (n.º 34, Julho de 1925)

Texto: Alberto Barbosa, Lourenço Rodrigues e Luís Aquino

Sala: Teatro Trindade

Intérpretes: Cremilda de Oliveira, Justina de Magalhães, Henrique Alves, Nascimento Fernandes

Encenação: António Gomes

Dona Francisquita (n.º 30, Março de 1925)

Música: Vives

Libreto: Frederico Romero e Guilherme Fernandez Shaw

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Espanhola de Pedro Barreto)

Intérpretes: Juanita Fabra, Paquita Moranto, Pedro Barreto, Vicente Palop

Duas Causas (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Texto: Mário Duarte e Alberto Morais

Sala: Teatro de Ponta Delgada (Companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)

Intérpretes: Berta de Bívar, Alves da Cunha

Duplo Embuste (n.º 16, Dezembro - Janeiro de 1923/1924)

Tradução: André Brun

Sala: Teatro S. Carlos

Data: (Récita pelo Teatro Organizada por Augusto de Pina)

Intérpretes: Maria de Vasconcelos, Mário Santos

É Preciso Viver (n.º 26, Novembro de 1924)

Texto: Luis Oliva y Lafuente

Tradução: José Sarmento

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Maria Clementina, Robles Monteiro, Gil Ferreira

El Maestro Campanone (n.º 30, Março de 1925)

Música: Vicente Lleó (a partir de La prova di una Opera Seria de Guiseppe Mazza)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Espanhola de Pedro Barreto)

Intérpretes: Juanita Fabra, Paquita Moranto, Vicente Palop, Joaquim Arenas

En Sevilha Está el Amor (De O Barbeiro de Sevilha) (n.º 30, Março de 1925)

Música: Gioacchino Rossini

Texto: Beaumarchais

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Espanhola de Pedro Barreto)

Intérpretes: Juanita Fabra, Paquita Moranto, Vicente Palop, Joaquim Arenas

Entre os Lobos (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Sala: Teatro S. Carlos

Intérpretes: Palmira Bastos, Clemente Pinto, Henrique de Albuquerque

Era uma vez uma Menina... (n.º 31, Abril de 1925)

Texto: J. Hartley Manners

Tradução: Acácio de Paiva sobre a adaptação de Ives Mirande e Maurice Vaucaire

Adaptação: Acácio de Paiva

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Data: 3 de Abril de 1925

Intérpretes: Maria Helena, Maria Matos, Mendonça de Carvalho, António Palma

Era uma vez uma Menina... (n.º 32, Maio de 1925)

Adaptação: Acácio de Paiva

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Maria Helena, Maria Matos, Mendonça de Carvalho, António Palma

Era uma vez uma Menina... (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Adaptação: Acácio de Paiva

Sala: Teatro Variedades (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Maria Helena

Exilada (n.º 42, Março de 1926)

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Fado Corrido (n.º 11, Julho de 1923)

Texto: Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães, Lourenço Rodrigues

Sala: Teatro Maria Vitória

Intérpretes: Alda de Sousa, Laura Costa, Santos Carvalho

Fado Corrido (n.º 12, Agosto de 1923)

Texto: Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães, Lourenço Rodrigues

Sala: S. Luís

Intérpretes: Elisa Santos, Ofélia Brochado, Álvaro de Almeida,

Fado Corrido (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães, Lourenço Rodrigues

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia de revista do Éden Teatro)

Data: Setembro de 1923

Fausto (prólogo) (n.º 16, Dezembro - Janeiro de 1923/1924)

Música: Charles Gounod

Libreto: Jules Barbier e Michel Carré

Sala: Teatro S. Carlos

Data: (Récita pelo Teatro Organizada por Augusto de Pina)

Fiel Amigo (n.º 22, Julho de 1924)

Texto: Tasso, Abati, Vignera

Tradução: Alberto de Moraes e Feliciano dos Santos

Sala: Teatro Politeama

Intérpretes: Izilda de Vasconcelos, Regina Montenegro, Rafael Marques, Joaquim Costa

Flor de Maio (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Adelina Abranches)

Data: Agosto de 1923

Flor do Tojo (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto: Campos Monteiro

Sala: Teatro S. Luís

Intérpretes: Mari Laura, Teresa Gomes, Almeida Cruz, Nascimento

Encenação: António Gomes e Soares

Fogo Sagrado (n.º 18, Março de 1924)

Texto: Eduardo Schwalbach

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Aura Abranches/Grijó)

Intérpretes: Adelina Abranches, Aura Abranches, Alexandre de Azevedo, Sacramento

Foot-Ball (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto: Gregos e Troianos

Sala: Teatro Maria Vitória

Intérpretes: Lina Demoel, Hortense Luz, Alberto Ghira, Carlos Leal

Encenação: Rosa Mateus

Força do Mal (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia José Ricardo)

Data: Julho de 1923

Fox-Trot (n.º 44, Maio - Junho de 1926)

Texto: Uns e Outros
Sala: Teatro Joaquim de Almeida
Encenação: Augusto Soares

Fox-Trot (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Texto: Uns e Outros
Sala: Sá da Bandeira
Intérpretes: Hortense Luz, Anita Salambó, Augusto Costa, Soares Correia

Frei Luís de Sousa (n.º 8, Abril de 1923)

Texto: Almeida Garrett
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Frei Tomás ou o Mistério da Rua Saraiva de Carvalho (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto: Esculápio e Carlos Ferreira
Sala: Éden Teatro
Intérpretes: Alice Ogando, Teresa Gomes, Álvaro de Almeida, Joaquim Pratas
Encenação: Henrique Sant'Ana

Fungágá (n.º 40, Janeiro de 1926)

Texto: António Torres e Fernando Ferreira
Sala: Éden Teatro
Intérpretes: Laura Costa, Justina de Magalhães, Henrique Alves, Jorge Roldão

Gaiato de Lisboa (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: M. M. Bayard e Vanderbuch
Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Adelina Abranches)
Data: Agosto de 1923

Garota Napolitana (n.º 27, Dezembro de 1924)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia italiana de Léa Cardini)
Intérpretes: Léa Candini, Léo Micheluzzi, Salvatore Siddivó

Garota Napolitana (n.º 30, Março de 1925)

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia italiana de Léa Candini)
Intérpretes: Léa Candini, Léo Micheluzzi, Salvatore Siddivó

Gato Sapato (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Texto: Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa
Sala: Teatro Águia de Ouro
Intérpretes: Deolinda Macedo, Julieta Soares, Soares Correia, Adriano Guimarães
Encenação: Joaquim Roda

Geisha (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia de Opereta de João Alves da Silva)
Data: Agosto de 1923

Girassol (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Érico Braga

Sala: (Coimbra) (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Leopoldo Fróes

Greve Geral (n.º 18, Março de 1924)

Texto: Joaquim Dicenta (filho) e António Passo (filho)

Tradução: Alberto Moraes e Feliciano Santos

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Maria Clementina, Constança Navarro, Gil Ferreira, Alfredo Ruas

Encenação: Robles Monteiro

Greve Geral (n.º 23, Agosto de 1924)

Texto: Joaquim Dicenta (filho) e António Passo (filho)

Sala: Póvoa do Varzim (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Maria Clementina, Robles Monteiro, Gil Ferreira

Homem do Destino (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Bernard Shaw

Sala: Teatro Politeama

Data: (Festa Artística de Raul de Carvalho)

Intérpretes: Raul de Carvalho

Homem que Assassinou (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Pierre Frondaie

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Apolo)

Homens de Hoje (n.º 40, Janeiro de 1926)

Texto: Flers e Croisset

Tradução: António Fonseca

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Érico Braga, Samuel Dinis, Mário Santos

Encenação: Lucília Simões

Hora do Amor (n.º 21, Junho de 1924)

Texto: Edouard Bourdet

Tradução: Victoriano Braga

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Ilda Stichini, Albertina de Oliveira, Clemente Pinto, Joaquim Costa

Hora do Amor (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Edouard Bourdet

Tradução: Victoriano Braga

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Nacional Almeida Garrett)

Hora do Amor (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto: Edouard Bourdet

Sala: Teatro S. João (Companhia Ilda Stichini/Rafael Marques)

Inglês sem Mestre (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Data: (Festa de homenagem a José Ricardo)

Inglese (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: Lorjó Tavares

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Maria Pia, Ilda Stichini, José Ricardo, Clemente Pinto

Inglese (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Lorjó Tavares

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Nacional Almeida Garrett)

Inimigos (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Texto: Vitoriano Braga

Sala: Teatro Politeama

Intérpretes: Ilda Stichini, Alexandre de Azevedo, Raul de Carvalho

Injustiça da Lei (n.º 18, Março de 1924)

Texto: Linares Rivas

Tradução: Mário Duarte e Garcia Perez

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Aura Abranches/Grijó)

Intérpretes: Aura Abranches, Adelina Abranches, Alves da Silva, Sacramento

Irmã, Cruz de Guerra (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: Carlos Alberto Ferreira

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Ilda Stichini, Helena de Castro, Clemente Pinto, Rafael Marques

Jim, O Rei dos Gatunos (n.º 43, Abril - Maio de 1926)

Texto: Jean Guitton

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Data: (Festa artística de Robles Monteiro)

Intérpretes: Maria Clementina, Emília de Oliveira, Robles Monteiro, Francisco Lage

Justiça (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Texto: Ramada Curto

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Companhia Alves da Cunha)

Intérpretes: Adelina Abranches, Alves da Cunha, Carlos de Oliveira, Ribeiro Lopes

Knock (n.º 33, Junho de 1925)

Texto: Jules Romains

Tradução: Fernanda de Castro

Sala: Teatro Novo

Intérpretes: Luz Veloso, Raquel Moreira, Gil Ferreira, Joaquim Miranda

Ensaaiador: Joaquim de Oliveira

L'Aiglon (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto: Edmond Rostand

Sala: Teatro S. João (Companhia da Porte Saint Martin)

Intérpretes: M.^{elle} Pascal, Mr. Paul Magniér

L'Amour (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto: Kitsmaekers
Sala: Teatro S. João (Companhia da Porte Saint Martin)
Intérpretes: M.^{lle} Pascal, Mr. Paul Magniér

La Bergerana (n.º 30, Março de 1925)

Música: Francisco Alonso e E. Serrano
Libreto: L.F.Ardavín
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia espanhola de Pedro Barreto)

La Feria de las Hermosas (n.º 42, Março de 1926)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Velasco de Revistas e Féeries)
Intérpretes: Rosita Rodrigo, Evan Stachino, Maria Cabalé, Mauri

La Galerie des Glaces (nº 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Henry Bernstein
Sala: Teatro Politeama (Companhia Jean Sarment)
Intérpretes: Jean Sarment

La Garçone (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Texto: Victor Margueritte
Tradução: Matos Sequeira e Pereira Coelho
Sala: Teatro da Trindade (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

La Garçone (nº 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Victor Margueritte
Sala: (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

La Monteria (n.º 30, Março de 1925)

Música: Jacinto Guerrero
Libreto: J.R.Martín
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia espanhola de Pedro Barreto)

Las Maravilosas (n.º 42, Março de 1926)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Velasco e revistas e Féeries)

Le Bonheur de Ma Femme (n.º 3, Novembro de 1922)

Sala: (Companhia de Gabriel Signoret)

Le Feu qui Reprend Mal (n.º 8, Abril de 1923)

Sala: Teatro S. Luís (Companhia de Vera Sergine)

Le Tombeau sous d'Arc de Triomphe (nº 50, Março - Abril de 1927)

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia de Gabrielle Robinne, René Alexandre e Henry Mayer)
Intérpretes: Gabrielle Robinne, René Alexandre e Henry Maye

Lei Seca (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta de Armando de Vasconcelos)

Leitura e Escrita (n.º 36, Setembro de 1925)

Sala: Teatro de Vila do Conde (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Data: (Récita de homenagem a Lucília Simões)

Lenda do Templo (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Silva Tavares

Encenação: Carlos Viana

Les Plus Beaux Yeux du Monde (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Jean Sarment

Sala: Teatro Politeama (Companhia de Jean Sarment)

Intérpretes: Jean Sarment

Los Estremeños se Tocan/ O Turco do Calhariz (n.º 51, Maio – Junho de 1927)

Texto: Muñoz Seca e Fernandez

Adaptação: Feliciano Santos, Mário Duarte e Amílcar de Barros Queirós

Sala: Teatro Politeama Companhia de Nascimento Fernandes

Intérpretes: Teresa Gomes, Conchita Ulia, Rafael Marques

Lua Nova (n.º 22, Julho de 1924)

Texto: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos

Sala: Éden Teatro

Intérpretes: Adelina Fernandes, Elisa Santos, Gomes

Má Sina (n.º 11, Julho de 1923)

Texto: Bento Mantua

Sala: Teatro Apolo (Companhia José Ricardo)

Intérpretes: Ilda Stichini, Alves da Cunha, Eduardo Brasão

Madalena Arrependida (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Texto: Aura Abranches Sousa Costa

Sala: Teatro Sá da Bandeira

Intérpretes: Adelina Abranches, Aura Abranches, Alexandre de Azevedo

Madalena Arrependida (n.º 9, Maio de 1923)

Texto: Aura Abranches

Sala: Teatro Avenida (Aura Abranches)

Intérpretes: Aura Abranches, Adelina Abranches, Sacramento, Pinto Grijó

Madame de Sans-Gêne (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto: Victorien Sardou

Sala: Teatro S. João (Companhia da Porte Saint Martin)

Intérpretes: M.^{elle} Pascal, Mr. Paul Magniér

Madame Flirt (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Paul Gavault e Georges Berr

Tradução: Melo Barreto

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Intérpretes: Lucília Simões, Amélia Pereira, Érico Braga, Joaquim Almada

Madame Flirt (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Paul Gavault e Georges Berr
Tradução: Melo Barreto
Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Encenação: Lucinda Simões

Mademoiselle Blá (n.º 33, Junho de 1925)

Texto: Leopoldo Ferreira
Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Mademoiselle Demónio (n.º 40, Janeiro de 1926)

Texto: A. Lepina
Adaptação: Carlos Ferreira e Eduardo Fernandes
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

Mademoiselle Pascal (n.º 26, Novembro de 1924)

Texto: Piechaud
Tradução: Álvaro de Andrade
Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Magda (n.º 10, Junho de 1923)

Texto: Hermann Sudermann
Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Magda (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Hermann Sudermann
Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Data: Maio de 1923

Malade Imaginaire (n.º 3, Novembro de 1922)

Texto: Molière
Sala: Teatro Politeama (Companhia de Gabriel Signoret)

Malquerida (n.º 35, Agosto de 1925)

Texto: Jacinto Benavente
Tradução: Júlia Escorcio
Sala: Teatro Avenida
Intérpretes: Adelina Abranches, Ester Leão, Sacramento, Clemente Pinto

Malquerida (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto: Jacinto Benavente
Sala: Teatro de Vila do Conde (Companhia de Declamação de Alfredo Cortês)
Intérpretes: Adelina Abranches, Ester Leão, Sacramento,

Maluco das Avenidas Novas (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Tradução: Lino Ferreira e Álvaro Santos

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Alves da Cunha)
Intérpretes: Alves da Cunha

Mamã Colibri (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Henry Bataille
Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Palmira Bastos)
Data: Junho de 1923

Mamã Colibri (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Henry Bataille
Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Palmira Bastos)
Data: Junho de 1923

Manhã de Sol (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto: Irmãos Quintero
Sala: Teatro de Vila do Conde (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Data: (Récita de homenagem a Lucília Simões)

Mar Alto (n.º 11, Julho de 1923)

Texto: António Ferro
Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Intérpretes: Lucília Simões, Érico Braga

Maravilhas (n.º 46, Setembro - Outubro de 1926)

Texto: Castillo e Ramon
Tradução: José Sarmiento, Acácio Nunes, Sarmiento Duque
Sala: Teatro S. Luís (Companhia de Opereta de Armando de Vasconcelos)
Intérpretes: Aldina de Sousa, Izilda de Vasconcelos, Sílvio Vieira, Vasco Sant'Ana
Encenação: Armando de Vasconcelos

Maravilhas (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: Castillo e Ramon
Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia de opereta do teatro S. Luís)

Maria Antonieta (n.º 25, Outubro de 1924)

Texto: Giacometti
Tradução: Ernesto Biester
Sala: Teatro S. Luís
Intérpretes: Palmira Bastos, Amélia Bastos, Carlos de Oliveira, Augusto Torres
Encenação: António Gomes

Maria Antonieta (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Giacometti
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Palmira Bastos)
Intérpretes: Palmira Bastos, Carlos de Oliveira, Joaquim Miranda

Marianela (n.º 8, Abril de 1923)

Texto: Irmãos Quintero
Sala: (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Martinha (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Bernard

Sala: Teatro Politeama

Data: (na festa de Raul de Carvalho)

Mazurka Azul (n.º 20, Maio de 1924)

Sala: Teatro Águia d'Ouro (Companhia de Opereta Granieri/ Marchetti /Tabassi)

Intérpretes: Maria Tabassi

Mercado de Donzelas (n.º 33, Junho de 1925)

Texto: Brody

Tradução: Palmeirim e Rego Barros

Sala: Teatro da Trindade

Intérpretes: Cremilda de Oliveira, Justina de Magalhães, Henrique Alves, Brandão Sobrinho

Miragem (n.º 38, Novembro de 1925)

Texto: Carlos Selvagem

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Ensaíador: António Pinheiro

Miss Diabo (n.º 20, Maio de 1924)

Texto: Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Estevão Amarante)

Mister Wu (n.º 22, Julho de 1924)

Sala: Teatro da Trindade

Intérpretes: Carlos Santos

Mister Wu (n.º 5, Janeiro de 1923)

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

Intérpretes: Palmira Bastos, Emília Fernandes, Clemente Pinto, Matos Reis

Ensaíada: Augusto de Lacerda

Montmartre (n.º 24, Setembro de 1924)

Texto: Pierre Frondaie

Tradução: Oldemiro César

Sala: Teatro S. Luís

Intérpretes: Palmira Bastos, Maria Clara, Carlos de Oliveira, António Gomes

Montmartre (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Pierre Frondaie

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Palmira Bastos)

Intérpretes: Palmira Bastos, Joaquim Miranda, Abílio Alves

Moreninha (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Armando de Vasconcelos)

Data: Dezembro de 1923

Morte Civil (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Companhia de Alves da Cunha)

Data: (na festa de Berta de Bívar)

Mosca de Milão (n.º 45, Julho - Agosto de 1926)

Texto: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de Cremilda de Oliveira)

Intérpretes: Adelina Abranches, Cremilda de Oliveira, Sacramento, Tomás Vieira

Mouraria (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Texto: Lino Ferreira, Lopo Lauer, Silva Tavares

Sala: Teatro Apolo

Intérpretes: Adelina Fernandes, Álvaro Pereira

Mouraria (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: Lino Ferreira, Lopo Lauer, Silva Tavares

Sala: Teatro Apolo

Intérpretes: Adelina Fernandes, Álvaro Pereira

Mulher Fatal (n.º 34, Julho de 1925)

Texto: André Birabeau

Tradução: Esculápio e Carlos Ferreira

Sala: Teatro Avenida (Companhia de Declamação de Alfredo Cortês)

Intérpretes: Ester Leão, Constança Navarro, Teodoro Santos, António Santos

Encenação: António Pinheiro

Mulher Fatal (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto: André Birabeau

Sala: Teatro de Vila do Conde (Companhia de Declamação de Alfredo Cortês)

Mulher Nua (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto: Henry Bataille

Tradução: Eduardo Noronha

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Mulher que Passa (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Data: Setembro de 1923

Não te Melindres, Beatriz (n.º 40, Janeiro de 1926)

Texto: Joaquim Aratti e Carlos Arniches

Tradução: Eduardo Schwabach e Acácio de Paiva

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Constança Navarro, Gastão Alves da Cunha, Raul de Carvalho

Napoleão (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Sala: Teatro Politeama

Data: (Festa de Raul de Carvalho)

Naufágio do Lagarto (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Sala: Teatro Carlos Alberto

Náufragos (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Fernanda de Castro

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Encenação: Rafael Marques

Náufragos (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Fernanda de Castro

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Nacional Almeida Garrett)

Ninho de Águias (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Carlos Selvagem

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucinda Simões, Lucília Simões, Samwell Diniz, Seixas Pereira

Ninho de Águias (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Carlos Selvagem

Sala: Teatro S. João (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucinda Simões, Lucília Simões, Érico Braga

Ninho de Águias (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Carlos Selvagem

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Joaquim Almada, Samwell Dinis

Encenação: Lucinda Simões

No País de Tirismo (n.º 38, Novembro de 1925)

Texto: João Saraiva e António Carneiro

Sala: Éden Teatro

Intérpretes: Cremilda de Oliveira, Justina de Magalhães, Henrique Alves, Guilherme Caupers

Noivado do Sepulcro (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Nascimento Fernandes)

Data: Abril de 1923

O Abade Constantino (n.º 31, Abril de 1925)

Texto: Crémieux e Decourcelle

Tradução: Pinheiro Chagas

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Encenação: Augusto Lacerda

O Abade Constantino (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Crémieux e Decourcelle

Tradução: Pinheiro Chagas

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Nacional Almeida Garrett)

O Álcool (n.º 29, Fevereiro de 1925)

Texto: Bento Mântua
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)
Data: (Festa de homenagem a José Ricardo)
Intérpretes: Ilda Stichini, Palmira Torres, José Ricardo, Ribeiro Lopes

O Amor Vence (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Texto: Dregely
Tradução: Corte Real
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)
Intérpretes: Izilda de Vasconcelos, Emília Fernandes, Ribeiro Lopes, Valério Rajanto

O Antepassado (n.º 44, Maio - Junho de 1926)

Texto: Carlos Veneziani
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

O Bom Ladrão (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Sala: Teatro Avenida (Companhia Estevão Amarante/Luísa Satanela)

O Bombo da Festa (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Texto: Ascensão Barbosa, Abreu e Sousa e José Galhardo
Sala: Teatro Águia d'Ouro
Intérpretes: Maria Lataly, Carmem Martins, Joaquim Prata, Carlos Alves
Encenação: Joaquim Prata

O Câmbio... do Marcos (n.º 11, Julho de 1923)

Tradução: Tomás Ribeiro Colaço
Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)
Intérpretes: Ester Leão, Antónia Mendes, Robles Monteiro, Gil Ferreira
Ensaaiador: Augusto Lacerda

O Capital (n.º 23, Agosto de 1924)

Texto: Ernesto Silva
Sala: Teatro Apolo
Intérpretes: Jorge Grave, João Silva, Albuquerque, Valério de Rajanto

O Caso do Dia (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Texto: Ramada Curto
Sala: Teatro do Ginásio (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)
Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro, Joaquim de Oliveira

O Célebre Pina (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Texto: Antonio Lepina e G. del Toro
Sala: Teatro de Ponta Delgada (Companhia Alves da Cunha)

O Chinco das Pegas (n.º 14, Outubro de 1923)

Texto: Eduardo Schwalbach
Sala: Éden Teatro
Intérpretes: Justina de Magalhães, Amélia Pereira, Nascimento Fernandes, António Gomes
Encenação: Penha Coutinho e Henrique Alves

O Cigarro Brejeiro (n.º 2, Outubro de 1922)

O Côco do Cunha (n.º 30, Março de 1925)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Apolo)

O Combóio nº 6 (n.º 24, Setembro de 1924)

Tradução: João Soller

Sala: Teatro Apolo

Intérpretes: Maria Santos, Amélia Trajano, Albuquerque, João Silva

Encenação: Henrique de Albuquerque

O Comediante (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Texto: Sullivan

Sala: Teatro Sá da Bandeira

Data: (Festa Artística de Alexandre de Azevedo)

Intérpretes: Adelina Abranches, Aura Abranches, Alexandre de Azevedo, Alves da Silva

O Comissário de Polícia (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: Gervásio Lobato

Sala: Teatro Águia de Ouro (Companhia Maria Matos/ Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Irene Gomes, Georgina Cordeiro, Abílio Alves, Penha Coutinho

O Conde de Monte Cristo (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto: Alexandre Dumas

Sala: Teatro Apolo

Intérpretes: Albertina de Oliveira, Ilda Stichini, Joaquim de Oliveira, Rafael Marques

Encenação: Rafael Marques

O Crime de Arronches (n.º 20, Maio de 1924)

Texto: Henrique Lopes de Mendonça

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Cremilda de Oliveira, Jesuína de Chaby, Carlos Abreu, Chaby Pinheiro

Encenação: Augusto Lacerda

O Desejo (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Pierre Wolff

Tradução: José Sarmiento

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Maria Pia, Albertina de Oliveira, Rafael Marques, Ribeiro Lopes

O Desejo (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Pierre Wolff

Tradução: José Sarmiento

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Nacional Almeida Garrett)

O Filho de 3ª Classe (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Paul Reynal

Sala: Teatro Apolo

O Gato Preto (n.º 13, Setembro de 1923)

Sala: S. Luís

O Herdeiro (n.º 8, Abril de 1923)

Texto: Carlos Selvagem

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

O Homem da Cadeirinha (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Adelina Abranches)

Data: Agosto de 1923

O Homem da Capa Preta (n.º 5, Janeiro de 1923)

Texto: Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa

Sala: Teatro S. Luís

Intérpretes: Adelina Abranches, Aura Abranches, Alexandre de Azevedo, Grijó

O Homem da Capa Preta (n.º 9, Maio de 1923)

Texto: Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa

Sala: Teatro Avenida (Companhia Aura Abranches/Pinto Grijó)

Intérpretes: Aura Abranches, Adelina Abranches, Sacramento, Pinto Grijó

O Homem das 5 Horas (n.º 42, Março de 1926)

Texto: Hennequin e Weber

Tradução: Álvaro de Andrade

Sala: Teatro S. João (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Amélia Pereira, Samwel Diniz, Joaquim Almada

Encenação: Lucinda Simões

O Homem das 5 Horas (n.º 43, Abril - Maio de 1926)

Texto: Hebbequin e Weber

Tradução: Álvaro de Andrade

Sala: Teatro da Trindade (Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Amélia Pereira, Samwel Diniz, Joaquim Almada

O Homem das Mangas (n.º 32, Maio de 1925)

Sala: Teatro Águia de Ouro (Corpo Cénico do Grupo dos Modestos)

Data: (Festa de homenagem a José Ricardo)

O Homem do Papagaio (n.º 24, Setembro de 1924)

Texto: Lepina

Adaptação: Carlos Ferreira e Henrique Galvão

Sala: Teatro Politeama

Intérpretes: Beatriz Delgado, Raquel Moreira, Ribeiro Lopes, Pratas

Encenação: Luís Pinto

O Homem do Papagaio (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Lepina

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Apolo)

O Homem e os seus Fantasmas (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Texto: Lenormand

Tradução: Álvaro de Andrade

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)

Intérpretes: Berta de Bívar, Ofélia Brochado, Alves da Cunha, Ribeiro Lopes

O Homem que Passa (n.º 5, Janeiro de 1923)

Texto: Leitão de Barros

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

Intérpretes: Clemente Pinto, Palmira Bastos

O Inferno (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Sala: Teatro Variedades (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Maria Matos, Maria Helena, Silvestre Alegirim, Henrique Alves

O Jantar dos Quintanistas (paródia a A Ceia dos Cardeais) (n.º 34, Julho de 1925)

Texto: Campos Monteiro

Sala: Teatro S. João

Data: 28 de Junho de 1925 (Festas do centenário da Escola Médica do Porto, recita por médicos em favor da fundação da Maternidade, programa organizado por Campos Monteiro)

Intérpretes: Dr. Armando Chaves, Dr. Pacheco de Miranda, Dr. Manuel de Castro, Dr. César Machado, Dr. Raul Outeiro, Dr. Lima Eleias, Dr. Francisco Coimbra

O Ladrão (n.º 33, Junho de 1925)

Texto: Henry Bernstein

Tradução: Eduardo Noronha

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Érico Braga

O Ladrão (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto: Henry Bernstein

Sala: Teatro de Vila do Conde (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Érico Braga

O Ladrão (n.º 37, Outubro de 1925)

Texto: Henry Bernstein

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Érico Braga

O Leão da Estrela (n.º 34, Julho de 1925)

Texto: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos

Sala: Teatro Politeama Chaby Pinheiro

Intérpretes: Jesuína de Chaby, Maria Clementina, Chaby Pinheiro, Luís Pinto

Encenação: Chaby Pinheiro

O Leque (n.º 23, Agosto de 1924)

Texto: Robert de Flers e A. de Caillavet

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lúcia, Pinheiro, Érico Braga

Encenação: António Pinheiro

O Leque (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Robert de Flers e A. de Caillavet

Tradução: Melo Barreto

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões

Encenação: Lucinda Simões

O Lodo (n.º 11, Julho de 1923)

Texto: Alfredo Cortês

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Adelina Abranches, Constança Navarro,

O Marquês de Villemer (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Texto: George Sand

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Lucília Simões, Amélia Pereira, Érico Braga, Samwell Diniz

O Marquês de Villemer (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: George Sand

Sala: Lucília Simões/Érico Braga

O Mártir do Calvário (n.º 42, Março de 1926)

Texto: Eduardo Garrido

Sala: Teatro Apolo (Companhia Rafael Marques)

O Mártir do Calvário (n.º 43, Abril - Maio de 1926)

Texto: Eduardo Garrido

Sala: Teatro Apolo (Companhia Rafael Marques)

O Menino do Castelo (n.º 35, Agosto de 1925)

Texto: Lourenço Rodrigues

Sala: Teatro Apolo (Companhia de Verão do Teatro Apolo)

O Meu Homem (n.º 10, Junho de 1923)

Texto: Carlos Arniches

Versão: Machado Correia

Sala: Teatro Apolo

O Meu Homem (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Carlos Arniches

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia José Ricardo)

Data: Julho de 1923

O Mundo é Assim (n.º 33, Junho de 1925)

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

O Olho da Providência (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: João Bastos, R. Xavier da Silva

Sala: Teatro Variedades (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Maria Matos, Mendonça de Carvalho, Henrique Alves, Silvestre Alegrim

O Outro Eu (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Texto: Henri Hennequin e Duval

Sala: Teatro Politeama

O Pão de Ló (n.º 37, Outubro de 1925)

Texto: André Bisson

Adaptação: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos, Henrique Roldão

Sala: Teatro Avenida

O Paralítico (n.º 46, Setembro - Outubro de 1926)

Texto: Adolphe -Philippe D'Ennery e Ch. Edmont

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)

Intérpretes: Berta de Bívar, Maria Isabel, Alves da Cunha, Carlos de Oliveira

Encenação: Araújo Pereira

O Pasteleiro do Madrigal (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Augusto de Lacerda

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

O Patriota (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: Armont e Aucey

Sala: Club Estefânia

Intérpretes: Fernanda Alves, Ester Pedroso, Francisco Franco, Raul Bensabat

O Pé de Meia (n.º 14, Outubro de 1923)

Texto: Eduardo Schwalbach

Sala: Teatro Apolo (Companhia do Teatro Apolo)

O Pé de Salsa (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Sala: Teatro Avenida

O Pinto Calçado (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Texto: André Brun e Ernesto Rodrigues

Sala: Teatro Variedades (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Intérpretes: Silvestre Alegrim

O Presidiário (n.º 10, Junho de 1923)

Texto: Pinto de Almeida

Sala: Teatro Politeama

Intérpretes: Gil Ferreira

O Príncipe João (n.º 38, Novembro de 1925)

Texto: Charles Méré

Tradução: Acúrcio Pereira e Cristóvão Aires (filho)
Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Encenação: Lucinda Simões

O Príncipe João (n.º 41, Fevereiro de 1926)

Texto: Charles Méré
Sala: Teatro S. João do Porto (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Data: 26 de Janeiro de 1926
Intérpretes: Lucília Simões, Amélia Pereira, Samuel Dinis, Joaquim Almada

O Príncipe Orloff (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Sala: Teatro S. Luís (Companhia de Opereta Armando de Vasconcelos)
Intérpretes: Ausenda de Oliveira, Célia Mendes, Carlos Viana, Vasco Santana

O Príncipe Orloff (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia de Opereta Armando de Vasconcelos)
Intérpretes: Ausenda de Oliveira, Sylvio Vieira, Vasco Sant'Ana

O Ramo das Violetas (n.º 9, Maio de 1923)

Texto: Leitão de Barros
Sala: Teatro S. Carlos
Intérpretes: Palmira e Amélia Bastos

O Regente (n.º 26, Novembro de 1924)

Texto: Marcelino Mesquita
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)
Encenação: Augusto de Lacerda

O Rei dos Judeus (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Silva Tavares e Carvalho Mourão
Sala: Éden Teatro
Intérpretes: Palmira Torres, Elisa Carreira, Carlos Sousa, Holbeche Bastos

O Saltimbanco (n.º 37, Outubro de 1925)

Texto: António Ennes
Sala: Teatro Apolo (Companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)
Intérpretes: Berta de Bívar, Maria Isabel, Alves da Cunha

O Saltimbanco (n.º 42, Março de 1926)

Texto: António Ennes
Sala: Teatro Águia d'Ouro (Companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)

O Segredo (n.º 8, Abril de 1923)

Texto: Henri Bernstein
Sala: (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

O Segredo de Polichinelo (n.º 42, Março de 1926)

Texto: Pirre Wolff
Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/ Robles Monteiro)

O Senhor Dr. é seu Marido (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Sala: Teatro Politeama (Companhia Alexandre de Azevedo)

Intérpretes: Ilda Stichini, Alexandre de Azevedo

O Senhor que se Segue (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Tradução: Matos Sequeira e Pereira Coelho

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Intérpretes: Leopoldo Froes, Brunilde Júdice

O Senhor que se Segue (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Sala: Coimbra (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

O Tim Tim por Tim Tim (n.º 8, Abril de 1923)

Texto: Sousa Bastos

Data: (festa artística de Armando de Vasconcelos)

Onze Mil Virgens (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos

Sala: Teatro Maria Vitória

Intérpretes: Laura Costa, Joaquim Prates, Santos Carvalho, Carlos Leal

Onze Mil Virgens (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos

Sala: Teatro Águia de Ouro (Companhia Oscar Ribeiro)

Ordem de Marcha (n.º 11, Julho de 1923)

Texto: Laurent Doillet

Tradução: Guedes Vaz

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Gil Ferreira

Ensaaiador: Augusto Lacerda

Os Autores dos Meus Dias (n.º 33, Junho de 1925)

Texto: Paso e del Toro

Tradução: José Sarmento

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Os Campinos (n.º 23, Setembro de 1924)

Texto: Salvador Marques

Sala: Teatro Politeama

Intérpretes: Izilda de Vasconcelos, Regina Montenegro, Rafael Marques, Joaquim Costa

Os Dois Garatos (n.º 22, Julho de 1924)

Texto: Pierre Decourcelle

Tradução: Guiomar Torrezão

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Ilda Stichini, Ester Leão, Ribeiro Lopes, Joaquim Pratas

Os Dois Maridos da Senhora (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Tradução: Avelino de Almeida e Dias Costa
Sala: Trindade (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Data: (festa artística de Érico Braga)

Os Filhos (n.º 45, Julho - Agosto de 1926)

Texto: Nepoty
Tradução: Avelino de Almeida e Dias Costa
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)
Intérpretes: Ilda Stichini, Maria Pia, Alexandre de Azevedo, Raul de Carvalho

Os Gaviões (n.º 38, Novembro de 1925)

Texto: José Guerrero
Tradução: Acácio Nunes e Xavier de Magalhães
Sala: Teatro S. Luís
Intérpretes: Beatriz Costa, Teresa Gomes, Almeida Cruz, Álvaro Pereira
Encenação: António Gomes e Augusto Soares

Os Milhões de Monty (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: Luís de Olive e Pascual de Frutos
Sala: Teatro do Ginásio (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Os Milhões do Criminoso (n.º 43, Abril - Maio de 1926)

Texto: Adaptação do Romance de Xavier de Montepin
Sala: Teatro Apolo (Companhia Rafael Marques)
Intérpretes: Palmira Torres, Ofélia Brochado, Rafael Marques, Abílio Alves

Os Mineiros (n.º 25, Outubro de 1924)

Texto: J. Dicientia
Tradução: Eduardo de Abreu e Ernesto do Carmo
Sala: Teatro Apolo
Intérpretes: Amélia Trajano, Albuquerque, Jorge Grave,

Os Mineiros (n.º 30, Março de 1925)

Texto: J. Dicientia
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Apolo)

Os Três Anabatistas (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Bisson e Berr
Tradução: Mello Barreto
Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Os Velhos (n.º 45, Julho - Agosto de 1926)

Texto: D. João da Câmara
Sala: Teatro São João (Companhia Rey Colaço/ Robles Monteiro)
Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Emília de Oliveira, Luís Leitão, Vital dos Santos

Otelo (n.º 44, Maio - Junho de 1926)

Texto: Rafael Marques

Sala: Teatro Apolo
Data: (Festa Artística de Rafael Marques)

Paganini (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: Franz Lear
Sala: Teatro S. Luís (Companhia Armando de Vasconcelos)

Papá Lebonnard (n.º 21, Junho de 1924)

Texto: Jean Aicard
Tradução: Luís Galhardo e Manuel Penteadó
Sala: Teatro da Trindade (Companhia Alves da Cunha)
Intérpretes: Berta de Bívar, Maria Pinto, Alves da Cunha, Mário Pedro

Papillon, o Bom Rapaz (n.º 44 de Maio - Junho de 1926)

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

Parlapatão (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: Eduardo Schwalbach
Sala: Teatro Avenida
Intérpretes: Chaby Pinheiro, Jesuína de Chaby

Pequeno Eyolf (n.º 16, Dezembro - Janeiro de 1923/1924)

Texto: Ibsen
Tradução: Vitoriano Braga
Sala: Teatro S. Carlos
Data: (Récita pelo Teatro Organizada por Augusto de Pina)
Intérpretes: Amélia Pereira, Lucília Simões, Érico Braga

Pêra de Satanaz (n.º 25, Outubro de 1924)

Texto: Eduardo Garrido
Sala: Teatro Águia de Ouro (Companhia Oscar Ribeiro)

Pic-nic (n.º 28, Janeiro de 1925)

Texto: Ascensão Barbosa e Abreu e Sousa
Sala: Éden Teatro
Intérpretes: Adelina Fernandes, Julieta Soares, António Gomes, Otelo de Carvalho

Pierrot Negro (n.º 26, Novembro de 1924)

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Léa Cardini)
Intérpretes: Léa Cardini, Salvatori Sidivó, Leo Micheluri

Pierrot Negro (n.º 27, Dezembro de 1924)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Léa Cardini)
Intérpretes: Léa Cardini, Salvatori Sidivó, Leo Micheluri

Pó de Arroz (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Sala: Sá da Bandeira
Intérpretes: Anita Salambó, Hortense Luz, Augusto Costa, Soares Correia

Poço do Bispo (n.º 18, Março de 1924)

Texto: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos

Sala: Teatro Avenida (Companhia Satanela/ Amarante/ Nascimento Fernandes)

Intérpretes: Raquel Moreira, Maria Santos, Nascimento Fernandes, Estevão Amarante

Pombo Mariola (n.º 16, Dezembro - Janeiro de 1923/1924)

Texto: Chagas Roquette

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Intérpretes: Amélia Rey Colaço, Laura Hirsh, Gil Ferreira, Alfredo Ruas

Porque Sim! (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Irmãos Quintero

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Palmira Bastos)

Data: Junho de 1923

Porto, Tantos de Tal (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa

Sala: Teatro Águia de Ouro (Empresa Óscar Ribeiro)

Data: (Espectáculo de Carnaval)

Prima Inglesa (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Música: Filipe Duarte

Libreto: José Paulo da Câmara e Luna de Oliveira

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Armando de Vasconcelos)

Data: Dezembro de 1923

Princesa dos Dolares (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Música: Leo Fall

Libreto: Alfred Maria Wilner e Fritz Grünbaum

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia de Opereta de João Alves da Silva)

Data: Agosto de 1923

Princesa dos Dólares (n.º 25, Outubro de 1924)

Música: Leo Fall

Libreto: Alfred Maria Wilner e Fritz Grünbaum

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Armando de Vasconcelos)

Prisioneira (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: Orestes Poggio

Tradução: Luís Vilar e Carlos Ferreira

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Aura Abranches/ Pinto Grijó)

Intérpretes: Aura Abranches, Fernanda de Sousa, Alexandre de Azevedo, Sacramento

Quando o Amor Acaba (n.º 33, Junho de 1925)

Texto: Pierre Wolff

Tradução: Avelino de Almeida

Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Quebranto (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Coelho Netto
Sala: Teatro da Trindade

Quebranto (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Coelho Neto
Sala: Coimbra (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Raparigas de Hoje (n.º 38, Novembro de 1925)

Texto: Armout e Gerbidon
Tradução: Avelino de Almeida
Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Rataplan (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Gregos e Troianos
Sala: Teatro Maria Vitória
Intérpretes: Laura Costa, Luísa Durão, Alfredo Ruas, Carlos Leal
Encenação: Rosa Mateus

Rato de Hotel (n.º 31, Abril de 1925)

Texto: Feliciano dos Santos, Una de Oliveira, Horta e Costa
Sala: Teatro S. Luís
Intérpretes: Ausenda de Oliveira, Aldina de Sousa, Fernando Pereira, Vasco Sant'ana
Encenação: Armando de Vasconcelos

Renascer (n.º 13, Setembro de 1923)

Texto: Mário Duarte e Valério de Rajanto
Sala: Teatro Apolo (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)
Data: 28 de Setembro de 1923 (Festa de Maria Matos)
Intérpretes: Maria Matos, Irene Gomes, António Gomes, Estevão Amarante

Renascer (n.º 15, Novembro de 1923)

Texto: Mário Duarte e Valério de Rajanto
Sala: (Évora) (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)

Renascer (n.º 20, Maio de 1924)

Texto: Mário Duarte e Valério de Rajanto
Sala: Teatro Águia d'Ouro (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)
Intérpretes: Maria Matos, Irene Gomes, António Gomes, Palma

Renascer (n.º 25, Outubro de 1924)

Texto: Mário Duarte e Valério de Rajanto
Sala: Grupo dos Modestos

Rés-Vés (n.º 27, Dezembro de 1924)

Texto: Alberto Barbosa e Xavier Magalhães
Sala: Teatro Águia de Ouro (Companhia Oscar Ribeiro)

Rés-Vés (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Alberto Barbosa e Xavier Magalhães
Sala: Teatro Águia de Ouro (Companhia Oscar Ribeiro)

Rés-Véz (n.º 22, Julho de 1924)

Texto: Alberto Barbosa e Xavier Magalhães
Sala: Teatro Maria Vitória
Intérpretes: Laura Costa, Lina Demoel, Soares Correia, Alfredo Ruas

Reviravolta (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Alberto Barbosa e Xavier Magalhães
Sala: Teatro Maria Vitória

Revue des Revues (n.º 47, Novembro - Dezembro de 1926)

Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia francesa do Ba-ta-clan)

Robert et Marianne (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Paul Gerald
Sala: Teatro Avenida de Coimbra

Roma Galante (n.º 43, Abril - Maio de 1926)

Texto: Leon Gilbert
Tradução: Acácio Antunes, Carlos Ferreira, Esculápio, Feliciano Santos
Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)
Intérpretes: Ausenda de Oliveira, Sofia Santos, Fernando Pereira, Vasco Sant'Ana

Roma Galante (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Texto: Leon Gilbert
Sala: Teatro S. Luís (Companhia de opereta de Armando de Vasconcelos)

Roma Galante (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Texto: Leon Gilbert
Sala: Teatro Avenida de Coimbra (Companhia de opereta do Teatro S. Luís)

Rosa de Istambul (n.º 27, Dezembro de 1924)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Léa Cardini)
Intérpretes: Léa Cardini, Salvatori Sidivó, Leo Micheluri

Rosas de Todo o Ano (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Júlio Dantas
Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Palmira Bastos)
Data: Junho de 1923

Saber Amar (n.º 18, Março de 1924)

Texto: Mário de Almeida
Sala: Teatro da Trindade (Companhia Aura Abranches/Pinto Grijó)
Intérpretes: Aura Abranches

Sal Amargo (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Dr. Manuel Magno e outros médicos
Sala: Teatro S. Carlos
Intérpretes: os autores

Salomé (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: Renato Viana
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Data: Récita de homenagem de Lucília Simões
Intérpretes: Lucília Simões, Hortense Luz, Érico Braga, Mário Santos

Salomé (n.º 21, Junho de 1924)

Texto: Renato Viana
Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Intérpretes: Lucília Simões, Érico Braga, Joaquim Almada
Encenação: António Pinheiro

Santo António (n.º 44, Maio - Junho de 1926)

Texto: Braz Martins
Sala: Teatro Apolo (Rafael Marques)

Saricoté (n.º 48, Dezembro - Janeiro de 1926/1927)

Sala: Sá da Bandeira
Intérpretes: Hortense Luz, Anita Salambó, Augusto Costa, Soares Correia

Scunizza (n.º 26, Novembro de 1924)

Sala: Teatro da Trindade (Companhia Léa Candini)
Intérpretes: Léa Candini, Leo Micheluri, Salvatori Sidivó

Se Eu Quisesse... (n.º 40, Janeiro de 1926)

Texto: Paul Gerald e Robert Spitzer
Sala: Teatro S. João (Companhia de Declamação Ilda Stichini/Rafael Marques)
Intérpretes: Ilda Stichini, Rafael Marques, Abílio Alves, Carlos Abreu

Secretário dos Amantes (n.º 50, Março - Abril de 1927)

Texto: Lino Ferreira, Lopo Lauer, Lourenço Rodrigues, Silva Tavares, Xavier de Magalhães
Sala: Teatro Salão Foz

Seguro de Vida (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto: José Azevedo
Tradução: M. Correia
Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Sempre Fixe (n.º 49, Janeiro - Fevereiro de 1927)

Sala: Éden Teatro

Ser ou não Ser (n.º 20, Maio de 1924)

Texto: Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa
Sala: Teatro Avenida
Intérpretes: Cremilda de Oliveira, Jesúna de Chaby, Chaby Pinheiro, Carlos Abreu

Severa (n.º 25, Outubro de 1924)

Texto: Júlio Dantas

Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Ester Leão, Albertina de Oliveira, Samwell Diniz, Ribeiro Lopes

Encenação: Augusto de Lacerda

Severa (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Júlio Dantas

Sala: Teatro Joaquim de Almeida

Intérpretes: Palmira Bastos, Beatriz de Almeida, Gastão Alves da Cunha, Trintão

Simone (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto: Eugène Brieux

Sala: Teatro S. João (Companhia Ilda Stichini/Rafael Marques)

Sinal de Alarme (n.º 31, Abril de 1925)

Texto: Hennequim e Coolus

Tradução: Acácio de Paiva

Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Encenação: Lucinda Simões

Sinal de Alarme (n.º 36, Setembro de 1925)

Texto: Hennequim e Coolus

Sala: Teatro de Vila do Conde (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Solar dos Barrigas (n.º 25, Outubro de 1924)

Texto: Gervásio Lobato, D. João da Câmara e Ciriaco

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia de opereta Armando de Vasconcelos)

Data: (Récita de Homenagem de Armando de Vasconcelos)

Sonho de Valsa (n.º 25, Outubro de 1924)

Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Armando de Vasconcelos)

Sonho Dourado (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos

Sala: Teatro Maria Vitória

Intérpretes: Laura Costa, Luísa Durão, Roldão, Carlos Leal

Tangerinas Mágicas (n.º 31, Abril de 1925)

Texto: Eduardo Garrido

Sala: Teatro da Trindade (Companhia do Teatro da Trindade)

Tic-Tac (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães

Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia de Revista do Éden Teatro)

Data: Setembro de 1923

Tio da Minh'Alma (n.º 34, Julho de 1925)

Texto: António Paso e Sanchez Gerona
Tradução: Machado Correia
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Companhia de Verão do Teatro Nacional)
Intérpretes: Ilda Stichini, Palmira Torres, José Ricardo, Rafael Marques
Ensaíador: Rafael Marques

Tiro-Liro (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Luís de Aquinho e Lourenço Rodrigues
Sala: Teatro Apolo
Intérpretes: Maria Lataly, Deolinda Sayal, Alberto Ghira, Holbeche Bastos

Tosca (n.º 27, Dezembro de 1924)

Música: G. Puccini
Libreto: L. Llica e G. Giacosa a partir do drama de V. Sardou
Texto: Victorien Sardou
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Palmira Bastos)
Intérpretes: Palmira Bastos, Joaquim Miranda, Abílio Alves

Turbilhão (n.º 23, Agosto de 1924)

Texto: Faria de Vasconcelos
Sala: Teatro da Trindade (Companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)
Intérpretes: Berta de Bívar, Maria Helena, Alves da Cunha, Carlos Santos

Um Inimigo Do Povo (n.º 38, Novembro de 1925)

Texto: Herni Ibsen
Tradução: Luís Galhardo
Sala: Teatro Apolo (Companhia Alves da Cunha/Berta de Bívar)
Encenação: Araújo Pereira

Uma Mulher Sem Importância (n.º 10, Junho de 1923)

Texto: Oscar Wilde
Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Uma Mulher Sem Importância (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Oscar Wilde
Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Data: Setembro de 1923

Uma Mulher Sem Importância (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: Oscar Wilde
Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Data: Maio de 1923

Uma Velha Que Tinha Um Gato (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto: Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia Maria Matos/Nascimento Fernandes)
Encenação: Maria Matos

Uma Verdade Para Cada Um (n.º 34, Julho de 1925)

Texto: Pirandello
Tradução: Teresa Leitão de Barros
Sala: Teatro Novo
Intérpretes: Luz Veloso, Regina Montenegro, Gil Ferreira, Carlos de Oliveira

Vasco da Gama (n.º 3, Novembro de 1922)

Texto: Silva Tavares
Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha)
Intérpretes: Berta de Bívar, Alves da Cunha, Lino Ribeiro, Rafael Marques

Vem Cá, Não Tenhas Medo (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Lino Ferreira e Nascimento Fernandes
Sala: Teatro Politeama
Intérpretes: Teresa Gomes, Álvaro de Almeida, Leitão, Nascimento Fernandes

Vertigem (n.º 16, Dezembro - Janeiro de 1923/1924)

Texto: Charles Mère
Tradução: Avelino de Almeida
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)
Intérpretes: Ilda Stichini, Maria Pia, Clemente Pinto, Rafael Marques

Vertigem (n.º 32, Maio de 1925)

Texto: Charles Mère
Tradução: Avelino de Almeida
Sala: Teatro Sá da Bandeira (Companhia do Teatro Nacional Almeida Garrett)

Vida e Doçura (n.º 39, Dezembro de 1925)

Texto: Santiago Russinol y Martinez Sierra
Versão: Mário Duarte e Feliciano Santos
Sala: Teatro do Ginásio
Intérpretes: Palmira Bastos, Ofélia Brochado, Gil Ferreira, Henrique de Albuquerque.
Encenação: Gil Ferreira

Vida Nova (n.º 22, Julho de 1924)

Sala: Teatro S. Luís
Intérpretes: Deolinda Macedo, Ema d'Oliveira, Carlos Leal, Vasco Sant'Ana

Viúva Gomes (n.º 11, Julho de 1923)

Texto: João Bastos e Henrique Roldão
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Companhia de Verão)

Viúva Gomes (n.º 19, Abril de 1924)

Texto: João Bastos e Henrique Roldão
Sala: Teatro Águia de Ouro (Companhia Maria Matos/Mendonça de Carvalho)
Intérpretes: Maria Matos, Irene Gomes, António Gomes, Silvestre Alegim

Vivette (n.º 30, Março de 1925)

Texto: Jacques Déval
Tradução: de Vasco Borges
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett (Sociedade Artística)

Intérpretes: Ilda Stichini, Cremilda de Oliveira, Clemente Pinto, Rafael Marques
Encenação: Rafael Marques

Vizinha do Lado (n.º 6, Fevereiro de 1923)

Texto: André Brun
Sala: Teatro Nacional Almeida Garrett

Zazá (n.º 10, Junho de 1923)

Texto: P. Berton e C. Simon
Sala: Teatro S. Carlos (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)

Zazá (n.º 17, Janeiro - Fevereiro de 1924)

Texto: P. Berton e C. Simon
Sala: Parque Teatro da Figueira da Foz (Companhia Lucília Simões/Érico Braga)
Data: Setembro de 1923

Zilda (n.º 8, Abril de 1923)

Texto: Alfredo Cortês
Sala: Teatro Politeama

Zilda (n.º 37, Outubro de 1925)

Texto: Alfredo Cortês
Sala: Teatro Politeama (Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro)
Intérpretes: Alexandre de Azevedo

4- PUBLICAÇÕES DE TEATRO EDITADAS ENTRE 1900 E 1927

É bastante vasto o número de publicações especificamente vocacionadas para o teatro publicadas entre 1900 e 1927, data do término da publicação da revista *De Teatro*, e por vezes de acesso difícil por não existirem edições completas destes jornais e revistas. Chamo, porém, a atenção para os seguintes títulos, dos quais destaco com * aqueles que são contemporâneos da revista em estudo:

Álbum Teatral

Lisboa, 1906.

Álbum Teatral – Ilustração quinzenal. Biografias em prosa e em verso.

Lisboa, 1916 - 1919.

Alma Académica – semanário literário, noticioso e teatral, Dir. Fortunato Santos Silva

Lisboa, 1914.

Alma da Mocidade – quinzenário humorístico, literário, teatral e sportivo, Dir. Jacinto Marques.

Lisboa, 02.1919 - 02.1920.

Artes e Letras, Dir. Acúrcio Cardoso.

Porto, 11.12-1908.

Artista (O) – revista bimensal de teatros, cinemas, ilustrada, literária, Dir. Augusto Abel dos Santos.

Lisboa, 02.1918 – 05.1918.

Aventureiro (O) – semanário literário, crítico, teatral e de sport, Dir. Joaquim de Landerset.

Lisboa, 31.07.1904 - 07.08.1904

Azul e Branco – jornal imparcial, literário, teatral, recreativo e noticioso, Dir. Carlos Sousa.

Lisboa, 6.10.1907 - 14.07.1908.

Blague (A) – quinzenário humorístico, literário, artístico, desportivo e teatral, Dir. Joaquim de Matos Brás.

Coimbra, 20.11.1921 - 15.12.1921.

Chico da Velha (O) – semanário literário, humorístico (sem pretensões), teatral, charadístico, tauromáquico, musical e desportivo, Dir. José de Melo Borges.

Lisboa, 07.03.1919 - 18.04.1919.

Cipó (O) – semanário literário, crítico, teatral e sportivo, Dir. José França.

Tomar, 08.03.1914 - 24.05.1914.

Comédia (A) – semanário de crítica teatral, Dir. Lourenço Rodrigues e Aníbal Calado.

- Porto, 1912 e 02.1917, Dir. José de Albergaria.
- * ***Comédia (A) – jornal de teatro, literatura e desporto***, Dir. Alberto Fonseca.
Lisboa, 1921- 05.1924.
- Comédia***, Dir. Lourenço Rodrigues e Aníbal Calado
Lisboa, 09.11. 1921- ???.??.????.
- Comédia de Lisboa – semanário de crítica teatral***, Dir. Trindade Júnior.
Lisboa, 1916 - 01.1917.
- * ***Comédia de Lisboa (A)***, Dir. Augusto Claro. Publicação principalmente vocacionada para o cinema.
Lisboa, 19.10.1922 - 26.11.1922.
- Crítica (A) – jornal ilustrado, crítico, sportivo, literário, teatral, noticioso e anunciador***,
Dir. Tomás Matias.
Lisboa, 01.1904 - 23.10.1904.
- Crítica (A) – revista humorística, teatral, literária***, Dir. Baptista Álvares.
Lisboa, 06.04.1913 – 05.05.1913.
- Crítica (A) – semanário literário e teatral***, Dir. Assis Esperança.
Lisboa, 19 .11.1917 - 25.03.1918.
- Crítica Teatral – semanário ilustrado***, Dir. Luís Trindade e Francisco Judicibus.
Lisboa, 06.09.1903 – 22.11.1903.
- * ***Crítico (O) – semanário teatral, sportivo, humorístico, noticioso e artístico***, Dir. Hugo
Ferreira Gomes.
Lisboa, 08.05.1921 – ???.06.1923.
- Diabo que o Carregue (O) – revista teatral e desportiva***, Dir. João Rodrigues.
Lisboa, 02.10.1910, número único.
- Diário de Coimbra – jornal de informação, letras, artes, ciências, teatro, desporto, modas, anúncios***.
Coimbra, 19.04.1913 – 31.08.1913.
- Eco Artístico(O) – revista teatral***, Dir. Xavier Marques.
Lisboa, 10.10.1911 - ???.12.1920.
- Ecos da Avenida – semanário literário, teatral e charadístico***, Dir. Artur Castelo Branco.
Lisboa, 19.06.1890 - 31.05.1931.
- Eco dos Teatros – semanário ilustrado de crítica teatral, tauromáquica, literatura e de sport***.
Porto, 14.01.1906.
- Eco Teatral (O) – publicação semanal literária, tauromáquica e anunciadora***, Dir. J.
Procópio.

Lisboa, 11.1915 - 01.1920.

Elite (A) – semanário ilustrado, teatral, sportivo e literário, Dir. João Rodrigues.

Lisboa, 01.07.1920 – 21.08.1921.

Espectador (O) – quinzenário teatral, Dir. Carlos Fernandes.

Lisboa, 01.1920- 09.1920.

Espirro (O) –semanário político, humorístico, teatral, taurino e literário, Dir. Leandro Navarro.

Lisboa, 04.08.1912 - 20.12.1912.

Estrondo (O) – publicação teatral, literária, ilustrada e anunciadora, Dir. Venceslau de Oliveira.

Lisboa: 10.08.1919 – 1.02.1920.

Feira de Agosto (A) – folha humorística, literária, teatral e anunciadora, Dir. Quadrio e Costa.

Lisboa (?), 1909 (?).

Feira de Alcântara (A) – folha humorística, literária, teatral e anunciadora, Dir. Balarte Quadrio.

Lisboa, c. 1911- c. 1915.

Fénix – trisemanário de literatura, arte, teatro, sport e actualidades, Dir. Pinto Gomes.

Porto, 2ª série, 01 .11.1921 - 26 .02.1922.

Fita (A) – Semanário de Crítica Teatral, Dir. Carlos Silva.

Lisboa, 05.07.1913 – 29.11.1913.

Gargalhada (A) – jornal trimestral, charadístico, humorístico, sportivo, teatral, ciências, letras e artes, Dir. José Chaves.

Lisboa, 01.03.1908 – 25.07.1908.

****Gazeta dos Teatros – quinzenário de teatro, cinema, música e literatura***, Dir. João Bastos Nunes.

Lisboa, 15.03.1923 - ??.01.1925.

Gazeta Teatral – semanário ilustrado, literário, desportivo, Dir. Luciano Belém.

Lisboa, 24.10.1912 – 07.11. 1912.

Gazeta Teatral – teatro, música, cinematografia, sport, Dir. Alfredo de Carvalho.

Lisboa, 01.01.1918, número único.

Gente de Teatro – número único, Ed. Júlio António Derouet.

Lisboa, 31.01.1913.

****Gente Nova – quinzenário portuense de literatura, sport e teatro***, Dir. Carlos Bastos.

Porto, 08.04.1922, número único.

****Gente Nova***, Dir. Carlos Bastos.

- Porto, 12.10.1922, número único.
- Geral (A) – semanário de crítica teatral**, Dir. José de Albergaria.
Porto, 04.12.1915 – 05.02.1916
- Gil Braz – quinzenário ilustrado de música, literatura, crítica, teatros, touros e sport**, Dir. Pedro Pinto, JoaquimVieira Júnior e Francisco Duarte Pinto.
Lisboa, 20.04.1898 - 30.03.1904.
- Grande Elias (O) – semanário ilustrado, literário e teatral**, Ed. Tomás Matias.
Lisboa, 01.10.1903 – 12.01.1905.
- Guitarra (A) – semanário humorístico, literário e teatral**, Dir. Carlos Nunes.
Poço do Bispo, 13.01.1918.
- Heraldo de Lisboa (O) – quinzenário ilustrado de literatura, crítica, teatros, sport, comércio, indústria e anúncios**, Dir. Augusto Ricardo e César Frasão.
Lisboa, 08.04.1906.
- Ideal (O) – quinzenário de crítica social, arte, literatura, desportos e teatro**, Dir. Armando Araújo.
Porto, 10.04.1918 – 10.06.1918.
- Ilustração Teatral**, Dir. Belzebuth Damilone.
Lisboa, 16.03.1906 - ???.???.????.
- Imparcial Artístico – revista de teatro, circo e variedades**, Ed. Armando Guilherme.
Lisboa, 10.11.1912 – 20.02.1913.
- Jornal do Povo – semanário literário, humorístico e teatral**, Dir. Alfredo José da Luz.
Lisboa, 15.03.1911 – 23.04.1911.
- Jovial (O) – semanário ilustrado de crítica teatral, tauromáquica, de prestidigitação, literatura, arte, ciência e sport**, Dir. Aníbal Meira.
Porto, 02.02 - 23.02.1908 (1ª série), 06.06 – 01.08.1909 (2ªsérie).
- Labareda (A) – literatura, teatro, desportos, crítica, humorismo**, Dir. Tito Marques.
Lisboa, 03.09.1921, número único.
- Lápis e Pena – semanário literário, humorístico, teatral, charadístico e sportivo**, Dir. Luciano Belém.
Lisboa, 15.11.1907 – 16.05.1909.
- Letras e Sport – revista literária, sportiva e teatral**, sem indicação de directores.
Porto, 01.03 - 01.05.1910.
- Lisboa Elegante – música, literatura, teatros, sport, biografias, etc. – revista quinzenal ilustrada**, Ed. Ricardo Correia da Conceição.
Lisboa, 01.02.1902 - 21.04.1902.
- *Lux – literatura, desportos, cinemas, palcos**, Dir. Alberto de Campos.

Porto, 15.02.1924 -15.04.1924.

***Luz da Ribalta (A) – quinzenário ilustrado, literário, teatral, desportivo e anunciador**, Dir. Manuel da Costa Garrido.

Lisboa, 17.12.1922 - 16.01.1923.

Madrugada (A) – publicação tri-mensal ilustrada, teatral, sportiva, humorística e noticiosa, Dir. Carlos Sousa.

Lisboa, 05.06.1910, número único.

Máscara (A) – arte, vida, teatro, Red. Manuel de Sousa Pinto.

Lisboa, 01.1912 - 13.04.1912.

Máscara (A) – mensário teatral, humorístico, charadístico e anunciador, Dir. Francisco Ribeiro.

Lisboa, c.1919.

Matias (O) – semanário ilustrado e teatral, Dir. José Paulo do Sacramento.

Lisboa, 07.05.1911 - 11.06.1911.

Matias (O) – revista semanal de caricaturas, humorística, sportiva, teatral, etc., Dir. João Bastos.

Lisboa, 28.06.1913 - 26.08.1913.

Miúdo (O) – jornal dos novos – quinzenário literário, ilustrado, teatral, sportivo, tauromáquico e recreativo, Dir. José Luís das Neves.

Lisboa, 08.08.1915.

Mocidade, Ed. Cândido Chaves. Publicou peças de teatro e Câmara Reis assinava a crítica teatral.

Lisboa, 01.03.1899 - 02.1905.

Mocidade Boémia – quinzenário humorístico, literário e teatral, Dir. Luís Rodrigues.

Lisboa, 15.04.1915, número único.

Mosca (A) – revista ilustrada, literária, teatral e sportiva, Dir. Alfredo Monteiro da Fonseca.

Lisboa: 16.03.1910 – 01.06.1910.

Mosqueteiro – mensário teatral, literário, tauromáquico e desportivo, Dir. Clarisseau d'Abreu.

Lisboa, 03.1921 - 05.1921.

Mundo Teatral (O) – revista quinzenal ilustrada, Dir. Raul Neves Dias.

Lisboa, 15.01.1914 – 10.01.1915.

Mundo Teatral – quinzenário ilustrado, humorístico, literário, teatral, tauromáquico, sportivo e anunciador, Dir. Carlos D'Almeida.

Lisboa, 03.10.1920 – 11.1920.

***Mundo Teatral – bissemanário de teatros, cinemas, literatura e sports.**

Lisboa, ??05.1922 - 10.08.1923

Música e Teatros – revista quinzenal, Dir. João Eduardo da Mata Júnior.

Lisboa, 15.10.1908.

***Novela (A)**, Dir. Gomes Monteiro. Crítica teatral de Avelino de Almeida.

Lisboa, 27.09.1923 – 20.04. 1924.

Que Há de Novo (O) – jornal ilustrado, informações, literatura, artes, sports, teatros, elegância, Publ. por Tomás d’Eça Leal.

Lisboa, 10.12.1914 – 25.04.1915.

Pagode (O) – quinzenário humorístico, crítico, literário e recreativo, Dir. Rodrigues de Carvalho (1ª série), José Rodrigues Júnior (2ª série, que apresentava o subtítulo *quinzenário humorístico, crítico literário, teatral, sportivo e recreativo*)

Lisboa, 1ª série, 07.10.1917 - 08.1918, 2ª série 12.1918.

País (O) – semanário independente, político, noticioso, crítico, literário e teatral, sem indicação de directores.

Porto, 02.09.1901 – 25.03.1904.

Palco (O) – revista teatral, Dir. Nascimento Correia.

Lisboa, 05.01.1912 – 20.05.1912.

Palco (O) – semanário de crítica teatral, Dir. J. T. Ferreira. A segunda série apresentava o subtítulo *quinzenário ilustrado de crítica, literatura e de análise à vida portuguesa*.

Porto, 1ª série, 22.03 - 21.06.1914, 2ª série 1916- 01.1917.

Palcos e Arenas – revista ilustrada teatral, tauromáquica, literária, bibliográfica, Dir. Ângelo de Lemos e Jorge Cruz.

Porto, 24.04.1904 - 12.6.1904.

Pateada (A) – quinzenário humorístico, literário, teatral, sportivo e anunciador, Ed. Alberto D’Almeida.

Lisboa, 02.01.1916 - 02.1918.

Porto Ilustrado – revista quinzenal ilustrada, biográfica, teatral e de sport.

Porto, 03.06.1901.

Proscénio(O) – publicação teatral, Ed. Carvalho Santos.

Lisboa, c. 1900.

***Raiar da Aurora (O) – quinzenário literário, teatral e sportivo**, Dir. Fernando Conceição Silva.

Lisboa, 01.08.1923 – 13.01.1924

Rajada (A) – revista teatral e literária, Dir. Joaquim Landerset.

Lisboa, 01.01.1910 – 02.04.1910.

Revista (A) – teatral, ilustrada, humorística, de crítica imparcial, Dir. João Borges. O último número apresenta o subtítulo de *jornal independente de crítica teatral*.

Lisboa, 01.04.1899 - 07.01.1900.

- Revista (A) – ilustração mensal**, Dir. Eduardo Malta. A crítica teatral é de Joaquim Madureira.
Lisboa, 1921, número único.
- Revista Elegante – quinzenário ilustrado, literário, teatral e sportivo**, Dirigido por Jacinto Garrido.
Lisboa, 25.10.1905, número único.
- Revista Literária, Científica e Artística – suplemento do jornal O Século**, Dir. Eduardo Schwalbach Lucci.
Lisboa, 01.09.1902 – 20.02.1905.
- Ribalta (A) – revista quinzenal, sportiva, teatral e literária**, Dir. Artur dos Santos.
Lisboa, c. 1911.
- Ribalta (A) – quinzenário literário, teatral, humorístico, crítico e charadístico**, Dir. Arnaldo Bandeira.
Lisboa, 04 – 05.1916.
- *Semana (A) – publicação literária, teatral e desportiva**, Dir. Jerónimo da Silva Júnior.
Lisboa, 18.10.1922 - 12.11.1922
- Teatrália – revista de arte**, Dir. Francisco Lage.
Lisboa, 02.1913 -03.1913.
- Teatro – revista de crítica**, Dir. Boavida Portugal.
Lisboa, 22.02.1913 – 25.03.1913.
- Teatro (O) – semanário de crítica teatral**, Dir. Luís Teixeira Júnior.
Porto, 19.04.1913 – 23.08.1913.
- Teatro (O) – publicação ilustrada**, Dir. José Parreira e Roque da Fonseca.
Lisboa, 01.1918 – 31.08.1918.
- Teatro e Sport – semanário de crítica**, Dir. Armando Lis.
Porto, 17.11.1917 – 01.12.1917.
- Teatro Ilustrado (O) – artes e letras**.
Porto, 20.04.1902, número único
- Teatro Português (O) – revista das revistas, quinzenário de crítica teatral ilustrada**, fundador João José de Freitas Júnior.
Porto, 1901 -1905.
- Teatro Português (O) – semanário ilustrado de crítica teatral**, Dir. Francisco Judicibus.
Lisboa, 26.09.1903 – 24.10.1903.
- Teatros (Os) – semanário ilustrado**, Dir. Diamantino Leite.
Lisboa, 16 -31.10.1900.
- Tesouradas – quinzenário de literatura, arte, crítica**, Dir. C. Melo.
Porto, 08.11.1916 – 31.01.1917.

Tic-Tac – jornal literário, crítico, tauromáquico, recreativo, teatral, sportivo, Dir. José França.

Tomar, 10.04.1915, número único.

Trombeta (A) – quinzenário literário, teatral, sportivo e anunciador, Ed. de Roque dos Santos.

Lisboa, 01.11.1920 – 01.12.1920.

Zig-Zag – literário, ilustrado, teatral, tauromáquico, desportivo e recreativo, Dir. Joaquim dos Anjos.

Lisboa, 26.07.1914 – 09.08.1914.

NOTAS:

1. Ao longo das suas páginas, a revista *De Teatro* faz alusões a periódicos de teatro ou de relevância para os estudos teatrais não incluídos nesta listagem, por falta de informações completas relativamente à sua natureza. Essas publicações são: *Almanaque dos Palcos e Salas para 1925*, editado pela Livraria Popular de Francisco Franco; *A Comédia – jornal de teatro e literatura*, publicado o primeiro número em Lisboa em 01.01.1924; *Correio Teatral – semanário de teatro, cinema, música, sport, literatura, crítico e noticioso*, publicado em Faro em 1924; *Correio dos Teatros – quinzenário defensor dos trabalhadores de teatro*, publicado em Lisboa em 1924; *O Imparcial Teatro*, dirigido por A. Victor Machado, publicado em 1923 e 1924 e *Jornal dos Teatros*, dirigido por João Florêncio Gomes, publicado em Lisboa de 1917 a, pelo menos, 1925; *O Lisboeta - publicação teatral, literária e cinematográfica*, publicado em Lisboa em 1925 e 1926 e ainda *Máscaras de Teatro – ilustração quinzenal*, cujo primeiro número veio à estampa a 01.06.1924, em Lisboa.

2. Em Julho de 1924, no número vinte e dois da revista, é publicado um artigo de Albino Forjaz Sampaio intitulado “Revistas de Teatro”, que, pela sua pertinência para este estudo, julgo ser de toda a conveniência referir.

Neste artigo, o autor passa em revista a História das publicações periódicas dedicadas ao teatro, fazendo-a remontar aos primórdios do jornalismo em Portugal. Apresenta como primeiro exemplo conhecido deste tipo de publicação *O Theatro Cómico Portuguez, ou Collecção de Operas Portuguezas que se representam na Casa do Theatro Portuguez do Bairro Alto de Lisboa*, que incluía toda a obra de António José da Silva, sendo, por isso, conhecido nos meios bibliófilos como *O Teatro do Judeu (1759-1787)*.

Mais tarde, entre 1787 e 1805, publicou-se, também em Lisboa, *Theatro Estrangeiro*, colectânea das obras dos mais populares autores estrangeiros de tragédia e comédia, como Goldoni, Corneille, Congreve, Mestasio, Molière e Voltaire. *Theatro Comico*, conjunto de pequenas peças, veio à estampa em 1798 e em 1807 o efémero *Archivo de Peças Divertidas e Científicas*. Cinco anos mais tarde, surgiu *Theatro Nacional*, onde se publicavam os espectáculos do Teatro da Rua dos Condes. O autor considera que esta publicação representa um marco decisivo na passagem de publicações de cariz literário para o verdadeiro jornalismo teatral.

Devido à conjuntura política, só a 28 de Setembro de 1825, reaparece, no Porto, uma publicação deste género, *Boletim Theatral*. Entre 1835 e 1838, *Le Voltigeur Français*, para além de se dedicar à política, à literatura e à moda, abordava também as questões teatrais. O *Jornal de Comédias e Variedades*, foi publicado apenas durante um ano, entre 1835 e 1836. Nesse mesmo ano de 1836 começou a publicar-se *O Jornal do Conservatório*, publicado durante quatro anos. Ainda em 1837, surgiu o *Theatro Dramático* que, de acordo, com o autor não era, na realidade, um jornal de teatro, ao contrário de uma outra publicação exclusivamente dedicada à crítica teatral, que apareceu, neste mesmo ano, entre 17 de Maio e 2 de Julho, e se intitulava *O Entre-acto*.

Archivo Theatral publicou entre 1838 e 1845 uma selecção dos melhores dramas do teatro francês, o que vem comprovar, de acordo com o autor o interesse do público pela leitura de textos dramáticos, que a revista *De Teatro* bem soube aproveitar.

Ainda em 1838 duas outras breves publicações vieram à estampa, *A Atalaia Nacional dos Theatros*, entre 28 de Junho e 26 de Agosto, e o curioso título *Desenjoativo Theatral*, entre Julho e Setembro.

O primeiro jornal de teatro publicado em Coimbra surge em 1839 e intitulava-se *Chronica Theatral da Nova Academia Dramática*. Ainda nesse ano, em Lisboa, são publicados *Revista Theatral*, o *Recreio Theatral* e *Galeria Theatral*. Ao longo da década prolifera na capital este tipo de publicações. Em 1840, de Agosto a Novembro, surge uma outra *Revista Theatral*, e ainda nesse ano *A Sentinella do Palco* e reaparece *Entre-Acto*. No ano seguinte, surgem *A Biblioteca Dramática* e *O Dramaturgo Portuguez*. *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, *O Espelho do Palco* e *O Pirata*, aparecem em 1842 e, no ano imediato, *Resenha Theatral*, *O Dramático*, *A Fama*, *A Ulysses Dramática*, *O Espectador* e *Neorama Theatral – jornal de theatros públicos e particulares, assembleias e academias philarmónicas*, *Revista dos Theatros*, *Revista Theatral* e *Raio Theatral*. Por

ser demasiado extensa e fugir, conseqüentemente ao âmbito da revista, o autor não apresenta a lista dos periódicos publicados a partir desta data, mas apela, como nós ainda hoje, à constituição de uma biblioteca teatral portuguesa.

¹ Reprise em italiano no Teatro Sá da Bandeira a 9 de Junho de 1913 pela companhia Vitaliani.

² Usando os pseudónimos Gil Vaz e João Proença.