

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



O Gosto Público que sustenta o Teatro

Subsídios para o estudo da vulgarização do pensamento teatral  
oitocentista em Portugal

Volume 2

José Guilherme Mora Filipe (Guilherme Filipe)

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Doutora Maria Helena Serôdio

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo  
de Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos de Teatro

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel,  
Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico, da Faculdade de  
Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

- Doutora Maria Eugénia Miranda Afonso Vasques, Professora Coordenadora da Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa;
- Doutora Ana Isabel Pereira Teixeira de Vasconcelos, Professora Auxiliar do Departamento de Humanidades da Universidade Aberta;
- Doutora Maria Helena Zaira Dinis de Ayala Serôdio Pereira, Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutora Maria João Monteiro Brilhante, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutora Maria João Oliveira Carvalho de Almeida, Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

2017



## **Lista de tabelas**

Tabela 1 - Tipologia de atores e papéis no drama e tragédia .....	47
Tabela 2 - Tipologia de atores e papéis na comédia .....	47
Tabela 3 - Especialidades teatrais .....	136
Tabela 4 - Individualidades dramáticas .....	136
Tabela 5 - Teatros por distrito continental (1866) .....	174
Tabela 6 - Teatros por distrito insular (1866) .....	174

## **Lista de abreviaturas e siglas**

AESTC – Arquivo da Escola Superior de Teatro e Cinema

AHCM – Arquivo Histórico do Colégio Militar

AHM - Arquivo Histórico Militar

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

BATDMII – Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

IGP – Intendência Geral de Polícia do Reino e da Corte

MNT – Museu Nacional de Teatro

MR/ DGIP – Ministério do Reino/ Direção Geral de Instrução Pública

## Índice

Lista de tabelas	i
Lista de abreviaturas e siglas	ii
Índice	iii
<b>Parte III – Quatro teorizadores da Arte Teatral</b>	<b>1</b>
1. Manuel de Macedo: o artista multifacetado	2
1.1. <i>A Arte no Teatro</i> ou a afirmação do cenógrafo	7
1.1.1. Explicação da Arte, ilusão desvendada	17
1.1.2. A perspectiva económica ou os mistérios do teatro	27
1.2. <i>A Arte Dramática</i> ou a compreensão do ator	30
1.2.1. “A Arte Dramática nos tempos modernos”	34
1.2.2. Panorama da expansão da estética realista	38
1.2.3. Preceito para uma Arte de Representar	44
2. Augusto de Mello: o rigor da escrita de cena	61
2.1. A afirmação do encenador: o <i>Manual do Ensaaiador Dramático</i>	64
2.2. O teatro antigo e a <i>mise-en-scène</i>	70
2.3. “A aproximação do teatro moderno e a <i>mise-en-scène</i> ”	75
2.4. Para uma metodologia de trabalho do ensaiador	82
2.4.1. Importância da abordagem dramaturgica	83
2.4.2. Importância da montagem do espetáculo	85
2.4.3. Uma atividade complexa: a direção de atores	88
3. Luís da Costa Pereira: a defesa de um sentido pedagógico	94
3.1. <i>Rudimentos da Arte Dramática</i> : com ciência no teatro	96
3.2. Instrumentos fundamentais para o exercício de ator	104
3.2.1. A arte da memória: criação de imagens	104
3.2.2. O poder da palavra e o convencimento	105
3.2.3. O gesto, essa essência global da representação	109
3.3. Análise do discurso para leitura e recitação	114
3.4. Para uma experiência emocional da representação	116
3.5. O “livro extraordinário de Darwin - <i>L’expression des émotions chez l’homme et chez les animaux</i> ”	119
3.6. Os <i>Rudimentos</i> aplicados ao palco	121
4. Augusto Garraio: o alargamento da esfera de ação do teatro	124
4.1. O <i>Manual do Curioso-Dramático</i> : um “guia prático” de formação de atores	126
4.2. Da escolha da peça à estreia do espetáculo	129
4.3. Uma matriz interpretativa a partir de um retrato social	135

4.3.1.	As “especialidades” do ator: ilustrações impressionistas do quotidiano	137
4.3.2.	As “individualidades” do dramaturgo: fixação de uma tipologia social	148
4.4.	Sete regras para a construção de um papel	155
4.5.	A nova edição revista e aumentada de 1911	157
<b>Parte IV - Conclusão</b>		163
<b>Bibliografia</b>		189
<b>Apêndices</b>		243
1.	Tabela de teatros particulares não aristocráticos em Lisboa no primeiro quartel de Oitocentos	243
2.	Tabela de coleções dramáticas do século XIX	244
3.	Tabela de publicações dramáticas do editor A. J. Lopes (1854 – 1867)	246
4.	Tabela de publicações dramáticas de “Theatro para rir”, de António Maria Pereira (1857 – 1861; 1867)	249
5.	Tabela de publicações dramáticas de “Theatro Moderno”, de Miguel Cobellos e Francisco Palha (1857 – 1859)	251
6.	Tabela de publicações dramáticas de “Bibliotheca Theatral: collecção de peças jocosas representadas com aplauso nos theatros publicos”, da Livraria J. Marques da Silva (1861 – 1882)	253
7.	Tabela de publicações dramáticas de “Theatro para todos”, da Livraria Verol e Verol júnior (1862 - 1868)	257
8.	Tabela de publicações dramáticas de “Theatro escolhido: Collecção de dramas e comédias”, da Livraria de Campos Júnior (1864 - 1872)	258
9.	Tabela de publicações dramáticas de “Bibliotheca Lisbonense”, de Joaquim José Annaya (1865 - 1873)	259
10.	Tabela de publicações dramáticas de “Theatro contemporâneo” (1869 – 1873), de Augusto Ernesto de Castilho e Mello e Guilherme Celestino	262
11.	Tabela de publicações dramáticas de “Bibliotheca theatral” (1874 – 1875), de Augusto Ernesto de Castilho e Mello e Aristides Abranches	263
12.	Tabelas de publicações dramáticas da Livraria Económica de Domingos Fernandes (1876 – 1882?)	264
12.1.	Theatro Comico: collecção de peças jocosas	264
12.2.	Theatro dos curiosos. Collecção de peças para salas e theatros particulares	264
13.	Tabelas de publicações dramáticas da Livraria Económica, de Frederico Napoleão de Victoria (c.1889 - 1907)	266
13.1.	Theatro escolhido, próprio para amadores e de agrado certo	266
13.2.	Colecção de coplas de diversas óperas cómicas	269
14.	Tabelas de autores de monólogos dramáticos e cançonetas	269

15. Tabelas de publicações dramáticas da Livraria Popular, de Francisco Franco	275
15.1. Collecção de peças theatraes para salas e teatros particulares	275
15.2. Bibliotheca Dramática Popular	286
16. Referências bibliográficas de alguns autores	296
16.1. Carvalho, Licínio Fausto Cardoso de (1854)	296
16.2. Bastos, António Sousa (1898)	298
16.3. Machado, A Victor [19--]	303
16.4. Machado, A Victor [19--]	304
Índice remissivo	306



### Parte III – Quatro teorizadores da Arte Teatral

O artista não é, nem nunca foi, um homem isolado que vive no alto de uma torre de marfim, o artista (mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência) influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência, ele irá contribuir para a formação de uma consciência comum [...]: Somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.

Sofia de Mello-Breyner Andresen, *Arte Poética III* (1964)

## 1. Manuel de Macedo: o artista multifacetado

Como era seu hábito, Sousa Bastos andou solicitando aos seus contemporâneos ligados ao teatro que lhe facultassem informação biográfica para a *Carteira do Artista* (1898). Moveu meio mundo, conseguindo dados para um “aranzel autobiográfico” (Bastos 1898: 757) sobre Manuel de Macedo (Manuel Maria de Macedo Pereira Coutinho Vasques da Cunha Portugal e Menezes, 01/05/1839 – 26/05/1915)<sup>1</sup>. O anuário artístico inscreveu, no verbete correspondente à data de nascimento do visado, a missiva que o próprio redigira (*id., ibid.*: 757-58), prestando assim homenagem àquele que Ramalho Ortigão havia retratado como:

Espírito eminentemente moderno, todo penetrado dos processos críticos das novas escolas literárias e artísticas, amante fiel da realidade, estudando incessantemente o modelo e a vida, possuindo a consciência plena do fim social da arte (Ortigão 1945: 248).

Apesar de reticente, Macedo aceita revelar, com a ironia crítica que lhe é particular, alguns “factos gerais de carreira em extremo complexa” (Bastos 1898: 757):

Renitente à excessiva publicidade – desadoro o reclamo – sou dos velhos – artista entrincheirado por detrás da obra – e sebo para as saturnais de palhaços a acudirem chocalhos e guizos nos degraus da barraca, na feira. – Quanto a retrato, não tenho; durante o meu período de desenhista, não me mordeu a pulga – desenhei o retrato de toda a gente – creio eu, à exceção do próprio – mas que quer? Você não tem sabido de cozinheiros que têm horror ao cheiro dos molhos, e que, quando lhes dá a fome, jantam fruta? – Ora aí está (Bastos 1898: 757).

Natural de Verride (Montemor-o-Velho), Macedo nasceu de “estirpe ilustre” - seu pai era Par do Reino –, porém, com a morte deste, sem direito a herança, por ser filho segundo e sujeito à lei do morgadio, vendo-se “sem um real”, decidiu seguir a vocação artística do desenho

---

<sup>1</sup> Sobre Manuel de Macedo, cf. BASTOS, António de Sousa (1898), *Carteira do Artista*, pp. 757-58; *id.* (1908), *Dicionário do Teatro português*, p.215; ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*, pp. 418, 448-450; SANTOS, Sónia Barros dos, “A cor na literatura técnica artística portuguesa durante o século XIX”, MTPNP, *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal – Introdução e circulação de novos materiais de Belas Artes em Portugal no século XIX - Processo nº 3-6-15-6-1199 (QREN)*, pp.1-10.

“de que já tinha princípios, mediante lições de professores estrangeiros” (*ibid.: ibid.*), tendo contactado, desde muito novo, com as modernas correntes europeias.

O apoio do seu irmão mais velho, Henrique, fê-lo seguir os seus passos. Em Lisboa, Manuel de Macedo estudou com o pintor Tomás da Anunciação, em cujo ateliê se manteve durante um ano (1857-8), após o que se mudou para a cidade do Porto:

Vivi milagrosamente durante dois anos, residindo na Foz numa espécie de casa de pescadores, vendendo, a estrangeiros principalmente, álbuns de desenhos humorísticos, quadros de costumes populares do norte, nessa época ainda muito pouco adulterados (*apud* Bastos 1898: 757).

A permanência nesta cidade permitiu-lhe a convivência com artistas portuenses – Francisco José Resende, os irmãos Correia, Francisco Pinto da Costa –, e com a colónia inglesa ali residente, onde conheceu e trabalhou com Alfred William Howell, desenhador e aguarelista com quem iniciou o estudo de costumes populares em atividades quotidianas.

Em 1861, quando Henrique foi estudar para Coimbra, Manuel acompanhou-o, continuando os estudos conforme pôde, aprendendo todas as técnicas de criação artística. Nos dois anos que aí viveu, estreou-se como “pintor de teatro, nos teatros de D. Luís e Académico” (Bastos 1898: 758), mas foi em Lisboa, onde fixou residência a partir de 1864, que surgiu “na qualidade de cenógrafo (vá lá este barbarismo) nas mágicas de Eduardo Garrido” (*ibid.: ibid.*):

Juntei-me ao grupo dos scenógrafos portugueses – Rocha, Vilela, e, eventualmente, Lima, a minha entrada na profissão teve sua utilidade: muito aprendi com os colegas, bons prácticos, sob o ponto de vista técnico; consegui também encaminhar a Arte scénica, (no sentido mais largo, abrangendo trajes, acessórios, etc.), para terreno mais artístico, atendendo-se mais à cor local, verdade histórica, efeito pictoresco, etc. (Bastos 1898: 758).

Durante nove anos exerceu essa função sobretudo nos teatros de Lisboa e Porto, assim como na direção dos guarda-roupas de teatro (Bastos 1947: 99). José Carlos Santos confiou-lhe a cenografia de

espetáculos nos teatros do Príncipe Real e de D. Maria II, entre os quais destacou os dramas *João, o carteiro*, de Dion Boucicault<sup>2</sup> e Eugène Nus<sup>3</sup> (Teatro do Príncipe Real, 1867), *Abismo* (Teatro de D. Maria II, 1875), ambos em tradução de Ferreira de Mesquita, e o drama histórico *Pátria*, de Sardou, em tradução de Bernardino de Sena Freitas (Teatro de D. Maria II, 1872) (Bastos 1898: 578). A crítica elogiou-lhe a personalidade e o trabalho. Ramalho Ortigão definiu-o como “realista”, com “um espírito fino, investigador, crítico, anatomista, analítico [...] um observador do homem” (Ortigão 1945: 249), e Pinheiro Chagas reconheceu que, além de “um óptimo desenhador, [era] um pensador” (Chagas 1872: 4). Também Andrade Ferreira lhe traçou um esboço biográfico artístico, em *Artes e Letras*, como o “artista que [possuía] mais conhecimentos theoreticos” (Ferreira 1872: 72):

Em scenographia o seu pincel é hoje dos mais elogiados, pelos efeitos de perspectiva e combinações de tinta em que tanto procura approximar-se da natureza. Mas n’isto parece-me de alguma sorte cair em exageração, porque o distincto artista, que com tanto resultado tem estudado a eschola francesa, abraçou com encarecimento os princípios da proclamada eschola realista, cuja interpretação anda hoje tão desvairada, dando ocasião a resultados onde os preceitos bem entendidos da arte e as regras eternas do bello tem tudo a condenar. Felizmente, o Sr. Macedo não tem saído de um justo equilíbrio, e as suas tendências para o *realismo da actualidade* unicamente se denunciam por uma certa sequidão de tinta, que a observação da natureza, nos seus aspectos mais risinhos e fulgurantes, como os offerece o nosso paiz, corrigirá pouco a pouco, alegrando a phantasia do pintor (Ferreira 1872: 72; itálicos originais).

Em Lisboa, Macedo alargou os seus interesses a diversas atividades artísticas: gravura, ilustração, caricatura e crítica. Em 1872, a convite do gravador João Pedroso, publicou em *Artes e Letras* um

---

<sup>2</sup> Ator, dramaturgo e empresário irlandês, natural de Dublin, falecido em Nova Iorque, cujo nome original era Dionysus Lardner Boursiquot. Entre as suas adaptações melodramáticas, regista-se *The Corsican Brothers* (1852), adaptação de *Les frères corses*, de Alexandre Dumas (pai), para o ator Charles Kean.

<sup>3</sup> Na realidade trata-se da tradução francesa do drama *Arrah-na-pogue*, de Dion Boucicault, escrito em 1864, cuja ação se desenrola durante a revolta irlandesa de 1798. O estilo de Boucicault, cheio de comicidade, elementos de farsa e melodrama, influenciou outros dramaturgos irlandeses, como John Synge, Sean O’Casey ou Bernard Shaw. A versão representada no Teatro do Príncipe Real, de Lisboa, corresponde à versão estreada, em Paris, no Théâtre de la Gaîté, a 20 de junho de 1866

conjunto de ilustrações sobre tipos populares, cuja naturalidade se associava a um traço de interioridade intensa, de pendor humorístico: “O moço de recados” (p.21), “O pobrezinho” (p.53), Pst! (p.141), “O taberneiro” (p.45), e “O tipo do Macadam” (p.4). Quando, nesse ano, o rei D. Fernando II lhe comprou um álbum de desenhos sobre o mesmo tema, a revista anunciou de imediato: “o hábil desenhador começou já outra coleção, a que pôs o título – *A vida do teatro*” (Ferreira 1872: 79).

Nas “horas vagas”, Macedo “ia cedendo à veneta de desenhador humorista, circunstância que deu em resultado, em 1874, ano em que se operou um renascimento da publicação ilustrada”, que abandonasse o teatro “aborrecido por vários desastres pecuniários” (Bastos 1898: 578), e se dedicasse exclusivamente à ilustração:

Meti-me em boa, não tenha dúvida! – Saltei da sertã para o fogo – Larguei uma profissão em que é tradicional a faina, para adotar outra em que se trabalha para ali sem destino – à mercê das exigências da publicação. – A quantidade de bonecos que eu produzi – afigura-se-me, hoje, fabulosa (Bastos 1898: 578).

Principiara com o realismo costumbrista de influência inglesa, e entrava na gravura com o realismo humorístico de influência francesa. A sua obra gráfica iniciara-se no jornal *As Notícias*, que na edição de 27 de Março de 1866, incluía já desenhos de Manuel de Macedo, mas seria na década seguinte que se imporia no meio académico e gráfico, ligado à fundação de revistas de crítica literária e artística - *Artes e Letras* (1872) e *Ocidente* (1878) –, desenvolvendo atividade de desenhador, de teórico, e de crítico de arte, em crónicas assinadas como, ”Spectator” e “Pin Sel”, pseudónimos que denotam o seu interesse pela representação da vida quotidiana, na linha da corrente estética do costumbrismo.

Mais do que a reprodução de cenas comezinhas, procurava-se refletir sobre a realidade pitoresca do mundo, documentada pelo estudo científico, sociológico, etnográfico, que acabava por materializar na obra escrita, musical, ou pictórica, uma idealização moral de valores estéticos. Na comédia de costumes, Macedo pintou um realismo humorístico de atualidade, ao mesmo tempo popular e erudito:

Poucos como ele falam tão bem a linguagem de atelier e entram mais facilmente na parte tecnológica de arte. [...] Abraçou com encarecimento os princípios da proclamada escola realista (Ferreira 1872: 72).

Uma doença oftalmológica “grave e demorada” (Bastos 1898: 578) fê-lo interromper a atividade de ilustrador. Convidado para conservador do recém-criado Museu Nacional de Belas Artes (1884-1915), e, mais tarde, para professor de desenho do Instituto Industrial de Lisboa, dedicou-se à divulgação artística e técnica das artes do desenho, tendo escrito para a Biblioteca do Povo e das Escolas, além das obras referidas, *Restauração de quadros e gravuras* (1885, 14ª série, nº 112)<sup>4</sup>, *Desenho e pintura* (1886, 17ª série, nº 129) *Arte para todos* (1897, 25ª série, nº 199), e *Manual de pintura* (1898, 26ª série, nº 206).

Colaborou em *A Arte Portuguesa: revista de arqueologia e arte moderna* (Lisboa, 1895), com direção literária de Gabriel Pereira e artística de Enrique Casanova, seu colega na Academia de Belas Artes; e em *O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e estrangeiro* (1878 – 1915), para quem traduziu obras da literatura francesa, inglesa e alemã.

Foi ilustrador de diversas publicações periódicas – *Diário Ilustrado* (1872), *Almanach Ilustrado para 1873* (1872), *Recreio Infantil* (1874), *Lanterna Mágica* (1875), *Almanach de caricaturas para 1876* (1875), *Jornal dos Artistas* (1875-77), *A Ilustração* (1884), *Revista Ilustrada* (1891), *Gazeta Ilustrada* (1901), *Revista das Artes Gráficas* (1907), *O Tripeiro* (1910), *Comércio do Porto Ilustrado*, e *Diário de Notícias Ilustrado* –, mas também de livros, entre os quais *A Gravura em Madeira em Portugal*, de João Pedroso (1872/76), *Lisboa na Rua*, de Júlio César Machado (1874), *História de Portugal*, de António Enes (1876), *As tragédias de Lisboa*, de Leite Bastos (1877/79), *O Hissope*, de António Diniz da Cruz e Silva (1879), *Viagem à roda da Parvónia*, de Gil Vaz (1879), *O Real Teatro de São Carlos*, de Fonseca Benevides (1883), e o *Álbum dos Costumes Portugueses* (1888).

<sup>4</sup> Cf. CARVALHO, Zínia Maria Cavalheiro de (2015), *Restauração de Quadros e Gravuras De Manuel de Macedo (1885): Um manual técnico para promover o respeito pelas relíquias do passado*. Dissertação de Mestrado em História da Ciência. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

O espírito culto de Manuel de Macedo exerceu influência artística em vários alunos, entre os quais Roque Gameiro, com quem ilustrou a edição de *Os Lusíadas* (Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1900). Foi contertuliano do pintor e gravador Manuel Maria Bordalo Pinheiro, iniciador da gravura em madeira, com trabalhos publicados na revista *O Panorama*. Bordalo Pinheiro apoiou Macedo na tentativa de realismo, e na crítica às artes portuguesas e sua dinamização.

### **1.1. A Arte no Teatro<sup>5</sup> ou a afirmação do cenógrafo**

Manuel de Macedo reconhece perentoriamente o “assombroso desenvolvimento” do gosto pelo Teatro, que decorre da política educativa do movimento regenerador. Trinta anos após a sua instauração, o teatro encontra-se, segundo ele, “transformado num dos meios mais completos de vulgarização; e, como tal, [...] um auxiliar poderoso do progresso, ocupando um lugar importante na civilização moderna” (Macedo 1884: 4). A inexistência de obras versando a arte teatral, em língua portuguesa, motiva-o a “[descrever] os elementos principais de que se compõe essa arte” (*id.*, *ibid.*: 5), para que a obra aproveite a todos os que a lerem, “sem exceptuar auctores, actores, e directores de casas de espectáculo, muitos dos quais conhecem apenas imperfeitamente o verdadeiro alcance do elemento descriptivo do Teatro” (*ibid.*: *ibid.*).

O campo muito abrangente dos destinatários encontra-se balizado por duas esferas de atuação: por um lado, o “vulgo leviano”, crítico desconhecedor dos “esforços de engenho e [dos] rasgos de talento empregados para divertir e simultaneamente instruir esse mesmo público injusto” (*id.*, *ibid.*: 4), e, por outro, os profissionais do espetáculo, cuja falta de educação artística prejudicava “o efeito geral das peças”, levando o público a “uma tolerância indiferente, explorada frequentemente em proveito próprio pelo mercantilismo dos empresários ou administradores das casas de espectáculo” (*id.*, *ibid.*: 5):

---

<sup>5</sup> Ainda que tenha sido publicada anonimamente, A. Victor Machado, na Bibliografia inserta no *Guia prático de encenação* (Lisboa: Ferreira & Franco, [s.d.]), atribuiu a sua autoria a António Macedo, que também publicou a *Arte Dramática*, na Biblioteca do Povo e das Escolas, que abordaremos seguidamente.

Dáí resultam naturalmente prejuízos para todos os cultores das especialidades artísticas, porque o trabalho diminui e escasseiam-lhes as ocasiões de exercitarem o seu engenho (o que é fatal para misteres difíceis, tais como a scenografia em que entra como parte importante um grande cálculo), falta o estímulo da crítica sã, e afinal vem por desfecho a imobilização da arte (Macedo 1884: 5).

Para Macedo, a estagnação sentida na arte teatral era fruto do descaramento de uma educação artística, de um desconhecimento generalizado, “e não (como pretendem supor os leigos em matéria artística) apenas no escasso rendimento das salas de espetáculo”:

Se as produções escritas ou destinadas para o teatro fossem apenas lidas ou representadas numa sala qualquer e privadas dos acessórios cénicos [...] claro está que o auditório, que assistisse a essas leituras ou representações, ficaria formando de tais produções litterárias uma ideia imperfeita (Macedo 1884: 5-6).

Identifica-se assim a autonomia do texto cénico (*ut pictura theatrum*) face ao texto dramático (*ut pictura poesis*), ao mesmo tempo, que se estabelece a sua complementaridade, como farão os restantes autores, equacionando princípios enunciados pela teoria da complementaridade de Théophile Gautier, no folhetim de teatro, em *La Presse* (08/12/1844):

[Les] efforts immenses du poète à qui manque la plastique des formes, du peintre à qui manque la succession des idées, du sculpteur à qui manque le mouvement, du compositeur à qui manque le mot, ont produit les œuvres les plus merveilleuses de l'esprit humain (*apud* White 1998: 121)<sup>6</sup>.

O progresso das artes cénicas havia criado, no seu conjunto, um “elemento novo”, que Macedo designa, na “falta de melhor e mais exata definição”, por “Arte Teatral”, constituída por seis “especialidades”: “cenografia (ou pintura e disposição do cenários), maquinismo, vestuário (guarda-roupa), adereços ou acessórios (quer das cenas ou vistas, quer dos fatos), iluminação (destinada a realçar e fazer valer todos estes

---

<sup>6</sup> Gautier chegou a defender, ecoando doutrinas fourieristas, um paraíso da arte, um “monde aromal”, pleno de correspondências sinestésicas: “Tout les arts palpiteront ensemble dans le même œuvre, et chaque nagera dans un milieu de lumière et de parfums, atmosphère de ce paradis intellectuel” (*apud* White 1998: 121).

elementos reunidos), a sciencia do ensaiador ou elaboração scenica, que completa e combina devidamente os supracitados elementos” (Macedo 1884: 3). Inevitavelmente, de acordo com o padrão de rigor histórico exigível, Macedo começa por traçar uma “história do progresso das artes scenicas”. Dedica um capítulo, em que traça uma perspectiva panorâmica do evolucionismo cenográfico europeu desde a antiguidade, passando em revista “as artes scenicas em Portugal”, antes de proceder à análise das “especialidades” anteriormente enunciadas.

Ao atribuir a “pobreza e insuficiência” dos “artifícios cénicos”, na Grécia, ao facto de que o coro “supria a parte descritiva”, explicando ao público o argumento da peça ou o local da ação (*id., ibid.*: 6), Macedo enuncia o conceito horaciano de *ut pictura poesis*, de similaridade entre a pintura e a poesia. Todavia, ainda que a relação entre as duas artes imitativas tenha dividido críticos, ao longo dos tempos, em alternância argumentativa, ao fazer a defesa da visualidade cénica na imitação da natureza, o autor de *A Arte no Teatro* convoca a memória do garrettiano *Ensaio sobre a História da Pintura*:

A poesia animada da pintura exprime a natureza toda; a dos versos, porém, menos viva e exata, falha em muita parte na expressão de suas belezas. Que poeta poderia dar uma ideia de Rómulo como David no seu quadro das *Sabinas*? Que versos nos poderiam fazer imaginar a Divindade como a *Transfiguração* de Rafael? (Garrett 1984b: 61)

O debate estético que propõe entrecruza o teatro, enquanto género literário, com a imagem, enquanto espaço dialógico, através de uma estratégia discursiva sedutora, eficaz e persuasiva. O teatro, tal como a pintura, representa, assim patenteando uma evidência e dando origem a uma *ut pictura theatrum*:

La comparaison picturale [...] sert aussi à souligner la double nature du signe théâtral, participant au double domaine des signes naturels de la peinture et des signes artificiels de la poésie. Le théâtre est un mélange de deux codes; il n'existe que dans cet entre-deux qui fait de son langage une traduction permanente du texte en image. En ce sens, le théâtre est le parangonne, il l'actualise et le réalise, sémiologues autant que structuralistes, les critiques d'Aristote s'interrogent sur le fonctionnement des signes dans la représentation (comme autant de

métaphores et de métonymies) et sur leur pouvoir d'illusion (Hélin 2003: 10).

A modernidade de Macedo manifesta-se no discurso sobre o espetáculo considerado como uma imagem, como uma pintura, mas, sobretudo, como um acontecimento cénico. A introdução do “pano de fundo”, segundo ele, corresponderia ao marco inicial definidor da perspectiva ilusória, da *ut pictura theatrum*, e o início do progresso das “artes cénicas”, cujo desenvolvimento corre em paralelo com o da arquitetura teatral, e, concomitantemente, com o da arte dramática, das companhias de teatro, e do aparecimento do “mestre de baile ou coreografo, antecessor do ensaiador e director artístico” (Macedo 1884: 9). Tendo sido definidas as “regras da *mise-en-scène*”, ao longo do século XVII, à cena foi conferida uma importância acrescida pela utilização da pintura idealizada a cores (já na centúria seguinte), substituindo o anterior cenário a “claro-escuro”. Não chegara ainda a reclamada observância da “cor local” ou da “fidelidade dos estilos” (*id.*, *ibid.*: 10):

O cenário contudo parecer-nos-ia hoje mesquinho e raquítico – porque árvores, montanhas, monumentos (fosse qual fosse a sua dimensão), nunca ultrapassavam as linhas convencionais da altura da cena, vestida em cima e em toda a sua extensão, de frente a fundo, por tantas bambolinas (ou tiras de pano pintado imitando o céu), quantos eram os planos da caixa do teatro; [...] porque o ideal da época era o efeito da perspectiva paralela, – e para isso julgava-se necessário dar grande fundo aos teatros (Macedo 1884: 10).

A introdução da “perspetiva oblíqua” banuiu este “ridículo” cenográfico, deixando “entregue à imaginação do espectador o completar o restante da composição”. A perspectiva paralela, devedora das “simétricas cenas da câmara ótica” foi substituída por um “sistema admirável de engenho e simplicidade que [...] constitui a base de todo o movimento teatral” (*ibid.*: *ibid.*), o “maquinismo”, mais notório nos teatros de ópera, pela sua amplitude, do que nos teatros de declamação:

Nestes últimos o progresso foi mais lento; e com o auxílio de meia dúzia de vistas representava-se toda a casta de peças, fosse qual fosse a dificuldade das suas rubricas ou indicações scenicas. Estas vistas eram

o que se chamava a *dotação* ou as *scenas gerais*, que consistiam no seguinte: um *palácio* (interior), um *átrio* (exterior), um *cárcere*, uma *casa rústica*, e um *bosque*. [...] Este bosque, adicionando-se-lhe quatro estátuas pintadas em papelão e alguns vasos de flores (também representados pelo mesmo artifício) servia de *jardim*. Havia, finalmente, como indispensável remate, uma vista de *praça*, - que era cenário invariável para as comédias ou farsas, por mais íntimo que fosse o carácter da ação (Macedo 1884: 11; itálico original).

A coordenação entre a perspectiva cenográfica e a dramática, respeitando as “rubricas e indicações cénicas da peça”, que surge na transição de Setecentos para a centúria seguinte, trouxe consigo a necessidade de utilização de elementos cenográficos móveis, mais próximos do naturalismo, embora o progresso não fosse representativo, na medida em que continuavam a ser utilizados os panos de fundo da dotação. Conforme refere Macedo, as “disparatadas combinações” que a mistura destes elementos produzia, dava ao conjunto uma ideia de “composições feitas ao acaso” (*ibid.*: *ibid.*). Outro tanto ocorria com o guarda-roupa, anacrónico, híbrido, sem rigor, apenas ostentando luxo, quando fosse caso disso, normalmente vestindo heróis ou heroínas de altos estratos. Quanto às figuras restantes, a indumentária acomodava-se à necessidade de identificação funcional: galã, de capa e espada, ou vegete, imitando o Pantaleão da *commedia dell’arte*, tal com o criado, ou gracioso, assemelhando-se a Arlequim ou a Pulcinella (*id.*, *ibid.*: 12).

A modernidade foi chegando, timidamente, com as tentativas pré-românticas da bailarina francesa Marie Sallé<sup>7</sup>, ou do ator David Garrick. Pela primeira vez na história da dança, aquela surgiu em cena sem máscara e em traje quotidiano, um ato revolucionário, que antecedeu as modernas teorias de Jean-Georges Noverre, criador do bailado moderno, ou de ação, que entre outras obras, redigiu a *Théorie et pratique de la danse en général, de la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres* (1752). Quanto ao realismo de representação de David Garrick, ninguém melhor do que o Reverendo Nicolas Tindal o descreve – *the “deaf” hear him in his*

---

<sup>7</sup> O retrato de Mademoiselle Sallé, pintado por M. de La Tour, em 1741, pertence à coleção do Museu Calouste Gulbenkian, de Lisboa.

“*action*”, and the “*blind*” see him in his “*voice*” (Nichols 1812: V, 517) –, demonstrando perfeita sintonia com a teoria de Diderot sobre o ator.

Será, todavia, a revolução romântica, numa oposição formal ao classicismo, e numa adesão aos valores científicos provenientes da Arqueologia, da História, da Etnografia, da Engenharia, da Mecânica e do Desenho, que operará a grande transformação do gosto, imprimindo ao “elemento descritivo uma decidida tendência para a verdade e para a perfeição” (Macedo 1884: 12)<sup>8</sup>:

Daguerre, o inventor do *daguerreotipo*, aplica à scenografia os processos do *diorama*; organiza-se em França, com a protecção do Estado uma oficina de scenografia, dirigida por Ciceri e Desplechin – dois grandes mestres; - e funda-se a escola de scenografos franceses continuadores e aperfeiçoadores da escola italiana, cujas qualidades aproveitam introduzindo-lhe o elemento pictoresco moderno, criando a paisagem, transformando a scenographia e elevando-a a um ramo de arte. De 1830 a 1860 o progresso caminha veloz [...] [dando] ensejo a aperfeiçoamentos artísticos surpreendentes (Macedo 1884: 12-13)<sup>9</sup>

Macedo sublinha a importância da cultura inglesa no progresso teatral, começando pela própria estrutura das casas de espetáculo, sobretudo, da caixa do palco:

Os Ingleses, maquinistas engenhosos e grandes naturalistas, criam essa scenographia que tão perfeita é na imitação dos phenomenos naturaes e

---

<sup>8</sup> É frequente, desde a década de 1850, que a imprensa publicite as atrações das vistas, sistematicamente renovadas, para manter o apelo do público que frequentava o largo do Passeio Público. Em 1863, por exemplo, a *Gazeta de Portugal* (nº 44, 01/01/1863:4) anunciava a terceira exposição do “Grande panorama dos irmãos Rossi”, com vistas novas, cuja entrada custava 100 réis, e 50 réis para “crianças e militares não graduados”. Em simultâneo, o “grandioso ciclorama de Mr. André, junto às figuras de cera” exhibia a quarta exposição de vistas provenientes de Itália, “de magnífico effeito”, a que acrescia a atualidade das “vistas da iluminação dos festejos reaes, nas praças de D. Pedro e do Commercio”, após o casamento de D. Luís com D. Maria Pia.

<sup>9</sup> Sobre os cenógrafos Pierre-Charles Ciceri (1782 – 1868), colaborador nas experiências de Daguerre, cf. GAUTHIER, Théophile (1889), *Histoire de l'art dramatique*; POISSANT, Louise (2003, Québec: Presses Universitaires), *Interfaces et sensorialité*; DANIELS, Barry & RAZGONNIKOFF, Jacqueline (2003, Paris: BNF), *Le décor de théâtre à l'époque romantique*; para visualização de esboços e maquetes, cf. “Fonds Ciceri”, Répertoire des Arts du Spectacle [<http://rasp.culture.fr>] (consultado em 21.05.2013) e Gallica Bibliothèque numérique [<http://gallica.bnf.fr>] (consultado em 21.05.2013); sobre Edouard Despléchin, também elogiado por Théophile Gauthier, cf. LÉVÊQUE, Jean-Maxime (2008, Editions L'Harmattan), *Edouard Despléchin, le décorateur du Grand Opéra à la française (1802-1871)*; para esboços e maquetes, cf. a sítiografia referida para Ciceri.

que constitui um misto de pintura, construção, adereços e artifícios de toda a espécie (Macedo 1884: 13).

Se o gaz conduzira a uma nova perspectiva na pintura dos cenários, permitindo o desenvolvimento da cor e do acabamento, a luz elétrica revolucionaria a visão da cena, porque, “além do vigor, [trazia] a aplicação da luz direta e portanto a verdade do claro-escuro”. Torna-se evidente a importância do desenvolvimento tecnológico no teatro, do aproveitamento da força a vapor na maquinaria de cena, utilizada na Áustria, do desenvolvimento das potencialidades mecânicas do palco, investigadas nos Estados Unidos, ou da evolução estética do teatro alemão de Bayreuth, cuja “direção artística do espetáculo subiu até à perfeição”, e da competência de “ensaiadores”, como o alemão Kronsweh ou o inglês Henry Irving, que “imprimem aos espetáculos um cunho elevado de perfeição, e levantam ao seu apogeu a ciência do ensaiador e do diretor cénico” (*ibid.: ibid.*).

A perspectiva histórica nacional de Manuel de Macedo não poderia deixar de referir, como ponto de partida, o período quinhentista, das “narrações circunstanciadas das festas sumptuosas” (*id., ibid.:* 14) e das “pantomimas alegóricas” (*id., ibid.:* 15), registadas por Rui de Pina e por Garcia de Resende. Fora destes primeiros “vestígios” espetaculares, que havia despontado o espírito vicentino e as representações áulicas, cujos “artifícios” tinham sido não só “notáveis”, segundo as “rubricas e indicações cénicas”, como também tinham marcado o primeiro progresso do teatro em Portugal, tornado obscuro após 1580. O segundo momento de progresso cénico foi marcado pelo projeto da Ópera do Tejo, edifício marcante da política melómana que cunhou o desígnio cultural da dinastia bragantina. O seu desaparecimento, na voragem do terramoto de 1755, veio interromper o “progresso definido para as nossas artes cénicas”, apesar da atividade de outros teatros régios, nos palácios da Ajuda ou de Queluz. Todavia, ao contrário da evolução cénica, a declamação registava uma progressão lenta e distante da realidade cortesã. A “construção e condições bastante deficientes” dos dois teatros do Bairro Alto refletia-se na própria construção dramática. As

didascálias deixam perceber “quanto a *mise-en-scène* seria raquítica e ridícula” (Macedo 1884: 15). O problema perpetuou-se com as duas alcunhadas “arribanas” de Garrett: os teatros do Salitre e da rua dos Condes, de construção “mesquinha e defeituosa”.

Após a Guerra Peninsular (1808 – 1814), graças à vinda a Lisboa de uma companhia de teatro espanhol, que inaugurou a moda do teatro de mágica, género popular com grande expressão em Inglaterra e em França, a arte da cenografia sofreu um progresso enorme, sobretudo na área do maquinismo. Apesar disso, o teatro declamado persistiu na ausência de rigor estético, exibindo cenários sem qualidade, produzidos por “pintores de ofício, sem instrução e sem talento” (*id.*, *ibid.*: 16).

O terceiro momento de evolução do teatro em Portugal ocorreu entre 1835 e 1837, com a estadia em Lisboa, no Teatro da rua dos Condes, da companhia francesa de Mr. Paul e Madame Charton, dirigida e ensaiada por Émile Doux, “um homem de grande competência” (*ibid.*: *ibid.*), cuja futura gerência deste teatro (1837 – 1840) aliou qualidade teatral e prosperidade financeira:

O merecimento dos artistas, a superioridade da escola (nessa epocha a primeira), e a harmonia perfeita da direcção scenica, causaram admiração do público e dos actores portuguezes (em geral dóceis) – preparam a reforma do theatro portuguez (Macedo 1884: 16).

A sua estadia fomentou um refrescar nos ânimos e nos processos de trabalho, exigiu rigor e disciplina, dois atributos falhos da cena de então. A este facto associar-se-ia o dinamismo do Conde de Farrobo, cuja opulência financeira, na justa dimensão da sua filantropia, estimulou uma “completa revolução” na estética teatral (*ibid.*: *ibid.*), desde logo no seu próprio teatro particular, e, posteriormente, ao assumir a direcção do Teatro de S. Carlos (1838 – 1840), e ao convidar artistas estrangeiros de reconhecido mérito: Achille Rambois, que se associou a Giuseppe Luigi Cinatti, na pintura de cena, e Angelo Frondoni, na composição e direcção musical, a quem se ficou a dever o *Hino do Minho* (1846), contra o cartismo, proibido por Costa Cabral, e vulgarizado como *Hino da Maria da Fonte*:

Introduziram-se por essa época no cenário, no vestuário, nos adereços, na iluminação e no machinismo, todos os aperfeiçoamentos mais recentes – operando-se assim a transformação completa da arte scenica em Portugal (Macedo 1884: 16).

Durante dez anos, o teatro português registou um progresso artístico, para o qual contribuíram obras de “grande espetáculo”, como o *Templo de Salomão* (1849), melodrama sacro de Mendes Leal, em 1850, e *A Profecia ou a Queda de Jerusalém* (1852), drama original, em 5 atos, de D. José de Almada e Lencastre, ambas levadas à cena no Teatro de D. Maria II. Qualquer das produções colheu prestígio, pela existência de uma “unidade da direção artística, porque os estudos e a superintendência dos trabalhos cénicos das peças foram confiados a João Anastácio Rosa, ator eminente e versadíssimo em belas artes” (*id., ibid.:* 17).

Apesar do lado positivo que expõe, Macedo não pode deixar de lastimar que o processo evolutivo não tivesse sido acompanhado institucionalmente, pela fundação de uma “oficina ou escola prática de perspectiva e decoração”, dirigida por profissionais competentes, contratados por “períodos curtos (para evitar imobilização ou atraso)”, que tivessem os mesmos privilégios que os artistas dramáticos. Rambois e Cinatti apresentaram o projecto “a troco da concessão de uns terrenos”, mas a proposta foi “imbecilmente recusada” pela governação (*ibid.:* *ibid.*). Coube-lhes a remodelação do Teatro do Ginásio (1850), que se converteu no “berço da escola naturalista”, sob a competência do ensaiador e diretor-de-cena Romão António Martins, especializando-se na comédia e no drama íntimo, e onde apareceram “os primeiros elementos da cenografia portuguesa dignos de menção” (*id., ibid.:* 18)<sup>10</sup>.

Na Lisboa da Regeneração fontista, Macedo destaca o papel do Teatro das Variedades (anterior Salitre). A empresa societária procurou

---

<sup>10</sup> Este ensaiador provinha da escola dos mestres-de-dança, tendo composto, ensaiado e interpretado, no Teatro do Salitre, a “dança trágica” *O tiranno de Candia ou A parrecida* (1842), e a “dança” *Os salteadores de Vitré* (1843), com edição impressa. Para o Teatro do Ginásio, imitou do francês a comédia *A senhora Tomázia* (1851), cujo manuscrito integra o arquivo da Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC).

“explorar as peças espetaculares”, num retorno à moda do teatro de mágica da época romântica, cuja cenografia “ainda imperfeita e atrasada no gosto” acabou por evoluir e apresentar “alguns trabalhos notáveis” (*ibid.: ibid.*), entre eles *A Coroa de Carlos Magno* (1859), de Joaquim Augusto de Oliveira, o célebre Oliveira das Mágicas, ou *O Reino das Fadas* (1858), de Aristides Abranches. A complexidade cénica deste tipo de espetáculos exigia a contínua introdução de novidades, no aperfeiçoamento técnico do maquinismo, na sofisticação dos meios, da estética, e da própria escrita dramática:

[Introduziram-se] melhoramentos importantes no gosto e composição das scenas e na interpretação do vestuário (principalmente no elemento cómico e no phantástico); a última peça montada por esta empresa [A. G. Pinto Bastos] foi *A pomba dos ovos de ouro*, [de Eduardo Garrido] na qual se renovou com êxito o facto de se submeterem os elementos artísticos da scena a uma direcção única, realizando-se o espectáculo mais completo que até então se vira nos theatros de segunda ordem (Macedo 1884: 18).

A unidade de direcção como atributo da unidade artística será um tropo dominante, não só para Manuel de Macedo, como para os restantes teóricos de teatro deste período. *A Arte no Teatro* elogia o rigor artístico de Francisco Palha, tanto no Teatro de D. Maria, como, posteriormente, no Teatro da Trindade (1867), e o de José Carlos Santos, no Teatro do Príncipe Real, onde introduziu, para além de “grandes modificações na disposição das scenas e combinação do scenário, grande agudeza na cor local das peças, – esforço tanto mais admirável quanto era deficiente em condições a caixa daquele teatro” (*id., ibid.*: 19).

Outro dos motivos de reflexão crítica de Macedo, causador, segundo ele, da progressiva decadência do teatro, residia na contínua deficiência das condições técnicas dos teatros existentes, cuja construção, como no caso do Trindade, “[repetia] os defeitos dos antigos” (*ibid.: ibid.*), limitando, por isso, o desenvolvimento cenográfico, agravado pela ausência de cenógrafos estrangeiros da “escola moderna”, capazes de influenciar os congéneres portugueses, educados na velha escola italiana do início de Oitocentos, demasiado

convencionais, sobretudo na representação de paisagens. A entretanto recente contratação de Luigi Manini para o Teatro de S. Carlos, em 1879, tomando o lugar do falecido Cinatti, trouxera algum alento, introduzira “inovações importantes”, sobretudo na disposição das cenas e nos efeitos de luz, mas não passava de um pequeno balão de oxigénio incapaz de resolver o problema principal da cenografia:

Devido em parte à falta de scenografos, e em parte à confiança dos empregados na mediocridade do gosto e da faculdade de apreciação da maioria do público, - vai-se introduzindo um elemento de decadência deplorável: a vinda (por atacado) de cenários pintados no estrangeiro, principalmente na Itália e na Espanha, trabalhos de fancaria e abaixo do medíocre, contra os quais protesta o bom gosto! (Macedo 1884: 20)

### **1.1.1. Explicação da Arte, ilusão desvendada**

Para que o leitor partilhe informação “suficiente” sobre o funcionamento da arte no teatro, Macedo principia a viagem “iniciática” pela explicação técnica da “parte do edifício theatral destinada aos espectáculos” (*id.*, *ibid.*: 21), na qual distingue a “caixa” e o “palco scenico”, ou, em linguagem comum, o “palco” e a “cena”, respetivamente. A explicação apresenta detalhes precisos, sobre a definição das diferentes zonas da caixa de palco, e do sistema de maquinismo, que nos dispensamos reproduzir, para nos determos apenas num único aspeto relacionado com a noção de perspetiva, porque verifica na prática, o seu significado etimológico, “ver através de”, e porque corresponde à defesa de Macedo sobre a compreensão harmónica do próprio espetáculo.

A elevação do palco, segundo ele, deveria estar em conformidade com o pavimento da sala, “calculada pela altura da vista do espectador sentado a meio da plateia, – que é o que regula os pontos da perspectiva” (*ibid.*: *ibid.*), conforme havia explicado no capítulo em que historizara a evolução do teatro, sobre a importância do telão de fundo para a ilusão ótica. Em sentido lato, a perspetiva apura uma técnica pictórica que pretende representar objetos numa superfície plana, tal como surgem ao olhar humano, vistos de uma certa distância. Desenvolvida a partir do

Renascimento, a sua evolução apurou o chamado *trompe l'œil*, na decoração de interiores, e, como não podia deixar de ser, tornou-se num conceito fundamental do efeito mimético do realismo em palco.

O mundo tridimensional observável plasma-se graficamente na superfície bidimensional de uma tela, recriando uma imagem verosímil, através de uma ilusão de espaço e de profundidade. Esta técnica baseia-se no modo como alguém observa a realidade, como cria um ponto de vista, uma forma de entendimento dessa mesma existência, e como a recria, materializando a sua tomada de posição sobre ela. Como ponto de partida, constatamos apenas um modo narrativo que referencia uma natureza, mas que, à luz da arte, transcende-a, porque a imita, recriando pontos de vista que veiculam o assunto que deve orientar o interesse do espectador. Deste modo, a perspetiva tanto se encontra presente na escrita dramática, como na escrita cénica, cuja eficácia artística se traduz no apelo à participação do espectador, colocando-o em situação crítica, num prolongamento da realidade conhecível; quanto maior for a ilusão do real, mais se desperta o seu inconsciente, permitindo que ele possa sentir o local, a situação ou o assunto que apenas existe na sua imaginação:

The real goal of perspective in art is that of creating a viewpoint for your audience that will best communicate your subject and serve its particular message. The methods for making an image look three-dimensional while on a two-dimensional surface only exist to further that goal. That things look totally realistic is not always our priority either. Yet, perspective contributes to all of these things, giving it a far more complete and important role than it had ever been given before (Aguilera 2008: 4).

No espaço cénico, pretende-se que ambas as perspetivas se fundam num elemento equilibrado, espaço de confluência entre poesia e pintura, conforme expressara Lessing, em *Laokoon* (1766):

The connection between painting and poetry may be compared to that of two equitable neighbouring powers, who permit not that the one should presume to take unbecoming freedom within the heart of the dominions of the other, yet on their frontiers practice a mutual forbearance, by which both sides render a peaceful compensation for those slight aggressions, which, in haste or from the force of circumstances, they

have found themselves compelled to make on one another's privileges (Lessing 1853: 121).

Também para Macedo a “pintura de teatro” correspondia a um meio auxiliar da arte dramática, e o cenário à sua expressão “mais brilhante e mais artística” (Macedo 1884: 26). Enquanto “arte especial, extremamente difícil, em que tudo tem de ser previsto, calculado, e criticado com o maior escrúpulo” (*ibid.: ibid.*), o cenógrafo surgia como o colaborador direto do autor “no elemento descritivo”, acrescentando-lhe a responsabilidade de “fixar” o “fundo” e o “meio” onde habitam as personagens, e de valorizar “o pensamento do autor [e] a verdade cénica” (*ibid.: ibid.*). O cenário seria produto da leitura aprofundada da obra original, da sua interpretação em conjunto com o autor, o ensaiador, e do trabalho complexo de uma equipa de artistas da “oficina de cenografia”, “paisagista, arquiteto, ornatista, etc.”, cada qual contribuindo para a criação de uma perspectiva “rigorosa como condição indispensável ao efeito cénico” (*id., ibid.: 29*). Uma criação artística, sujeita a regras fixas, devia valorizar o “vigor relativo dos objetos representados para o emprego da luz artificial, [...] um poderoso auxiliar das ilusões cénicas” (*id., ibid.: 30*):

O cenógrafo principal deve ser, além de artista consumado, pessoa de conhecimentos gerais bastante amplos; a Arqueologia, a Etnografia, a História, etc., devem ser-lhe familiares, porque o estudo dos conhecimentos humanos na época presente e os meios abundantes de vulgarização tornam inteiramente indesculpáveis na arte os anacronismos e os solecismos. Necessita-se também desenvolver muito cálculo e bom senso crítico na interpretação das rubricas, evitando tudo quanto sejam exageros, não sacrificando jamais as intenções do autor e o sentimento exato da cena a efeitos banais e fáceis (Macedo 1884: 31).

A iluminação de cena é, por natureza, complexa, quer se utilizem velas de sebo ou lâmpadas de azeite, quer se adote a luz do gaz, como “sistema quase único”, em meados de Oitocentos. A tubagem invadiu literalmente a arquitetura teatral, obrigando as empresas exploradoras a obras de beneficiação estrutural complicadas. Desde a ribalta, a canalização em ferro e mangueiras de borracha prolongou-se pelos bastidores, subiu às “varas” e “réguas de luz”, cujo controlo partia do

“gabinete do iluminador”, que regulava “o grau de intensidade necessária a cada um dos planos do teatro (conforme as instruções do scenografo)” (*id.*, *ibid.*: 32), competindo-lhe igualmente a manutenção técnica do sistema de “iluminação fixa”, e das diferentes dependências do teatro.

A este sistema fixo, ou de chão, associava-se um sistema móvel, portátil, próprio para efeitos especiais, composto por três tipos de iluminação. A “luz elétrica”, produzida por meio de pilhas de, pelo menos, 50 elementos, servia para “abrilhantar os quadros de esplendor scenico (apoteoses, efeitos de luar, etc.), e à qual se [aplicavam] vidros de cor e estores para lhe modificar já o tom, já a intensidade” (Macedo 1884: 33). A “luz-Drummond”<sup>11</sup>, ou luz de cal, obtinha-se direcionando uma chama de oxihidrogênio para um cilindro de óxido de cálcio, produzindo uma combinação de incandescência e de candoluminiscência. Com este aparelho portátil produziam-se efeitos de “relâmpagos, [de] focos de luz phantástica”, sendo também usado como projetor de seguimento. Finalmente, os “fogos de bengala”, ou sistema pirotécnico, que produzia “efeitos admiráveis em quadros finais (apoteoses, cenas fantásticas, quadros infernais, incêndios, etc.)” (*ibid.*: *ibid.*), numa profusão de cores, sendo mais utilizadas a branca e a vermelha.

Toda esta tecnologia se subordinava ao projeto artístico do cenógrafo, verdadeiro arquiteto-pintor do palco. Rambois, Cinatti, Manini tinham trazido a modernidade europeia e influenciado a cenografia nacional no uso de efeitos dramáticos da luz sobre a pintura. Louis Daguerre, cenógrafo de teatro desde 1816, inventara em 1820, o diorama<sup>12</sup>, uma forma de espetáculo que consistia na visualização de um

---

<sup>11</sup> Originariamente descoberto pelo cientista inglês Goldsworthy Gurney, em 1820, este processo foi desenvolvido pelo engenheiro escocês Thomas Drummond, ficando, por isso, com o seu nome. Este tipo de iluminação, que os ingleses designam por *limelight*, foi utilizado em teatro, em 1837, no Covent Garden de Londres, propagando-se rapidamente por outros recintos, na Europa e nas Américas, sobretudo nas décadas de 1860 e 1870, em teatros de variedades, nos espetáculos de *burlesque*, até ao aparecimento da luz elétrica. A expressão inglesa manteve-se, tanto na linguagem corrente, com o significado de notoriedade (*to be in the limelight*), e fixada de forma artística, pela câmara de Chaplin, no filme *Limelight* (1952).

<sup>12</sup> Cf. «Le Diorama de Daguerre: reconstitution sur maquette d’une séance du Diorama Théâtre», realizado por Jean-Louis Berdot, Pierre Boffety e Helios Figuerola, em 2012. [www.toutubr.com] (consultado em 13/03/2013); WOOD, R. Derek (1997), “Daguerre and his Diorama in the 1830s: some financial

cenário, pintado de ambos os lados, cuja aparência se transformava consoante a face que era iluminada. O sucesso foi de tal modo estrondoso, que Daguerre, associado a Charles Bouton, construiu uma sala própria para o efeito, em Paris (1822), e, no ano seguinte, uma congénere, em Londres. Pretendia-se criar uma ilusão realista no espectador, simultaneamente forma de entretenimento e de fruição emocional:

Às vezes a mudança de cena é feita unicamente pelas luzes, sendo para esse fim o cenário pintado em talagarças ou tarlatanas grossas; essas oferecem-nos evidente a pintura, quando fortemente iluminadas pelas luzes dos primeiros planos que lhes batem de chapa na face pintada; mas apagadas estas instantaneamente e acesas da mesma forma as que lhe ficam pelo inverso, desaparece o efeito da pintura por causa da transparência da tela. Este sistema produz um efeito surpreendente, mas é melindroso e arriscado a falhar; só se emprega portanto em caso de extrema necessidade (Macedo 1884: 26).

A descrição de Macedo é rigorosa. O grande efeito pretendido só funcionaria em pleno num único momento dramático, ou seja, em final de ato. Imaginamos o impacto emocional que o desfecho do primeiro ato de *Frei Luiz de Sousa* poderia provocar no público, assistindo ao incêndio do palácio de Manuel de Sousa Coutinho, entre a utilização do diorama e da pirotecnia cénica. É elucidativa a descrição que Moynet faz da representação do drama de Victor Séjour, *La Madone des Roses* (1868), no Théâtre de la Gaîté, que revela uma encenação de rigor técnico, orquestrando a emoção no público, que, na noite de estreia, fugiu em grande parte, crente de que estava a acontecer um verdadeiro incêndio:

C’était un intérieur renaissance, en ébène, très-sévère d’aspect. Tout à coup, la fumée entrain par les ouvertures, les lambris craquaient et se renversaient enflammés, le plafond, lui-même, s’écroulait sur le théâtre en débris fumants, tandis que la poutre maitresse, appuyée sur le sol, se consumait lentement. Par les ouvertures on apercevait une salle immense, noyée dans des flots de flammes et de fumée. Les serviteurs du palais fuyaient affolés sur un grand praticable garnissant le fond du théâtre. L’acteur principal descendait le long d’un escalier tournant,

---

announcements”, *Photosearcher* (European Society for the History of Photography, Croydon, UK), n° 6 (1994/95/96), pp.35-40 [www.midley.co.uk/diorama\_wood\_2.htm] (consultado em 13/03/2013).

tenant une femme entre ses bras, tandis que les flammes passaient à travers des marches. [...]

La décoration [...] avait été construite tout autrement qu'une décoration ordinaire. Les châssis composés de morceaux rapportés étaient en bois à deux épaisseurs de planchés, cloués à contre-fil. Différentes parties s'écroulaient, laissant les autres silhouettées par des tubes percés de petits trous, alimentés par le gaz et allumés. Derrière le praticable du fond se trouvait un rideau découpé, peint enflammé ainsi que le rideau placé au plan suivant. La lumière Drummond coloré en rouge, les feux de Bengale étaient jetés à profusion sur la scène. De plus, des pots remplis de lycopodium étaient placés au-dessus de fourneaux auxquels aboutissaient de gigantesques soufflets de forge. Des machinistes cachés derrière les châssis, à des moments donnés, pesaient sur les manches desdits soufflets, dont le vent projetait des flammes de cinq à six mètres de hauteur. De vastes entonnoirs, disposés au-dessus d'un foyer allumé, recevaient des paquets d'un produit anglais appelé «spark» et rejetaient des torrents d'une fumée noire mêlée d'étincelles. D'autres machinistes, costumés suivant l'époque, simulaient les gardes ou les serviteurs effrayés et jetaient de ce «spark» à des endroits désignés. M. E. Godin, l'habile chef machiniste, le créateur de cet effet inusité, qu'il avait déjà tenté à Londres sur une plus petite échelle, prenait part à l'action en lâchant les fils qui retenaient le plafond au moment de l'écroulement. Les pompiers, la lance à la main, surveillaient la scène, prêts à éteindre sur-le-champ tout commencement de combustion véritable. Cet incendie est resté unique dans l'histoire du théâtre; il contribua pour le beaucoup au succès de l'ouvrage (Moynet 1873: 153-156).

Quando defende a “disposição do cenário – artifícios e ilusões cénicas”, Macedo pretende valorizar a cenografia, enquanto “ramo artístico” (Macedo 1884: 34) e elemento descritivo “mais importante no teatro”, que evoluiu para uma visão cada vez mais verista. A “ridícula” perspectiva paralela, que tomava apenas um ponto de fuga central na pintura do fundo de cena, servindo apenas o olhar do espectador situado no centro da sala, fora substituída, em meados de Oitocentos, pela perspectiva oblíqua, que contemplava dois pontos de fuga, exteriores à cena, que, associada à substituição da pintura plana de fundo, por “telas côncavas semicircularmente dispostas” (*id.*, *ibid.*: 35), ampliou a visão panorâmica do público, criando um verdadeiro “efeito de ilusão nas cenas de vastos horizontes [...], porque intercepta o interior da caixa à vista do espectador”. A necessidade de conferir uma maior unidade às

linhas do desenho, da perspectiva e do quadro cénico, fazem evoluir a própria construção dos elementos cenográficos, que pretendem “imitar” a tridimensionalidade real observável, que, com o “auxílio dos meios modernos de iluminação directa cria os efeitos de claro-escuro na cena, ilusões próximas da realidade.” (*ibid.: ibid.*)

Segundo Macedo, era notório que a cenografia soubera tirar proveito dos “aperfeiçoamentos na construção dos teatros” (Macedo 1884: 37), e que as “ilusões scenográficas” eram produto permanente “da imaginação e engenho dos artistas”, que as produziam através de meios “os mais simples e os mais práticos.” (*id., ibid.: 41*) Aos “grandes efeitos que resultam das combinações da pintura, com a iluminação e o machinismo” juntavam-se os “pequenos efeitos”, de “ruídos imitativos de fenómenos naturais, e outros artifícios que completam as ilusões cenográficas” (*ibid.: ibid.*)

O raio, a trovoada, a chuva, a saraiva, o granizo, o desabamento de edifícios, o vento, a neve, a água na quilha de um navio, o rodado da carruagem, entre tantos outros simulacros de realidade exterior, ficavam a cargo do contrarregra, “homem de recursos infinitos, [com] mil expedientes de ocasião”, capaz de imitar a voz de “todas as alimárias possíveis e imagináveis [...] que por si só [valeria] uma perfeita arca de Noé” (Macedo 1884: 43).

A preocupação de rigor de época passa sobremaneira pelas áreas do vestuário e do calçado, normalmente muito descuidadas artisticamente, faltando “carácter”, para a “perfeição absoluta” (*id., ibid.: 46*), ao sabor de uma convencionalidade passadiça ou de uma importação da moda francesa, luxuosa, apenas ao alcance das primeiras figuras das companhias dos primeiros teatros, e, mesmo assim, com bastante dificuldade de manutenção de *status*. Sendo o guarda-roupa, “de todos os elementos artísticos, aquele que custa mais caro [...], o que mais conserva do seu valor primitivo”, na medida em que “os fatos são refundidos, transformados continuamente, passando em escala sucessiva das primeiras para as segundas figuras, e indo acabar na última classe da figuração” (*id.: ibid.*), Macedo dá preferência à execução de guarda-

roupa apropriado a cada obra dramática, evitando o figurino “de comércio”, que pendiam em geral para o “maneirismo” (*id.*, *ibid.*: 44), insistindo que a indumentária fosse pensada como parte do todo artístico, em harmonia com o cenário e os acessórios, e “na apropriação dos trajos ao físico dos actores a quem se destinam” (*ibid.*: *ibid.*):

Os nossos actores timbram geralmente em se apresentarem ao público bem vestidos, e aceitam com facilidade a intervenção e os conselhos de artista competente. Em Portugal as próprias actrizes [...], se não se mostram tão dóceis como os actores, podem contudo contar-se entre as mais conscienciosas da sua profissão (Macedo 1884: 46).

Ainda que a caracterização fosse o meio “mais eficaz” que os actores dispunham “para identificar o seu físico com o da personagem que têm de representar” (*id.*, *ibid.*: 47), não é conferido grande desenvolvimento ao assunto, considerando-se até que, em geral os actores portugueses são dos “mais conscienciosos em se caracterizarem” (*id.*, *ibid.*: 48), e, por isso, se fica apenas pela indicação de alguns produtos e sua aplicação, consoante o efeito sugerido, aconselhando, todavia, que se fugisse “sempre cuidadosa e cautelosamente de parecer um mascarado” (*ibid.*: *ibid.*).

A moderna tecnologia, fruto da revolução industrial, chegou ao teatro com a introdução do uso do vapor no maquinismo de cena, mas foi na especialidade dos adereços que mais impacto teve e maior revolução provocou entre os “de cena” e os “de figura”. O verismo cénico foi responsável pela remodelação da qualidade destes elementos, “as mobílias e acessórios de repertório moderno (ou peças contemporâneas) [...] na sua maior parte objectos verdadeiros, ou adquiridos pelas empresas, ou alugados a um adeleiro” (*id.*, *ibid.*: 49), e também dos adereços de figura, que incluíam não só peças complementares dos figurinos, “adereços de *toilette*” – chapéus, joias, enfeites “de época histórica ou de carácter etnológico” (Macedo 1884: 50) –, como de armaria – armas de fogo e armas-brancas –, ou os instrumentos musicais.

A execução das peças ficava a cargo de artífices, modeladores e aderecistas, que as copiavam a partir de modelos originais, de retratos

pintados e de descrições escritas. Enquanto carpinteiros e marceneiros executavam as “peças grandes”, competia ao “escultor” a modelagem dos elementos ornamentais, primeiro em barro, logo em gesso (o molde), sobre o qual se trabalhavam as peças em “pasta ou cartonagem”. Este processo moroso terminava nas mãos dos pintores, douradores, envernizadores, costureiras e de tantos ofícios, quantos os necessários para que fosse obtido um simulacro da realidade, através da técnica decorativa das artes aplicadas. Macedo, especialista na matéria, descreve-a com precisão processual, ciente de que “o aderecista (como todos os especialistas das artes descritivas teatrais) precisa de grande agudeza de engenho” (*ibid.: ibid.*).

Todavia, a modernidade tecnológica francesa e inglesa chegara havia trinta anos, criando “uma especialidade nova: os adereços cenográficos” (*id., ibid.: 52*):

Scenas em vulto, scenas em que o aderecista, sob a direcção do pintor, colabora na elaboração dos primeiros planos. Fazem-se pedras, rochas, troncos, plantas, etc., tudo em vulto, empregando toda a espécie de recursos e expedientes de ocasião. Esta combinação, que tem por fim criar na scena efeitos de claro-escuro, é imitar com maior perfeição os phenómenos naturais, é indispensável para o emprego da luz eléctrica, e promete tomar maior extensão à medida que o uso deste processo de iluminação se for desenvolvendo e aperfeiçoando (Macedo 1884: 52).

Macedo não deixa, porém, de criticar a “tendência para o excesso de realismo nos adereços”, que se verificava nos dramas e comédias de atualidade, onde as cenas surgiam como “verdadeiros quadros de autor”, exibindo-se “bronzes artísticos, belos mármore e faianças verdadeiras”, num maneirismo de “ostentação de luxo inútil e prejudicial” (*ibid.: ibid.*):

[Primeiro] porque os objetos feitos por artistas competentes, e destinados a serem vistos no teatro, sustentam melhor a vizinhança do cenário; em segundo lugar, porque priva de trabalho esses mesmos artistas, ferindo os seus interesses materiais e artísticos, sem que o público nem o efeito scénico ganhem com a substituição (Macedo 1884: 52).

Outro tanto não se aplicava à crítica dos adereços de figura usados pelos atores, que a tecnologia da galvanoplastia viera contribuir para lhes conferir um aspeto de autenticidade realista. Descoberto ocasionalmente pelo físico prussiano Moritz von Jacobi, em São Petersburgo, em 1837 (Fabre 1883: 322), ao mesmo tempo que Spencer, em Inglaterra, este procedimento eletroquímico veio a ser utilizado pela física industrial, que lhe atribuiu a designação por que ficou conhecido o sistema de proteção do aço, pela imersão deste metal em zinco líquido. A utilidade protetora inicial da galvanoplastia, em breve, daria lugar a possibilidades estéticas e decorativas, através da utilização de outros metais, como a prata e o ouro, naquilo a que vulgarmente se designa por “banho metálico”. Esta técnica possibilitava a reprodução de obras esculpidas a partir de moldes não condutores, feitos de borracha, recobertos de plumbagina, imersos numa solução eletrolítica, sobre os quais se depositava o metal, replicando fielmente a obra original. Em 1851, na *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, no *Crystal Palace* de Londres, foram exibidas as primeiras obras em galvanoplastia. A partir desse momento, o processo foi integrado na ourivesaria artística, desenvolvida pela casa Cristofle de Paris, cujas obras passaram a possuir o valor didático de cópias.

Não admira, portanto, que a técnica tenha sido bem acolhida no campo do teatro, onde um dos aspetos da revolução industrial permitia que se fosse “imitando com perfeição crescente toda a espécie de peças de armaria”, substituindo os velhos adereços de pasta e madeira, “avantajando-se-lhes muito em delicadeza de aspeto e em solidez” (Macedo 1884: 50) Diversos atores, entre os quais os Rosas e Brazão, estes considerados os príncipes do teatro e estudiosos do mesmo, possuíam “formosíssimos exemplares de armaria galvanoplástica” (*ibid.*: *ibid.*), ainda que de importação estrangeira, por inexistência desta técnica em Portugal.

O “realismo invasor”, critica Macedo, determinara a substituição dos simulacros de iguarias consumidas nos ágapes cénicos. Os “perus, faisões e empadas de papelão, cujo recheio [consistia] apenas em pão-de-

lô e biscoitos, que os atores [rilhavam]” tinham caído em desuso, tanto quanto o Champagne e o vinho Tokai, simulados por “limonada gasosa e chá engarrafado”, para dar lugar a “refeições a valer”, sob o olhar duvidoso do autor de *A Arte no Teatro*: “a arte ganhará, ou não; a higiene do ator pode perder com certeza” (*id.*, *ibid.*: 51).

Terminada a análise da penúltima das secções que Macedo se propusera visitar no início da obra, resta-lhe encetar a explicação sobre a “ciência do ensaiador”, a pedra de fecho de todos os elementos. A harmonização dos diferentes sectores técnico-artísticos é da competência da *mise-en-scène*, traduzida por “elaboração cénica”, e definida como a “arte de combinar os espetáculos” (Macedo 1884: 58). Uma tradução que nos parece apropriada, se tivermos em conta a explicação etimológica do termo “elaboração”, como trabalho realizado à custa de esforço, de cuidado, com aplicação afincada (Houaiss 2003: 1434). Como responsável pela orquestração e afinação dos diferentes grupos teatrais, encontra-se a figura do “ensaiador (ou diretor de cena)”, a “autoridade principal do Teatro” e “chefe da companhia, ou reunião de artistas dramáticos” (Macedo 1884: 53). Numa perspetiva empresarial rudimentar, o cargo de ensaiador equivaleria ao de diretor-geral, supervisionando as diversas chefias de divisão – chefes de orquestra, de maquinismo, de iluminação, ponto e contrarregra –, cuja exigível conduta impecável fundaria a qualidade do espetáculo. O reconhecimento da obra artística por parte do público, alheio a todo este fenómeno processual, demonstraria “toda a arte, gosto, e ciência de que [seria] dotado” o ensaiador (*id.*, *ibid.*: 56):

Além de uma instrução séria e abundante em conhecimentos gerais e particularmente nos da arte dramática, o ensaiador necessita ser homem de energia e autoridade, porque a disciplina e a ordem rigorosas são condições indispensáveis à vitalidade de uma organização teatral. (Macedo 1884: 57)

### **1.1.2. A perspetiva económica ou os mistérios do teatro**

Analisando “as artes cénicas sob o ponto de vista económico”, Macedo conclui que o “elemento pitoresco no teatro” demonstra as

“condições económicas em que no teatro se executam estes trabalhos de arte” (*id.*, *ibid.*: 58). Grande parte dos teatros europeus recebia algum tipo de subvenção, dos respetivos Estados, dos patrocínios régios, das municipalidades, absorvida invariavelmente pela despesa de produção do espetáculo, havendo muitas vezes recurso a “ajudas de custo” para corrigir um *deficit* extraordinário.

O custo médio de uma ópera estreada em Paris, Munique ou Viena rondava os 300.000 francos, elevando-se excepcionalmente aos 500.000. Na ópera de São Petersburgo despendiam-se quantias muito mais avultadas, tal como nos teatros dos Estados Unidos da América, que “[imitavam] e por vezes [excediam] os espetáculos mais opulentos e dispendiosos da Europa” (Macedo 1884: 58). Fora deste panorama, ficava a cidade de Milão, cujos trabalhos para teatro eram infinitamente mais baratos. Pelas suas características específicas, o teatro de ópera era, sem dúvida, um sorvedouro de verbas, não fugindo à regra o próprio Teatro de S. Carlos, de Lisboa, que, segundo Macedo, despendia verbas excessivas para a “pobreza” do país.

À exceção das *féeries* parisienses ou das *pantomimes* natalícias londrinas, o teatro declamado, em geral, apresentava maior contenção de gastos e, conseqüentemente, “mais reduzidos tanto o material como o pessoal” (*id.*, *ibid.*: 59). Se, em Portugal, o custo das peças de “grande espetáculo”, ou das mágicas, oscilava apenas entre 4 e 6 contos de réis, mesmo que, no Teatro de D. Maria se tivessem montado alguns dramas de orçamento mais elevado, esse facto devia-se ao trabalho cenográfico ser pago como “ofício”, e não como “produção artística”. Um pintor de cena, em Portugal, cobraria um valor máximo de 200\$000 réis, uma ínfima parte, quando comparada com a quantia de 7.000\$000 réis paga ao cenógrafo francês Jean-Louis Chéret<sup>13</sup>, por uma decoração de floresta para uma ópera, cerca de 1879.

---

<sup>13</sup> Nascido em New Orleans, filho de pais franceses, foi aluno do *décorateur de théâtre* Joseph Thierry (Gautier 1874: 340), em França, e cultivador dos géneros paisagem e pintura decorativa. Em 1835, estreou-se no *Salon* de pintura, no qual participou durante cerca de trinta anos. Ficou famoso pelas cenografias que pintou para a ópera e para o teatro declamado. [KAREL, David (1992), *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord: peintres, sculpteurs,*

A indústria teatral em Portugal dos teatros públicos de segunda ordem vivia em contenção permanente de despesa. Quando inativo, qualquer teatro constituía uma despesa acrescida, porque se mantinham os gastos fixos com a companhia e pessoal contratado em permanência, sem que houvesse entrada de receita. Daí que o processo de montagem de uma peça nova se confinasse ao período deixado livre pelo espetáculo em cena, num rigor estrito de aproveitamento de tempo; quando principiasses os ensaios de apuro e os gerais, o palco estaria completamente indisponibilizado para outro rendimento, que não fosse a afinação da nova peça. A suspensão de espetáculos, ou “receita cessante”, que podia durar semanas e até meses, tornava-se no “terror do empresário”, o qual acabaria por perder as economias apuradas em sucessos anteriores, se a peça “fosse pela caixa do ponto”, ou seja desagradasse (Macedo 1884: 60). Era “um dos *busílis*” do empresário, a escolha da peça, esse objeto enganador, que os mais “práticos na matéria [confessavam] ter levado cedilha em casos que ofereciam 99 probabilidades sobre 100” (*id.*, *ibid.*: 61):

Efetivamente, a administração de um teatro é coisa difícil, e o empresário vive suspenso de contínuo entre as exigências da arte e as restrições da companhia (Macedo 1884: 60).

O reaproveitamento possível do espólio do teatro – cenários, adereços, guarda-roupa – servia como forma de rentabilizar os recursos financeiros. As telas do cenário podiam ser aproveitadas “ao infinito”; as vistas antigas refundiam-se por “leves alterações ou retoques”, e quando inutilizadas pelo desgaste, retalhavam-se, servindo para peças cenográficas mais pequenas: “às vezes o céu [passava] a ser inferno, o palácio [convertia-se] em choupana.” Apesar disto, os armazéns dos teatros enchiam-se progressivamente de cenografia que acabava por ser vendida para “teatros de província ou de curiosos amadores” (*id.*, *ibid.*: 59). Outro tanto acontecia com os fatos, transformados até ao limite do desgaste, acabando por ser reformados em “guarda-roupas de carnaval” ou de “teatros de feira” (*ibid.*: *ibid.*), e com os adereços, sobretudo o

---

*dessinateurs, graveurs, photographes, orfèvres.* Québec: Musée du Québec/ Les presses de l’Université Laval, 1992, p.174].

pequeno maquinismo, cuja fragilidade e excesso de manuseamento arruinava rapidamente.

Explicados os “mistérios do Teatro”, conclui Macedo com uma chamada de atenção para o “definhamento progressivo das artes cénicas em Portugal” (Macedo 1884: 61), graças à decadência dos elementos artísticos, não por carência de aptidões, mas por falta de “ensino assente sobre bases sensatas e duradoiras”. Sugere-se, por isso, a criação de “oficinas-escolas, agregadas aos teatros subsidiados, oficinas comuns tanto ao teatro de ópera como de declamação”, além de “pensões para o estudo no estrangeiro, concedidas pelas Academias ou Liceus artísticos de Lisboa e Porto.” A obra remata com a ideia de Garrett – exposta na epígrafe de abertura –, de que, com o tempo se formariam “indivíduos aptos, não só a suprir as necessidades dos teatros portugueses, mas também podendo ditar o gosto em todos os ramos das artes decorativas” (*ibid.: ibid.*). A oficina de pintura cenográfica constituir-se-ia como um “ginásio” do estudo prático das aplicações da perspectiva teórica, na medida em que o cenógrafo reunisse “com frequência à sua especialidade a de pintor, decorador, sendo nessa qualidade chamado às vezes não só para executar as composições de pintores de história [...] destinadas a enriquecer os tetos e os lanços de parede dos grandes edifícios públicos”, e também “nas grandes solenidades e festas públicas” (*id., ibid.: 62*), como na cenografia pública criada para as comemorações camonianas de 1880. Macedo alude seguramente ao trabalho de Giuseppe Cinatti e Aquiles Rambois, pintores e decoradores de interiores, e acaba por preannunciar a obra futura de Manini:

Daqui se depreende facilmente quanto um artista desta especialidade, dotado de talento, ciência e espírito de iniciativa, pode concorrer para o aperfeiçoamento das artes sumptuárias no seu país (Macedo 1884: 62).

## **1.2. A Arte Dramática ou a compreensão do ator**

Sendo a manifestação teatral tão antiga quanto o próprio Homem, ela permitiu que este revelasse a sua capacidade de transformação e assumisse uma outra individualidade. Uma forma arquetípica da

expressão humana, que Macedo designa por “instinto dramático”. As sociedades em estado primitivo revelaram-no através de manifestações “balbuciantes” da arte de palco no seu estado rudimentar, em “pantomimas e cerimónias religiosas”, formas de transmissão geracional de ideias e tradições (Macedo 1885: 3).

A dificuldade, ou até a quase impossibilidade, de “formar juízos exatos” acerca do trabalho de ator era fruto da efemeridade característica da profissão, não permitindo a criação de “monumentos duradouros ao talento”, apenas ficando o registo dos “trabalhos transitórios, momentâneos” nos documentos que constituem os “comentários e críticas dos escritores seus contemporâneos” (*id.*, *ibid.*: 7). Compreende-se, por isso, que pretenda balizar o estudo da arte dramática e da declamação, a partir do momento da “fundação dos teatros regulares” (*ibid.*: *ibid.*), ou seja da profissionalização da arte dramática, quando o aspeto sazonal da festividade teatral deu lugar à regularidade de uma atividade empresarial e ao ofício de representador.

A fundação de teatros fixos, na transição de Quinhentos para a centúria seguinte, constituiria, segundo Macedo, o marco histórico da “transformação da arte de representar conforme o sentido restrito da palavra”. Nesse momento de “revolução” do instinto dramático, verificara-se a “fusão” do “elemento novo e espontâneo” com o “elemento antigo ou tradicional”. Perspetivara-se uma definição dinâmica do processo evolutivo, em que se fez interseccionar os vetores diacrónico e sincrónico. A tradição correspondia ao teatro popular, improvisado nas ruas das cidades, perpetuando os modelos clássicos populares, enquanto a modernidade se encontraria nos teatros de corte, que difundiam as “ideias literárias colhidas no estudo da Antiguidade clássica” (*id.*, *ibid.*: 8).

Graças ao “génio dramático” de autores como Shakespeare, Maquiavel, Calderón, Corneille ou Molière, teria sido possível a criação, nos respetivos países, dessa fusão, desse momento matricial do teatro moderno, com carácter organizado, em que a arte de representar caminhara, sobretudo em França e Espanha, “gradualmente para a

formação de uma escola” (*ibid.: ibid.*). No fundo, defende-se o conceito identitário garrettiano de um teatro nacional, de um teatro cuja matriz refletisse o paradigma sociocultural do seu destinatário, Macedo não pode deixar de se interpelar sobre a existência real de “uma escola portuguesa” (Macedo 1885: 5).

Na análise da contemporaneidade, reitera a importância da “revolução de ideias” implantada pelo regime liberal, que trouxera o país para o “trilho seguido pelas nações adiantadas em civilização” (*id., ibid.:* 4) e fizera reviver “brilhantemente a arte dramática”, cujo impulso produzira “em breve espaço de tempo resultados tão importantes quanto inesperados”, no aparecimento de “talentos definidos em quase todas as capacidades que constituem a arte dramática”:

Esta bem depressa atingiu perfeição muito superior ao que era de esperar num país cuja educação artística andara sempre tão descurada; passando por evoluções sucessivas de aperfeiçoamento, realizadas em períodos muito mais rápidos do que nos países mais adiantados, e sem encontrar as mesmas resistências, podendo-se afirmar afoitamente que se acha hoje implantado na cena portuguesa o realismo (isto é, a imitação fiel da natureza, subordinada às exigências da arte, independente da preocupação e tradicionalismo exagerado das velhas escolas e do empirismo da falsa estética, quer do neoclassicismo do século XVIII, quer do sentimentalismo romântico dos princípios do presente século) (Macedo 1885: 5).

A escola dramática lusa filiar-se-ia na gaulesa, pela “escassez de repertório dramático nacional e superabundância da literatura daquela nação”, patente no drama e na alta comédia. Todavia, no ator português, interpretando personagens de “índole portuguesa”, ou fazendo “valer a graça portuguesa”, na baixa comédia, “a escola [aparecia] com o seu realismo franco e sincero”, embora rude, inculto e falho de estética, por ser resultado da “prática condenável” de confiar na “experiência de palco” e na “tradicional espontaneidade”, mais do que na “cultura adquirida em um Conservatório ou sob disciplina de um mestre competente”. Em resumo, a dita escola não seria mais do que um acúmulo de “tradições de entre bastidores, do exemplo dos grandes artistas e de um certo número de indicações práticas”, que condensavam

um “corpo de doutrina”, ainda que “incompleto”, mas capaz de conferir a certas comédias portuguesas a “unidade e as feições gerais que determinam uma escola” (*ibid.*, *ibid.*).

Da dita escola portuguesa seriam merecedores de elogios os atores Faria<sup>14</sup> e Queirós Sarmiento, sobretudo na paródia às óperas cómicas, de Luís de Araújo, *Intrigas no bairro* (1864), interpretando, respetivamente, os papéis de galego, “inexcedível de verdade e completo no seu ultrarrealismo”, e de sapateiro, “mais perfeito e artístico, resumindo numa criação admirável todos os sapateiros de escada possíveis” (Macedo 1885: 5-6, nota).

O elogio estende-se ainda ao modo como os atores portugueses sabiam “sustentar briosamente o confronto com os seus colegas estrangeiros”. Era indiscutível o talento do ator Rosa pai, na interpretação do protagonista de *O Marquês de la Seiglière*, tradução de Luís Augusto Palmeirim, da comédia de Jules Sandeau, *Madame de la Seiglière* (1844), estreada alguns anos antes, em Lisboa, por uma companhia francesa; e o modo brilhante com que superara o prestígio do ator Rossi, na interpretação da comédia de Rosier, *As cartas do Conde-Duque*. Além-fronteiras reconhecia-se também o talento dos atores portugueses, conforme manifestara a “imprensa madrilena” a propósito da estadia da companhia do Teatro do Ginásio em Madrid, destacando a “unidade dos espetáculos, o realismo sóbrio, e a conscienciosa interpretação cénica” (*id.*, *ibid.*: 6).

Tal como em *A Arte no Teatro*, Macedo insiste na competência e na capacidade de trabalho dos profissionais do espetáculo nas suas diferentes áreas, não obstante constate o período de crise do teatro, fruto

---

<sup>14</sup> Sousa Bastos elogiou-o, na *Carteira do Artista*, como um excelente “actor burlesco e excêntrico”, e “bastante correcto nos papéis de outro género”. Aprendera o ofício de luveiro, tendo trabalhado no guarda-roupa do teatro de S. Carlos. Representou em teatros particulares, entrando como discípulo para o Teatro de D. Maria, em 1850, no drama *Herdeiro do Czar*, juntamente com César de Lacerda. Trabalhou no Teatro de D. Fernando, das Variedades, da rua dos Condes, do Príncipe Real e dos Recreios. Ficaram célebres a suas interpretações do General Boum, na opereta *Grã-duquesa de Gerolstein*, de Offenbach, do galego, na comédia *Moléstia de pele e o Senhor Rainúnculo*, de Luís de Araújo, na ópera-cómica *Flor de chá*, tradução de António Mendes Leal, de *Fleur-de-thé*, de Duru e Chivot, e ainda na *Taberna*, de Zola, versão cénica de William Busnach e Octave Gastineau, em tradução de José Carlos dos Santos (Bastos 1898: 96-97).

de razões distintas: medidas administrativas inábeis, a morte, em curto espaço de tempo, de várias “primeiras notabilidades”, e, acima de tudo, “a introdução e abuso de géneros fúteis” – mágicas, operetas –, que embora trouxessem o “aperfeiçoamento das artes cénicas acessórias do teatro” eram “desfavoráveis ao desenvolvimento das vocações sérias” (Macedo 1885: 7).

### **1.2.1. “A Arte Dramática nos tempos modernos”**

Para traçar a história da “formação gradual e aperfeiçoamento da arte”, Macedo elabora uma análise sucinta sobre o panorama europeu e estadunidense, numa perspetiva comparatista da expansão da arte de representar. Macedo procura demonstrar, em traços gerais, que a partir da escola francesa seiscentista, por confronto com a escola inglesa setecentista, se construiu o modelo oitocentista de teatro ocidental, que se propagou pela Europa e América do Norte, influenciando as realidades locais na produção dos seus repertórios e formação de atores. Muito antes da teoria de Constantin Stanislavski, pela mão de Mikhail Tchekov, ter chegado aos Estados Unidos, particularmente a Lee Strasberg e a Stella Adler, ou da poética do corpo de Vsevolod Meyerhold ter inspirado a criação artística do ator polaco, Manuel de Macedo compreende e equaciona que as dinâmicas internas da arte de representar motivam o gesto externo do ator e da encenação, de acordo com o paradigma temporal da sua existência.

Segundo ele, a França fora o país onde primeiramente se sentira o desenvolvimento do progresso dramático, fixando-se um “sistema de declamação”, fruto do uso do hendecassílabo alexandrino, que originou uma “poética amaneirada”, de gosto aristocrático, num estilo “alambicado”, de tom “afetado, artificial, pretensioso”, a tal ponto que Molière foi impelido a fazer a “caricatura mordaz da ridícula forma de falar e do ridículo jogo cénico dos atores do seu tempo” (Macedo 1885: 8). Macedo alude à célebre querela sobre a *École des femmes* (1662), que teve continuidade na comédia *La critique de l'École des femmes* (1663), onde Molière responde aos censores da sua falta de respeito pelas regras

clássicas, mas sobretudo em *L'Impromptu de Versailles* (1663), comédia metateatral em um ato, em que critica atores de outras companhias concorrentes.

O ator Michel Baron, numa “revelação do futuro realismo” (*ibid.*: *ibid.*) procurou contrariar a afetação aristocrática de declamação, estando nesse aspeto em sintonia com Adrienne Lecouvreur, com quem trabalhou frequentemente na *Comédie Française*. Apesar dessa tentativa de desenvolvimento de um estilo de representação mais natural e menos estilizado, nenhum deles colheu o devido sucesso. Na França de então, os representantes do realismo interpretativo eram os atores italianos da baixa comédia, cuja popularidade suplantava a dos *Comédiens du Roi*, dando aso à querela entre o teatro popular e o teatro de corte. Apenas a irreverência do ator Lekain, ainda que alvo de controvérsia, haveria de conseguir fazer adequar o tom da declamação à interpretação plausível dos papéis num processo de fidelidade à Natureza e “à l’étude de cet art qui unit tant de difficultés à tant de charmes”, conforme escreveu o seu filho na Introdução às *Mémoires de Lekain*<sup>15</sup>. Embora lhe faltasse ainda o rigor historicista que Talma desenvolveu, sofria já a influência de David Garrick e da escola inglesa.

O estilo de representação naturalista desta escola, “poderoso” e “enérgico” (Macedo 1885: 9), personificado na figura deste ator, exerceu grande influência no gosto do público e de alguns atores franceses. Esta nova forma de representação contrariava em absoluto o artificialismo de uma elocução “arrastada, balofa, entumecida”, inculcava uma nova “verdade na dicção”, contrapunha uma gestualidade essencial ao “andar de manequim” e aos “ademanes de mestre de dança” e propugnava já os conceitos de verdade histórica e cor local, contrários ao aspeto irreal dos heróis da cena francesa “de salto de pião, cabeleira empoadada e sinais na cara” (*ibid.*: *ibid.*).

---

<sup>15</sup> As *Mémoires de Henri Louis Lekain publiés par son fils* (Paris: Chez Colnet, Debray, Mongie) apresentam correspondência inédita de Voltaire, de Garrick, de Lebrun, entre outros. Em 1825, François Talma reimprimiu-as com o título *Mémoires de Lekain, précédés de Réflexions sur cet acteur et sur l’art théâtral* (Paris: Ponthieu).

Talma foi o revolucionador incontestado da escola de representação francesa, a quem se ficou devendo a reforma dos trajos cénicos, a abolição da “declamação cantada e berrada, apoplética” (*id.*, *ibid.*: 10) que teria vitimado atores como Montfleury, que a tradição teatral afirma ter morrido de esforço após a tirada de Orestes, quando representava a tragédia *Andromaque*, de Racine. Fosse ou não verdade, era um facto que possuía uma voz forte e um físico opulento, que lhe valeu o humor mordente de Molière, no *Impromptu de Versailles*, ou o de Edmond de Rostand, no *Cyrano de Bergerac* (1897).

A tão propalada “arte de Talma” significou a substituição dos “antigos moldes convencionais” de gestualidade e elocução estereotipadas, por uma “interpretação estudada dos caracteres das personagens da cena”, que a escola inglesa inovara na abordagem das realidades dramática e cenográfica. Numa Europa “estafada da influência prolongada do neoclassicismo académico”, ela respirava um “realismo humorístico e [um] sentimentalismo romântico” (Macedo 1885: 10). Maltratadas pelo academismo francês, mas apoiadas pelos partidários do romantismo, as companhias inglesas, como a que em 1822 atuou em Paris, eram compostas por atores no apogeu de uma idade de ouro da cena britânica – Charles Kemble, Edmund Kean<sup>16</sup>, William Macready, Benjamin Webster e Miss Harriet Smithson, a “Ofélia ideal” (*ibid.*: *ibid.*) –, que exibiam a novidade literária de William Shakespeare e de Richard Sheridan:

O público, a crítica, os atores, ficaram espantados perante a grandeza que esta escola, aliás, por vezes, deficiente em condições estético-artísticas, atingia, pela observação estrita da verdade, quer na comédia, quer na tragédia; o realismo audacioso (para a época) e a verdade material nos efeitos físicos da dor, etc., e o jogo mudo em que tanto primam os atores ingleses, serviam de exemplo poderoso e de arma aos românticos contra as rapsódias dos tradicionalistas (Macedo 1885: 11).

Segundo Macedo, do confronto ninguém saíra perdedor; ao invés, a arte de representar ficara muito beneficiada. O preconceito gaulês sublimou a “cruzeza dos heróis shakespearianos”, que costumava ser

---

<sup>16</sup> Alexandre Dumas pai registou a sua genialidade no drama em 5 atos, *Kean* (1836), de que Jean-Paul Sartre fez uma adaptação, em 1954.

parodiada, “assimilando, das grandes qualidades dos vizinhos, as que eram compatíveis com a índole e as ideias francesas”, dando um “grande passo para o realismo” com atores como Frédéric Lemaître, criador de Robert Macaire, em *L’Auberge des Adrets* (1823)<sup>17</sup>, Bocage (pseud. de Pierre-Martinien Tousez), ou Pierre Ligier, “enérgicos representantes do romantismo em França” (*ibid.: ibid.*):

O drama, o melodrama, a comédia íntima, a farsa, todas as especialidades em suma, tiveram seus grandes intérpretes, criando-se (fenómeno que sempre coincide com os períodos entusiastas de reforma) escolas, e até cismas dentro da escola; os românticos, os pitorescos, os sentimentalistas, os joco-sérios [...], os fanfarrões ou cavalheirescos. (Macedo 1885: 11-12).

Por seu lado, a escola inglesa, colheu da “lição proveitosa a elegância culta e aprimorada dos *Comédiens du Roi*, a interpretação mais artística dos trajos cénicos, a *mise-en-scène*, a unidade artística do espetáculo” (Macedo 1885: 11). Mas que seria, então, a escola inglesa? Segundo Macedo, o anglo-saxónico possuía “tendências naturalistas inatas”, avessas ao “neoclassicismo postiço francês”, tendo a comédia resistido “tenazmente às invasões do academismo” (*id., ibid.*: 12), pela ação crítica de atores-dramaturgos como Samuel Foote, e, sobretudo, pelo “génio dominador” de David Garrick, fundador da escola inglesa, que combinava as tendências naturalistas com “os elementos aproveitáveis do academismo” (*id., ibid.*: 13).

A escola manteve-se, para além dos atores, pelo contributo de dramaturgos como Dion Boucicault, o irlandês “criador do drama popular em Inglaterra” (*ibid.: ibid.*), que as traduções de Ferreira de Mesquita (*João, o carteiro*, 1867) e de Joaquim Augusto de Oliveira, em colaboração de escrita com o próprio Manuel de Macedo (*Lago de Killarney*, 1869), deram a conhecer na cena portuguesa. Sendo o realismo a base da escola inglesa, o repertório francês importado, mais do que traduzido, foi “imitado e adaptado segundo as ideias nacionais” (*id., ibid.*: 14). A popularidade da arte dramática, em Inglaterra, fez

---

<sup>17</sup> Jacques Prévert transformou-o em personagem do seu argumento para o filme de Marcel Carné (1906 – 1996), *Les enfants du Paradis* (1945).

proliferar diversos cursos públicos e particulares, da responsabilidade de artistas profissionais, em atividade ou retirados, não havendo, por isso, necessidade de se constituir um Conservatório Dramático ou um Teatro Normal, a exemplo de outros países, porque a “oratória e a recitação públicas são compreendidas nos cursos das universidades britânicas, coincidindo com todas as suas solenidades, representações teatrais dos autores clássicos, gregos, latinos e ingleses” (Macedo 1885: 14).

### **1.2.2. Panorama da expansão da estética realista**

Foi, portanto, esta matriz anglo-francesa, definida por Manuel de Macedo, que se expandiu e vingou um pouco por toda a Europa e chegou aos Estados Unidos, cuja declaração de independência autonomizou definitivamente o país face ao colonizador europeu, ainda que as companhias itinerantes continuassem a visitar a antiga colônia, carregando o repertório inglês e francês dos melodramas e das pantomimas circenses. De qualquer modo, o modelo identitário da nova nação transatlântica, onde eram “desconhecidas as resistências rotineiras” (Macedo 1885: 15), permitiu não só o desenvolvimento de uma literatura própria, como o aparecimento de artistas autóctones, ainda que emulando os modelos do velho mundo. Junius Brutus Booth, o primeiro ator norte-americano, de “formação intuitiva” (*id., ibid.*: 14), perfilhou a lição dos Kean, pai e filho, e acabou por fazer escola de arte de representar, além de iniciar uma dinastia de atores<sup>18</sup>.

A fonte anglo-saxónica da arte dramática autonomizou-se num hibridismo multicultural na jovem nação estadunidense, aberta ao exterior, como forma de “sancionar o seu mérito” (*id., ibid.*: 16), criando o seu próprio modelo original, ao qual, segundo Macedo, se podia augurar a existência de um “futuro da arte dramática”, numa sociedade que desenvolvia o gosto pelo espetáculo:

A par do verdadeiro teatro, tem crescido, porém mais do que nas nações da Europa, o gosto pelos géneros fúteis; o burlesco e a pantomima, e

---

<sup>18</sup> O seu filho Junius Wilkes Booth (1838 – 1865), também ator, ganhou notoriedade pelas piores razões, ao assassinar o presidente Lincoln, a 18 de março de 1865.

toda a espécie de espetáculos funambulescos, alguns dos quais singulares pela estranheza e novidade, inundam já os teatros e circos do velho mundo (Macedo 1885: 16).

Na Europa, Macedo principia o percurso pela “Alemanha”, do Império de Bismarck, englobando, por isso, a realidade austríaca, húngara e boémia (checa). Reconhece a importância dos papéis desempenhados pelo génio de Goethe e Schiller, espíritos organizadores do teatro romântico, pela capacidade de atores como Konrad Eckhof, August W. Iffland ou Friedrich Ludwig Schröder, enquanto intérpretes e empresários teatrais, e G. E. Lessing, enquanto crítico e dramaturgo.

Na realidade, a natureza efémera da representação preocupou os românticos. August Iffland concluiu que a memória de um ator não durava mais do que o tempo da lembrança de uma representação. Karl August Böttiger transcreveu a sua opinião, no prefácio de *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im April Monath 1796*:

Alles was ein Meisterwerk dem Schauspieler verschaffen kann, dauert gewöhnlich nicht so lang als die Erschöpfung, welche dadurch bei ihm veranlasst wird. Welche Werke schuf Eckhof oft mit Verschwendung aller Seelenkräfte! (1796: v)<sup>19</sup>

O problema da preservação, não só da memória, mas sobretudo do momento da representação, da vivência estética da contemplação da obra de arte, conduziu à exaltação do artista como intérprete de forças espirituais para além da sua consciência racional. A representação exprimia o momento de vivência de uma verdade profunda, sentida pelo público, e nem tanto pelo ator, afirmou Diderot. A ilusão da realidade teatral sustentava-se pela consciência crítica do ato em si. Dai que, para o autor da *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69) e de *Laokoon* (1766), o amaneirado teatro francês se não coadunasse com a mentalidade alemã, defendendo, por isso, a criação de um teatro nacional, destinado ao povo, observando o conceito de verdade à natureza e à realidade. A exigência

---

<sup>19</sup> Tudo o que uma obra de arte pode dar ao ator, geralmente, não dura mais do que a exaustão que lhe pode causar. Quantas obras criou Eckhof, com frequente dispêndio das suas forças espirituais! [tradução nossa].

de Lessing, para que os dramaturgos alemães tomassem Shakespeare como modelo, constituiu um “elemento sério do repertório” (Macedo 1885: 16) dos atores germânicos, inicialmente imitadores da escola de Garrick e, posteriormente, da francesa e da italiana, seguindo uma “tendência eclética pronunciadíssima do génio alemão, rara vez desmesurada, quer em literatura, quer nas artes plásticas” (*id.*, *ibid.*: 17):

Pode hoje considerar-se o realismo quase que dominante na Alemanha tendo penetrado até mesmo na interpretação da tragédia clássica. [...] Existem escolas de ensino técnico [...] e a profissão de ator é lá bastante considerada. [...] A ciência da *mise-en-scène* e da coordenação dos espetáculos existe ali elevada ao seu auge, pecando, porém, geralmente (e muito mais nas questões de arqueologia), por essa exuberância de minúcias e redundância das composições, que predominam no gosto germânico (Macedo 1885: 17-18).

Nos países nórdicos – Suécia e Dinamarca – e nos eslavos, ainda que aqueles se encontrassem num “elevado grau de adiantamento” fruto da vizinha Alemanha, a influência dominante correspondia à da escola francesa e seu repertório. O mesmo ocorria na Rússia, onde as companhias francesas se deslocavam para representar em S. Petersburgo, que possuía bons atores, embora pouco conhecidos no resto da Europa. A Polónia apresentava alguma literatura dramática, e “[avantajara-se] à Rússia no cultivo da arte teatral” (*id.*, *ibid.*: 18), apesar da “pressão despótica que a oprime há longos anos”. Conheciam-se alguns artistas de nomeada, entre eles a atriz Helena Modjeska, que se especializara em papéis shakespearianos, representando de forma realista, nos Estados Unidos e em Inglaterra, e “ocupando um lugar conspícuo entre os primeiros artistas daquelas duas nações” (*ibid.*: *ibid.*).

Macedo principia o périplo de análise teatral dos países meridionais pela Itália, cuja escola dramática embora remontando ao Renascimento, apenas operara o “verdadeiro desenvolvimento técnico” (*id.*, *ibid.*: 19) em meados de Setecentos, com as tragédias de Alfieri e as comédias de Goldoni. Escola sobejamente conhecida em Portugal, que admirara o talento cénico de Adelaide Ristori, Ernesto Rossi ou Tommaso Salvini nas suas *tournées*, mas não colhera grande influência,

ainda que os atores italianos possuíssem, como atributos específicos do seu talento, uma “intuição poderosa”, um “grande génio imitativo”, uma “aptidão plástica” e um “arrojo”, capazes de “impor ao público esses pormenores extraordinários de verdade material” (Macedo 1885: 19). Todavia, segundo Macedo, faltar-lhes-ia a “perfeição” da escola francesa, na “organização técnica e prática”, apesar de, em determinado momento, terem sofrido alguma influência da arte dramática e do repertório franceses, na constituição de comédias e do drama íntimo. A reação italiana à moda francesa acabou dando origem à criação de uma literatura dramática importante, escrita em “todos os dialetos italianos” (*ibid.: ibid.*).

Em Espanha, o maneirismo convencional da declamação monótona perdurou até à revolução romântica, muito embora o teatro possuísse uma organização técnica regular, afirma Macedo, criticando o gosto neoclássico espanhol, que produziu uma literatura “balofa e redundante expressão do cultismo retórico” e desenvolveu “tendências de falsidade artística na declamação” (1885: 20). E, todavia, existiu uma arte de representar em Espanha no Século de Ouro, que Macedo não indica, apenas afirmando que, no seu tempo, a escola espanhola, “testemunha um gosto atrasado”, embora mantendo um “cunho original de nacionalidade” (*id., ibid.: 21*)<sup>20</sup>.

Para ele, a “revolução do romantismo” teria acontecido graças às “tradições e à índole de raça”, sobressaindo, em primeiro lugar, o ator Isidoro Máiquez, um talento dotado de uma admirável flexibilidade” (*id., ibid.: 20*), admirador de Talma, que recebeu uma pensão do governo espanhol para com ele estudar em Paris, em 1801. Teve continuidade em Julián Romea, “génio da têmpera de Kean e Talma”, que se afastou das convenções e pendeu para o realismo da ação (*ibid.: ibid.*), e que, em 1858, enquanto professor do Conservatório de Madrid, e diretor do

---

<sup>20</sup> A este respeito cf. Evangelina Rodríguez Cuadros (1998), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia; Luciano García Lorenzo e J. E. Varey (1991), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London: Thamesis books; María del Valle Ojeda Calvo (2007), *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa: Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*. Roma: Bulzoni.

Teatro particular da Rainha, publicou a obra *Ideas generales sobre el Arte del Teatro* (1858):

A reação romântica do meado deste século [XIX], profundamente radicada em Espanha, ainda hoje domina a sua literatura e o seu teatro. Com as ideias novas dessa época, penetrou ali um momento a influência literária de França, e com ela a praga das traduções e dos *arreglos* (imitações livres) [*sic*]. Mas o sentimento enérgico de nacionalidade, tão profundo em Espanha, em breve reagiu contra a invasão, criando uma literatura brilhante, original, apoiada nas tradições do seu antigo teatro (Macedo 1885: 20).

Por fim, Macedo chega ao destino traçado deste início da obra, a análise do estado da declamação em Portugal, por comparação com os países que analisou anteriormente, no período em que se “operou a reforma radical” da arte (*id.*, *ibid.*: 22). Chega, portanto, à conclusão de que a declamação, uma “melopeia cadenciada e plangente, nos papéis sentimentais, entrecortada por esse eterno *soluço*”, permanecera em vigor até meados de Oitocentos, em paralelo com a ação cénica, o que acentuava a monotonia do espetáculo e o ridículo da prosódia. Em sintonia de estilo, o cómico evidenciava a “chocarrice grosseira e desbragada”. Este velho modelo setecentista sofreu um embate definitivo, em 1836, face à “superioridade artística” do conjunto francês, ensaiado por Émile Doux, que “influiu poderosamente no ânimo e no gosto do público, e dos literatos que se interessavam pelo teatro” (*ibid.*: *ibid.*).

Garrett, Farrobo e Doux, entre outros, representavam a face de uma atitude reformadora, apostada em fazer renascer um teatro “tecnicamente constituído” (*ibid.*: *ibid.*):

Emílio Doux professava a escola romântico-sentimental, ainda idealista, posto que existissem nela já alguns elementos recentes do estilo realístico. Mas em breve se foram desprendendo gradualmente da influência convencional do mestre, e caminhando com o gosto da época, alguns dos atores mais novos, tais como: - Tasso, que criou no teatro português as tradições dos galãs dramáticos; Rosa, cujo tirocínio de pintor lhe permitiu iniciar no teatro português criações artisticamente elaboradas da escola pitoresca, de uma intuição plástica superior à dos seus colegas. Eram ainda *exageristas* Vitorino e Epifânio, atores de

subido mérito, que alguns artistas secundários imitaram, conseguindo apenas copiar-lhes os maneirismos (Macedo 1885: 23; itálico original).

Segundo Macedo, seria impossível travar a evolução do teatro, cujo progresso técnico se desenvolvera, graças ao contributo de diversos diretores e das condições de palco. A partir de 1849, o teatro do Ginásio desempenhou um papel de relevo enquanto templo da comédia por excelência, e, acima de tudo, “verdadeiro berço do realismo cénico” e de atores proeminentes: Moniz, Taborda, “verdadeiro mestre do realismo na cena portuguesa”, Isidoro, detentor “de vastos recursos” e “modelo no cómico característico”, e Santos, “mestre na alta comédia” (*ibid.: ibid.*).

Terá sido uma época de expansão do teatro em Portugal, com a criação de teatros particulares, de agremiações, de teatros públicos, viveiros de talentos novos. Entre 1855 e 1857, Lisboa voltou a ser visitada por companhias estrangeiras, espanholas, francesas, entre estas, a de Monsieur Luguët que atuou no Teatro de D. Fernando (1854 – 1855), e no Teatro de D. Maria II (1856 – 1857), representando “mais de cem peças novas”, sobretudo, *vaudevilles* (Sequeira 1947: I, 198), a de Eugène Minne, que demorou escassos meses (1857 – 1858), e, por fim, a do empresário Mauro Corticelli, o *uomo d'affari* de Verdi (Chusid 2015: 17), que, em 1859, apresentou a célebre Adelaide Ristori, em digressão pela Europa. Graças a estas companhias introduziu-se “mais declaradamente o drama íntimo moderno [...] e com ele essa nitidez de acabamento e essa unidade que passou a ser regra quase invariável” (Macedo 1885: 24).

Na cena portuguesa, José Carlos Santos foi o “mais ardente propagador da arte moderna, tentando inocular na maneira dos nossos artistas o requinte e a finura dos atores franceses; e o seu talento exerceu grande influência nos novéis atores do seu tempo”. Apesar da decadência que Macedo não se cansa de repetir, a “escola ficou”, apenas carecendo de uma “literatura nacional abundante”, que, tomasse o lugar das obras importadas, e dos géneros “bastardos”, que permitisse que os atores não desperdiçassem o seu talento em “criações absolutamente intuitivas, e portanto incompletas”, e se aplicassem em “trabalhos diretamente

estudados da Natureza, única fonte verdadeiramente vivificadora do gênio artístico” (*ibid.: ibid.*).

### 1.2.3. Preceito para uma Arte de Representar

A vocação é predicado indispensável e importante sobre todos, para aquele que quiser adotar a profissão de ator; e, quem não possuir o *fogo sagrado* e a inspiração, – faculdades misteriosas e indefiníveis –, por mais esforços de vontade e de estudo que empregue, dificilmente conseguirá elevar-se além do nível pouco invejável da mediocridade (Macedo 1885: 25).

Macedo equaciona, desde logo, a existência de “condições primárias e predicados indispensáveis ao ator”. Fundamental, a existência de uma qualidade inata, de uma apetência, constituída por atributos “fortemente pronunciados”, como “intuição poderosa”, “aptidão imitativa”, e “instinto plástico”, que atingem o seu “verdadeiro valor” através do estudo, “cursando a parte técnica da arte em um Conservatório ou escola particular”, ou “submetendo-se às lições de um ator [...] que ao talento cénico reúna a competência de professor” (*ibid.: ibid.*):

A arte dramática encerra, como todas as outras, uma parte técnica; o ator completo, como os demais artistas, deve sempre tanto às qualidades adquiridas pelo estudo e pela experiência, como a vocação congénita (Macedo 1885: 25).

Não é admissível que o talento seja apenas “um dom inteiramente natural ao ator”, e que não dependa de “elementos complementares” (*ibid.: ibid.*), ficando, por isso, o ator de formação intuitiva, ao longo da sua carreira, sujeito a “dificuldades quase insuportáveis” (*id., ibid.*: 26). O discurso de Macedo parece reproduzir os princípios contidos no opúsculo de Faily, *Sur l’Art du Comédien: Lettre à Mlle Euphrasie Poinso*<sup>21</sup>:

Il y a deux moyens pour exercer, pour cultiver l’art du comédien; l’*inspiration* et le *travail*. Les comédiens qui ont le génie de leur profession, le *vis comica*, plaisent ordinairement plus que ceux que

---

<sup>21</sup> Esta obra surge referenciada por A. Victor Machado, na bibliografia do *Guia prático do actor*. Lisboa: Ferreira & Franco, [s.d.], p. [95]. Manuel de Macedo conhecê-la-ia provavelmente.

arrivent au but travail, par calcul, par art. Les premiers sont généralement inégaux dans les effets qu'ils produisent à la scène; ils sont souvent insaisissables pour leurs auditeurs. Ils peuvent même faire des fautes bientôt rachetées par les éclairs de leur génie. [...] Cette bonne opinion qu'ils donnent d'eux-mêmes à leurs auditeurs fait qu'ils en sont les idoles; aussi les bravos qu'on leur prodigue vont souvent jusqu'au délire. Les comédiens inspirés ne s'écoutent pas parler; ils obéissent à leur génie. Identifiés avec leur rôle, leurs auditeurs y sont identifiés eux-mêmes, tant les grands moments de l'âme sont contagieux! [...] Quand, à ce mérite de l'inspiration, le comédien sait joindre un travail soutenu, un calcul des effets scéniques, l'acteur est parfait; mais cette perfection arrive quand déjà quelques années sont venues mûrir, diriger cette inspiration (Faily 1852: 11-12; *italicos originais*).

Macedo responde assim à pergunta do seu mentor Samson: “L’art du comédien a-t-il besoin d’un maître?” (1863: 6)

O ator não pode nem deve ser analfabeto; cumpre-lhe primeiro [...] adquirir suficiente conhecimento de gramática e do génio da língua em que tiver de representar, pois só assim poderá vir a ser intérprete fiel e consciente da linguagem dos autores, de cujas ideias e intenções é intermediário para com o público (Macedo 1885: 26).

E, mais uma vez, perpassam os princípios do ator francês:

Il faut que du poète interprète éclairé,  
L'acteur soit comme lui brulé au feu sacré (Samson 1863: 4).

Em paralelo, aconselha-se que o ator não só proceda ao “estudo teórico da profissão”, como desenvolva uma cultura geral, formada por conhecimentos de História Geral, História das Artes, de Geografia, de Etnografia, que lhe permita formar uma “concepção moral e física” dos variados papéis que tiver de desempenhar (Macedo 1885: 26). No domínio prático, incluem-se ainda como “estudos preparatórios” a prática da Ginástica, da Esgrima, da Música e da Dança.

O campo de estudo amplia-se a áreas afins, portadoras de conhecimentos úteis: as obras dos grandes mestres da literatura, onde “abundam o estudo e a análise do coração e do espírito humano”, através da construção “elevada de variadíssimos caracteres individuais”; a literatura memorialista, forma de transmissão de experiência prática, de

exemplos que evitem os “perigosos erros no exercício da espinhosa profissão”; e, por fim, remate de formação teórica e de apuramento do gosto, a ocupação do tempo livre na contemplação de “obras de arte” ou a “folhear publicações artísticas de valor real”, método de aperfeiçoamento de “noções estéticas e artísticas, indispensáveis para o desenvolvimento plástico dos caracteres que haja de interpretar.” (Macedo 1885: 26) Macedo reconhece, além disso, a importância do meio social na formação do ator, que deve procurar a “convivência de pessoas instruídas e educadas”, campo de estudo preparatório à reprodução da sociabilidade “constante no moderno repertório teatral” (*id.*, *ibid.*: 28):

D’un sage maître ainsi les conseils révéés  
Au talent, au succès nous mènent par degrés.  
(Samson 1863: 15)

Será através do “mestre que lhe serviu de guia” no estudo preparatório, que o ator-discípulo deverá escolher a “especialidade que houver de adotar” (Macedo 1885: 28). Uma escolha determinada “não só pelas condições e dotes iniciais, como também e muito principalmente pelos recursos físicos do ator”, que tenderá para uma especialização num determinado “género de papéis”, variáveis segundo género dramático (tragédia, drama e comédia) e as “especialidades genéricas da arte de representar”. Na prática, o talento inato do ator, associado ao estudo aprofundado da sua opção, permitir-lhe-ia desenvolver “aptidões, para mais de um género definido” (*id.*, *ibid.*: 27).

As possibilidades de aplicação teórica dos atributos do ator estariam de acordo com uma tabela classificativa, cuja transformação se operou ao longo da história da representação, devido a mudanças de “ideias e do gosto literário” em cada época (*ibid.*: *ibid.*). Macedo elabora uma segmentação genérica, em dois quadros sinópticos, em que pretende associar a dificuldade interpretativa do papel à qualidade técnica do desempenho do ator, colocar a apetência da efabulação em sintonia com a competência da execução, e, assim, conferir ao ator o papel sublime de intermediário entre o autor e o público, de oficiante no ritual mágico da representação teatral.

No drama e na tragédia	
Atores	Atrizes
Primeiros papéis	Primeiros papéis
Galãs (que às vezes entram na escala dos primeiros papéis)	Ingênuas (que às vezes entram na escala dos primeiros papéis)
Galãs centrais	<i>Coquettes</i> (designação adotada do francês, e consagrada pelo uso)
Centros (papéis de pessoas idosas e que por vezes são também primeiros)	Centros (papéis de pessoas idosas e que por vezes são também primeiros)

Tabela 1 - Tipologia de atores e papéis no drama e tragédia

Na comédia	
Atores	Atrizes
Primeiro cómico (alta comédia)	Primeira cómica (alta comédia)
Primeiro cómico (baixa comédia)	Primeira cómica (baixa comédia)
Galã cómico	Ingênuas cómica
Cómico característico	Cómica característica
Centro cómico	Centro cómica

Tabela 2 - Tipologia de atores e papéis na comédia

Nesta perspectiva, ainda que sem referência ao modelo empresarial coevo, Macedo menciona a divisão usual dos artistas nos três grupos principais que constituíam a estrutura de uma companhia: “comprimários”, “secundários” e “utilidades”.

No primeiro grupo, correspondendo aos primeiros papéis, encontrar-se-iam não só as figuras dos protagonistas dramáticos, mas também os deuteragonistas, de cuja participação no desenrolar do enredo, ainda que em menor número de réplicas, se exigia um rigor de interpretação emocional e um poder de persuasão sobre o público, numa manifestação de “fogo sagrado”, tão cara aos atores românticos:

Chaque personnage à vos soins confié  
 Dans ses moindres détails veut être étudié  
 Mais devant le public que l'étude s'efface;  
 Sachez de vos efforts nous dérober la trace  
 Que le texte, par vous mille fois répété,  
 Sorte de votre bouche avec facilité.  
 Méditez, réglez tout, essayez tout d'avance:  
 Un assidu travail donne la confiance  
 L'aisance est du talent le plus aimable attrait;  
 Un jeu bien préparé nous semble sans apprêt.

(Samson 1863: 20)

Ao segundo grupo corresponderiam os segundos e terceiros papéis, de menor exigência técnica, próprios para artistas de menores recursos, entre os quais se incluiriam os “discípulos mais esperançosos, aos quais servem de tirocínio e de escala para chegarem de futuro aos primeiros” (Macedo 1885: 28) papéis, ou, como diria Samson:

Science du talent, mystérieux trésor,  
Dont un novice acteur ne fait point la conquête  
Sans un Mentor prudent qui l’excite ou l’arrête,  
Et ranimant un cœur des obstacles lassé,  
Aplanisse la route où lui-même a passé.  
(Samson 1863: 12)

O terceiro grupo comportaria uma “infinidade de papéis de importância relativamente pequena”, que permitiriam que o artista principiante desenvolvesse a sua capacidade de “defrontar o público terrível” e de se “habituar à cena”:

Esta divisão variada, que é aliás sujeita a subdivisões, permitirá ao discípulo fixar a sua escolha, em conformidade com as suas aptidões [pessoais] e dotes morais e físicos [da personagem], devendo contudo (sempre que a ocasião se oferecer, e o puder levar a efeito, sem presunção nem ridículo) alargar a escala dos seus trabalhos; as especialidades demasiado restritas tendem por vezes a encaminhar o ator para a rotina e para o maneirismo (Macedo 1885: 28).

A autoconsciência dos “dotes físicos do ator” – figura, fisionomia e voz – ganha particular importância na formação do intérprete. Tratam-se de componentes do seu instrumento de trabalho, o corpo do ator, que foram sempre os atributos essenciais da sua função estético-interpretativa em palco, sujeitos às variações próprias de cada epistema cultural:

Uma figura esbelta, elegante, bem desenvolvida nas proporções; um olhar vivo; uma bela fisionomia dotada de mobilidade de expressão; uma voz sonora, volumosa e de timbre grato ao ouvido; - foram e serão sempre, através de todas as preocupações de estilo e de escola, predicados de primeira ordem para o ator, e de grande vantagem para o desempenho dos papéis de carácter elevado e de conceção estética na sua forma geral (Macedo 1885: 29).

Trata-se evidentemente de uma visão idealizada, conforme reconhece Macedo, porque raríssimo seria o ator que reunisse “ao gênio ou ao talento esses dotes invejáveis”, bastando, portanto, que não apresentasse “defeito conspícuo que o iniba da ação cénica”, e possuísse uma voz de amplitude mediana, “sem vício incurável de pronúncia”. Além disso, a realidade se encarregava de demonstrar que muitos artistas haviam sobressaído, porque tinham conseguido “aproveitar habilmente até os próprios defeitos físicos” (*ibid.: ibid.*).

Em todo o caso, Macedo tece considerações específicas sobre a importância do atributo vocal, de desenvolvimento da sonoridade, da qualidade do timbre, sustentando o seu discurso em exemplos de entendimento óbvio. A exposição técnica encontra-se ao serviço da expressão artística, da “reprodução verdadeira e natural do pensamento, da intenção e do sentir”, tendo em conta o estilo da obra analisada e a “concepção artística da índole e da individualidade moral da personagem que o ator interpreta”:

O realismo cénico deve ser a interpretação *artística* da verdade; o actor não deve jamais perder de vista esta importante regra, ponto de partida tanto da dicção como da acção theatral, regra que lhe indica o limite que as suas faculdades imitativas não devem em caso algum transpor. A verdade no teatro é, por assim dizer, uma verdade *escolhida*; e o naturalismo absoluto (já como o praticam erradamente alguns atores, que em vez de traduzirem à nossa vista a personalidade que tentaram assumir, nos apresentam invariavelmente cópias mais ou menos modificadas das suas pessoas; já como usam outros, levando a representação da verdade material a excessos que o gosto condena) é incompatível com a arte cénica (Macedo 1885: 31; *itálicos originais*)

Não podia ser mais esclarecedora a distinção entre “naturalidade” e “displícência” com que Macedo critica a atuação dos atores seus contemporâneos, e da confusão existente, ou do facilitismo apelativo, com que se abusava do efeito pelo efeito, uma característica de abastardamento da verdade “artística” que se pretendia: “a inflexão e as modulações da voz devem traduzir estritamente as intenções da linguagem”. O “valor” da frase vivia do seu sentido, proferido sem

ênfase artificial, com a “verdade da própria dicção”, e da legítima “compreensão do público” (*id.: ibid.:* 32):

O esforço empregado pelo actor em determinar bem o valor, sentido e expressão da frase, deve ser habilmente dissimulado ao espectador; na cena tudo quanto não é espontâneo e natural destrói a ilusão (Macedo 1885: 33).

A dicção deveria ser “metódica”, e jamais “sistemática” ou “monótona”. A recitação do verso colocava, portanto, obstáculos acrescidos ao intérprete. Deveria este evitar, a todo o custo, a “cantilena cadenciada”, a gestualidade “a compasso”, ilustrativa da cadência rítmica do verso, a falsidade dos tons declamatórios e, sobretudo, não usar a prosódia da prosa, na pretensão falsa de expressar uma naturalidade excessiva:

Recitar o verso, como querem alguns, com a liberdade absoluta e com a dicção absolutamente solta da prosa, sem atender às exigências estéticas especiais da poesia, é também erro que porá o auditório em perfeita confusão acerca do que escuta (Macedo 1885: 34).

Todavia, a “dicção correcta” não seria mais do que um campo árido, sem o contributo do “tom da convicção”, do “sentimento” e da “inspiração”:

Para atingir a convicção, é mister que o actor pela força da inteligência e da vontade esteja completamente identificado com a situação que interpreta, e que *sinta* a impressão que experimentaria em circunstâncias iguais a personagem que interpreta (Macedo 1885: 35; *itálico original*).

Curiosamente, Macedo formula uma teoria idêntica à do “mágico se” stanilavskiano, enunciando o processo de transformação que o ator realista empreende ao apropriar-se do objetivo da personagem, através de uma estimulação forte, capaz de provocar motivações internas para as ações físicas, transportando o ator para circunstâncias no domínio do imaginário. Trata-se de um ato de suposição, sem pretensões de certezas sobre a existência de uma realidade factual. Os problemas, que se colocam então ao ator na solução do problema, conduzi-lo-ão inevitavelmente à procura da expressão do seu ponto de vista de forma

realista. Ao estimular intensamente a imaginação, o pensamento crítico manifestar-se-á na expressão de ações lógicas de causa-efeito, de ação-reação.

A perfeição da arte de representar – ao mesmo tempo, “uma das [suas] altas dificuldades” e “segredo das verdadeiras vocações” –, residiria na capacidade de “juntar à convicção a nota do sentimento” (*ibid.: ibid.*), uma qualidade individual, que carece de estudo, de aperfeiçoamento e aprendizagem da forma de utilização. Neste ponto, Macedo perfilha o paradoxo de Diderot sobre o comediante, proibindo ao ator a vivência da emoção genuína de si próprio:

O actor, embora deva entregar-se de alma e coração à excitação scenica do momento, deve também comtudo deixar livre a cabeça, necessitando com a máxima presença de espírito reservar metade da sua atenção para a parte mechanica e practica da elaboração scenica. Olvidado este preceito, e entregando-se sem reserva à situação, fica indefeso contra qualquer accidente que sobrevenha (Macedo 1885: 35).

Três pilares sustentavam a “arte de representar”: a “dicção” (arte de dizer), a “acção” (jogo de cena), e a “expressão” (jogo fisionómico), complementos naturais entre si, cultivados e estudados, segundo critério de “identificação absoluta com o character e com o temperamento dos diversos personagens assumidos pelo ator” (*id., ibid.:* 36), pela observação constante do natural, considerado o mais seguro dos processos de estudo. Ao ator competia, portanto, assimilar estes princípios, tomando-os apenas como “*correctores* ou *moderadores artísticos do gosto*” (*ibid.: ibid.*; itálicos originais), e jamais como dogmas indiscutíveis:

O actor será observador minucioso; registrará de contínuo na memória os gestos, o andar sem ademanes e expansões dos diversos sentimentos e paixões nos indivíduos com que se acha em contacto; assentará até em notas mnemónicas, nas páginas da sua carteira, todo e qualquer traço significativo de character que possa prender-lhe a atenção. Este pecúlio de estudo, ajudado pela intuição educada, permitir-lhe-á determinar com exactidão quantidade inúmera de personalidades distintas (Macedo 1885: 36-37).

O estudo individual aplicar-se-ia em palco na contracena, ou “jogo mudo”, evitando-se o vício do exagero de gesticulação, por “excesso de zelo” interpretativo, e procurando a adequação do “saber estar quieto”, que Macedo considera “uma das maiores dificuldades scenicas” (*id.*, *ibid.*: 37). Nesta medida, o ator deveria aprender, em primeiro lugar, a escutar bem, a “traduzir pela expressão exacta o gesto sóbrio e correcto a impressão que recebe das palavras e acções dos personagens com quem joga na cena”. Era exigível que se aplicasse o *decorum* da contracena para que o espectáculo não saísse prejudicado na sua harmonia. Todavia, a mesma qualidade apresentava variações de execução, consoante a escola em que se inseria. Assim, enquanto nas escolas inglesa e alemã a importância da contracena chegava a ser exagerada, a tal ponto que a sua execução era apurada nos próprios ensaios, a escola francesa levava a sua “abstenção ao excesso”, evitando “escrupulosamente attrahir a atenção do público durante o trabalho de um colega” (*ibid.*: *ibid.*). No teatro português, considerava Macedo existir uma aplicação intermédia da prática do jogo mudo. “Saber estar em cena é representar abstrahindo, em absoluto, da presença do público” (*id.*, *ibid.*: 37-38). O naturalismo-realismo dependia desse fenómeno de criação de um jogo de faz de conta artístico. O ator é considerado como uma das figuras que faz parte do quadro que a cena exhibe, não sendo por isso lógico que ele saísse dele, transpondo, por exemplo, o arco do proscénio, demarcação do limite inferior da cena. A simulação da inexistência do público concentra, por sua vez, o esforço do ator na qualidade do ato elocutório, no qual se insere a linguagem não-verbal, com valor idêntico ao da palavra, segundo Diderot. Na realidade, como sublinha Macedo, a marca distintiva do “actor completo” encontrar-se-ia na sua capacidade de seleccionar um gesto simples, mas nem por isso menos criativo, e enquadrá-lo no momento mais oportuno, fazendo-o corresponder à atitude mais adequada do papel que interpreta; inteligência e pertinência do estudioso e do estudado fundindo-se num momento de maturidade artística da ação e da atuação.

O moderno repertório de comédia e drama íntimo requer uma grande sobriedade nas atitudes; a baixa comédia concede ao actor maior

liberdade tanto nas atitudes como no gesto, ademanes etc., não deixando por esse facto de ser condenável qualquer abuso de naturalismo que saia dos limites impostos pela arte e o bom gosto. Nas tragédias de reportório clássico, nos dramas e melodramas de espectáculo e de efeitos picturescos, o emprego das atitudes *estudadas* tem por vezes cabimento, e concorre para o efeito scenico, dependendo muito, comtudo, do instincto e dotes plásticos do actor ou da actriz (Macedo 1885: 40).

A qualidade da gestualidade derivava, portanto, das “exigências do *estylo*, ou interpretação artística da verdade” (*id.*, *ibid.*: 41; itálico original), devendo ser evitado o “gesto imitativo”, frequentemente empregado em narrativas de trechos descritivos, porque isso conferiria à atuação um carácter de pantomima, ou o “maneirismo”, o gesto pessoal de efeito fácil e seguro. Qualquer gesto maneirista que recordasse a “personalidade do actor em vez da individualidade do personagem scénico, [era] condenável e nocivo à verdade theatral” (*id.*, *ibid.*: 45).

O gesto apropriado representava em si mesmo um estudo complexo, destinado a obter o efeito preciso, sendo preferível a “abstenção” do gesto à sua “exuberância”. A composição de uma “individualidade cénica”, ou seja, de um papel, engloba a intersecção de elementos distintos, como a idade, a classe social, a profissão, a própria nacionalidade, o meio em que se desenvolve a ação, no fundo, tudo o que possa ser relevante para a criação de uma linguagem identitária, de forma “completa, harmónica e coerente nos pormenores mais insignificantes. É o que se chama com perfeição o tom geral de um papel”:

Antes de adoptar uma individualidade, o actor deve consultar, com a máxima frieza, crítica e modéstia, os seus recursos e aptidões pessoais, vendo, como se diz no teatro, se *pode com a carga*. A decepção experimentada pelo artista vaidoso, que contou demais com as próprias forças, tem às vezes consequências funestas, e influe no resto da carreira (Macedo 1885: 44; itálicos originais).

Chegamos, por fim, ao último pilar da “arte de representar”, a “expressão exacta da physionomia e do olhar” (*id.*, *ibid.*: 45). Historicamente, a fisionomia constituiu-se como um modo de

entendimento da personalidade e da identidade pela análise da postura corporal e, em especial, do rosto. A fisionomia relaciona-se, portanto, com outros ramos disciplinares: nas artes visuais e performativas (pintura, escultura, fotografia, literatura e teatro, sobretudo na análise da expressão dos sentimentos); na estética (discussões sobre a beleza); teologia e filosofia (a face revela a alma); na antropologia (análise facial em diferentes civilizações); nas ciências ocultas; na legislação, governo e criminologia; na história política (análise do gesto facial no domínio público da corte, e na emergência da caricatura política no séc. XIX); na medicina; e na psicologia e psiquiatria (análise do eu interior através dos sinais exteriores).

Enquanto disciplina, passa a ter um interesse acrescido, em meados do século XVIII, em obras pseudocientíficas, como *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-78)<sup>22</sup>, de Johann Kaspar Lavater, que as análises de Luís da Costa Pereira e Augusto Garraio não-de referir, mas também no tratado sobre pintura, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1702), de Charles Le Brun, sugerida para consulta do ator, por razões evidentes:

L'Expression, à mon avis, est une naïve & naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter. Elle est nécessaire & entre dans toutes les parties de la Peinture; un Tableau ne sauroit être parfait sans l'Expression; c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose, c'est par elle que l'on distingue la nature des corps; que des figures semblent avoir du mouvement, & tout de est feint paroit être vrais. Elle est aussi dans la couleur que dans le dessein; elle doit encore être dans la représentation des paysages [*sic*], & dans l'assemblage des figures (Le Brun 1702: 1-2).

Segundo Macedo, uma feição e um olhar expressivos constituiriam as condições fundamentais para se obter uma expressão apropriada a

---

<sup>22</sup> Teve tradução francesa por J. M. Plane, em 1797, com o título *Physiologie, ou l'Art de connaître les hommes sur leur physionomie. Ouvrage extrait de Lavater et de plusieurs autres excellents auteurs, avec des observations sur les traits de quelques personnages, qui ont figuré dans la révolution Française* (Meudon: Imp. P.S.C. Demailly); em 1806, o médico francês Moreau fez imprimir uma nova versão com o título *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* (Paris: Prudhome/Levrault), a partir da qual, em 1838, surge em anónima tradução portuguesa, *O physionomista portátil, ou Compendio da arte de conhecer os homens pelas feições do rosto* (Paris: Pillet aîné).

“cada paixão, cada sentimento, cada sensação” (Macedo 1885: 46), em que cada uma destas motivações internas atua de forma diversa no “jogo da fisionomia”, fazendo-a ora expandir-se, ora contrair-se:

[O ator] deve, durante o estudo, obrigar gradualmente, por um ato de vontade firme, as feições a traduzirem com propriedade a expressão adequada à situação e ao sentimento das frases do papel que for repetindo (Macedo 1885: 46).

Por isso atribui, sobretudo, ao “desleixo”, mais do que à “impossibilidade do actor”, a ausência de expressão que muitos demonstravam em cena, muito embora refira amiúde os exageros do naturalismo, tanto por excesso, como por defeito, que alguns artistas advogavam na aproximação verista da realidade. Por outro lado, ainda que o estudo da Natureza se devesse processar pela sua observação e “pela identificação absoluta com o espírito do papel” (*ibid.: ibid.*), seria de grande utilidade que o artista possuísse “conhecimentos técnicos da sua arte”, recomendando então a análise dos estudos sobre fisionomia, através das estampas editadas na referida obra de Le Brun, evidentemente pelas mesmas razões referidas pelo pintor setecentista:

Les sentiments que quelques naturalistes ont écrit de la Physionomie, sont que les affections de l’âme suivent le tempérament du corps, & que les marques extérieures sont des signes certains des affections de l’âme que l’on connoist en la sorte de chaque animal, ses mœurs & complexion (Le Brun 1702: 39-40).

Para Macedo não se trata evidentemente da cópia de modelos pictóricos, nem tão pouco da reprodução de qualquer “expressão assumida por meios unicamente mecânicos”. Pelo contrário, na sua defesa de uma imitação aristotélica, as imagens servem apenas como fonte de inspiração, de reflexão sobre a natureza de uma expressão emocional genuína na sua manifestação externa, em detrimento do uso de esgares ou de caretas estereotipadas, ou seja, de maneirismos, como tantas vezes insiste (Macedo 1885: 47), ou como fizera, mais detalhadamente, o pedagogo catalão Vicente Joaquín Bastús, professor de declamação no Liceo Filarmonico Dramatico Barcelonés, em *Tratado de Declamación ó Arte Dramático* (1833). Em qualquer dos casos,

continua a verificar-se a defesa da tradição do estudo patognómico, ou da fisionomia dinâmica, segundo um método claro de instrução e prática, defendido já em Setecentos por autores como o ator italiano François Antoine Riccoboni, em *L'Art du Théâtre* (1750), ou o filósofo alemão Johann Jakob Engel, em *Ideen zu einer Mimik* (1785).

Terminada a análise do terceiro elemento técnico-artístico da Arte de Representar, a atenção do leitor é deslocada para o exame das condições necessárias ao estudo do texto dramático, enquanto partitura de interpretação do “papel” e da “personagem moral e física”, que o ator deverá interpretar (Macedo 1885: 49).

A primeira leitura pública da obra, tal como o defenderão outros autores coevos, revestia-se de extraordinária importância, “porque a impressão colhida acerca do carácter do papel na sua generalidade pelo actor, é muitas vezes a mais decisiva [...] no que diz respeito às relações de dependências do personagem [...] com as outras individualidades da peça” (*id.*, *ibid.*: 50). A prática vigente nesse tempo, que será detalhada por Augusto de Mello e por Augusto Garraio nas suas obras, tinha a particularidade interessante de facultar a audição do texto pelos atores, antes da sua leitura individual, criando uma condição de entendimento global da obra, sabido que era que os atores, quando apenas tivessem as suas “partes”, salvo raras exceções, apenas concentrariam a sua atenção no estudo do seu papel.

Na “composição da individualidade do personagem”, o ator teria em conta os seus quatro princípios fundamentais: “carácter moral”, “temperamento físico”, “entidade social” e “meio em que atua” (*id.*, *ibid.*: 51). Sobre estas “tendências” seriam alicerçados “rigorosamente todos os pormenores de elaboração artística” (*ibid.*: *ibid.*) de qualquer papel. A análise exaustiva e criteriosa dos “dados morais” do papel dava lugar à segunda etapa, igualmente complexa, da “composição física e aparência material do indivíduo” (*id.*, *ibid.*: 52), equivalente à “parte do desenho”, cujas particularidades careciam ser “escrupulosamente analisadas, discutidas, e só adaptadas definitivamente quando se [encontrassem] em perfeita harmonia com o carácter moral do

personagem”, segundo um processo de investigação laboratorial, como é costume dizer-se atualmente:

[O] pecúlio de observação atenta da Natureza e de notas pacientemente compulsadas pelo actor, ou confiadas à memória, terá o seu verdadeiro emprego; e, dado o caso que nesses elementos já adquiridos não incontre dados aplicáveis ao indivíduo que pretende *crear*, procurará em torno de si, procedendo a um estudo de ocasião, diligenciando encontrar em qualquer pessoa que conheça, ou que o acaso lhe depare, a apparencia, o gesto, a manifestação de vitalidade que possa adaptar-se ao papel que está estudando. (Macedo 1885: 52; itálico original)

Sem “excessos de naturalismo”, sem tomar a exceção pela regra, apesar da verdade se apresentar por vezes “excêntrica”, ou seja, fora da normalidade, apenas o estudo e o “poder de estilização da verdade” deveriam nortear a arte e o gosto, sobretudo no caso intrincado do drama histórico e da sua composição de personagens, “uma das especialidades mais melindrosas para o actor” (*id., ibid.*: 53):

Sucede em muitos casos ao auctor, por conveniência do thema que se impos ou por necessidade da dramatização do assumpto histórico que escolheu, apartar-se, na concepção de um personagem, dos dados geralmente aceites pelos historiadores e pela opinião com relação ao character d’elle; em que circunstancias, o actor, imbora tenha estudado a individualidade do seu papel nas verdadeiras fontes (já consultado um chronista respeitado, já analysando em quadro ou em gravura coeva o retrato do personagem), deverá transigir um pouco, - e intendendo-se com o auctor, salvaguardando assim a sua responsabilidade, buscará em harmonia com elle, atenuar a diferença existente ou fixar *meio-termo* acceptável de interpretação (Macedo 1885: 53).

Ainda que cada ator, dentro de uma companhia, estivesse adstrito à sua “especialidade”, ou “naípe”, o carácter dos papéis que tinha de interpretar era variado, organizando-se segundo “individualidades”. A unidade, ou “tom geral”, da maioria dos papéis seguia a coerência narrativa, quer da ação, quer da “índole” da personagem, embora alguns papéis pudessem estar sujeitos a modificações constantes, de acordo com “as peripécias e circunstâncias relativas da acção dramática ou cómica” (*ibid.: ibid.*), criando efeitos de contraste, e saindo dos limites da plausibilidade. Nestes casos específicos, tornava-se difícil para o ator manter a unidade da interpretação, dando aso à emergência de

notabilidades interpretativas, artistas de “instinto plástico e imitativo” apurado, capazes de interpretar personagens tão intrinsecamente díspares como a do shakespeariano Ricardo III, cuja interpretação, pelo ator inglês George Frederick Cooke, Macedo reputa como tendo sido defeituosa, por ter cometido o erro de homogeneizar a complexidade da figura apenas num tom majestático sem cambiantes.

Desconhecemos quais as fontes que motivaram o comentário de Macedo. Na realidade Cooke, em 1800, alcançou fama internacional com a sua interpretação de Ricardo III, no Convent Garden Theatre, em Londres, a tal ponto que o ator John Kemble deixou de o representar, para que Cooke não estivesse sujeito a juízos críticos comparatistas. Durante vários anos, o sucesso de Cooke foi brilhante, até sofrer problemas de alcoolismo, que mancharam a sua reputação. Em 1811, porém, Thomas Abthorpe Cooper agenciou Cooke por uma época, para se apresentar nos Estados Unidos, onde Thomas Sully lhe pintou o retrato enquanto Ricardo III, na breve passagem que fez por Filadélfia<sup>23</sup>. O quadro a óleo mostra o ator sem a corcunda ou qualquer outro elemento externo que represente a tradicional imperfeição do tirano. Eventualmente, o ator poderia recusar a ideia de deformidade física do protagonista, apenas para evitar tudo o que pudesse prejudicar a sua forma dinâmica de representar, conforme se infere das críticas na imprensa norte-americana (Johns 1983: 29).

Seja como for, parece evidente que Macedo censura a falta de rigor na composição do papel, adequando-se às conveniências do ator, em detrimento da especificidade dramática, um fenómeno que, conforme refere, poderia também ter origem numa deficitária escrita dramática, apelando ao efeito cénico seguro, em oposição à lógica dramática:

Muitos auctores, quer por falta de disciplina, quer por complexidade da acção das suas peças, não conseguem manter os seus caracteres delineados em tom de unidade mesmo relativa, – cahindo alguns no excesso de crear personagens scenicas, cuja índole se contradiz

---

<sup>23</sup> O retrato de Cooke pintado por Thomas Sully, em 1811, encontra-se na Pennsylvania Academy of Fine Arts. Reprodução em Christopher M. S. Johns, “Theater and Theory: Thomas Sully’s George Frederick Cooke as Richard III”, Winterthur Portfolio, Vol. 18, nº 1 (spring 1983), p. 28.

alternadamente em cada um dos atos e até das cenas da peça (Macedo 1885: 54).

Estes percalços, segundo Macedo, funcionavam, ainda assim, como “guia” para o ator, permitindo não só a evolução do seu estudo, como do seu grau de perfeição de intérprete, porque, apesar dos defeitos textuais destes “desastrados papéis”, estas peças conseguiam, por vezes, alcançar o agrado do público e manter-se em cena (*ibid.: ibid.*).

Numa perspetiva assumidamente generalizadora, em que os papéis são divididos em “individualidades simpáticas e antipáticas”, Macedo manifesta o intuito de alertar o artista para os perigos inerentes à interpretação artificial desses papéis. Enquanto os primeiros encerravam um “caminho mais rápido e seguro para o favor do público” (*id., ibid.:* 55), para a “popularidade” lisonjeira das “salvas de palmas”, os segundos, envolvendo maiores dificuldades artísticas para “acentuar com precisão e verdade”, permitiam maior “estímulo ao talento e à emulação louvável do artista consciencioso”. As palmas dos primeiros transformavam-se nas vaias dos segundos, que o ator consciencioso devia aceitar como vantagem para o amor-próprio satisfeito do actor inteligente” (*ibid.: ibid.*):

É erro acentuar exageradamente, quer o character moral, quer o aspecto physico de uma individualidade antipathica ou malévola; se o papel tiver um cunho refalsado ou hypocrita, isso constitue erro capital, pode prejudicar o efeito da peça, e tornar-se-há sempre nocivo à logica e à plausibilidade do enredo (Macedo 1885: 56).

Prática antiga, de efeito seguro, na interpretação dos vilões (ou tiranos) melodramáticos, pelos “canastrões”, todavia censurável como “inútil contrassenso”, que prejudicava o trabalho dos protagonistas, duplamente “vítimas”, no enredo dramático e no cénico, obrigados a fazer “papel de tolos até ao fim da peça”, “pela pouca dissimulação” da vilania do colega, convencido de que “acentuar o tipo” significava “auxiliar a compreensão do público” (*ibid.: ibid.*).

Outro tanto se podia dizer em relação ao “grave erro [...] dos modernos actores, por exagero de naturalismo [...] fiados no preceito

erróneo de que, se o actor estiver à vontade e a sangue-frio, da naturalidade da primeira sahirá a espontaneidade e acerto da segunda” (Macedo 1885: 57). Neste caso, o que o ator desenvolvia, em vez de uma personagem assumida, não passava de “uma série interminável de cópias da própria pessoa, em circunstâncias variadas da vida”. Naturalidade não devia ser confundida com displicência, o “pseudo naturalismo” nada tinha a ver com o “verdadeiro realismo artístico”, porque a cada papel devia corresponder uma “individualidade, completa e homogénea, nos mínimos pormenores da dicção, da acção, da expressão e da identidade e aspecto physico”:

[Falsa] compreensão da missão do actor que os próprios escriptores vão sendo obrigados a crear uma especialidade de papéis: *diseurs* (elocucionistas) lhes chamam os Franceses; - e nós, em artes, banal reflexos d’aquelles, *diseurs* repetimos também, sem mesmo nos preocuparmos com as variantes que possam resultar de estropiarmos a pronuncia do vocábulo (Macedo 1885: 57).

Terminando a *Arte Dramática*, Macedo sumariza o papel do ensaiador, da sua responsabilidade e, sobretudo, da sua disponibilidade para compreender actores de difícil temperamento, e da paciência necessária para conseguir levar o barco a bom porto. Em “conclusão”, lança um breve olhar sobre a “récita” e a “estreia”, deixando ensinamentos fundamentais sobre o comportamento em palco e em cena. Sobre estes temas, não nos alongaremos aqui, deixando a Augusto de Mello a condução do seu entendimento. De Macedo transcreve-se o parágrafo remate, em aparente destaque intencional, em que subjaz a ideia garrettiana da importância do tempo na formação de actores:

É possível que, mesmo cumprindo à risca e com talento seu dever, nem um sussurro animador, nem sequer [*sic*] um aplauso condescendente do público, venha coroar os esforços empregados para lhe agradar. Não se desconsola por isso o actor; contente-se em taes casos com o voto approvador e competente dos colegas; volte com assiduidade ao estudo; e lembre-se de que, se muitas das maiores celebridades do teatro atravessaram a carreira em triumpho, outras tantas tiverem de penetrar no Templo da Glória, por entre tempestades de *cabalas* e procelas de pateada ou de assobios. Cumpre-lhe mormente revestir-se de paciência e perseverança: Roma não se fez n’um dia! (Macedo 1885: 62; itálico original)

## 2. Augusto de Mello: o rigor da escrita de cena

Sousa Bastos traçou-lhe o perfil na *Carteira do Artista* (1898:259-60). Nasceu em Lisboa, a 13 de Julho de 1853, mas foi confiado aos cuidados de um tio médico, em Reguengos (Alentejo), que se encarregou da sua educação, desde os três anos de idade<sup>24</sup>. Foi “na pequena vila alentejana”, que o teatro entrou na sua vida, durante a “procissão do Encontro”, na Semana Santa, em que o seu “espírito infantil, como o espírito ingénuo da maior parte dos assistentes, [recebeu] a impressão desejada: a dor e a paixão” (Mello 1890: 14), presenciando o episódio dramático do encontro de Maria com Cristo crucificado.

Augusto Xavier de Mello estudou nas escolas de Mourão, Moura e Évora, vindo para Lisboa, em 1861, quando faleceu seu pai, empregando-se num escritório da cidade. Sonhava com o teatro e aproveitou o facto de ser primo do ator Valle, para insistir que este o recomendasse à empresa do teatro do Ginásio, onde se estreou, a 11 de Junho de 1870, na comédia em um ato, *As informações*, do também estreante dramaturgo Júlio Howorth. Era nesta altura ensaiador do Ginásio, Alfredo de Melo, professor de declamação e mestre de francês e italiano (Sequeira 1967: III, 342), que também foi empresário do teatro, na temporada de 1872-73. Com ele iniciou Augusto de Mello a sua aprendizagem teatral.

No Teatro de D. Maria (empresa Santos & Companhia), para onde se transferiu em 1871, foi discípulo de José Carlos Santos, “o melhor mestre” que o teatro português teve (Bastos 1898: 33). Exigia que os atores fossem rigorosos na interpretação, tanto quanto ele próprio o era na marcação das cenas, e na escolha da cenografia e dos adereços. Se as suas encenações eram “brilhantes” (*id.*, *ibid.*: 34), como empresário, dava preferência à dramaturgia nacional, recaindo as escolhas nos canonizados dramaturgos nacionais, como Garrett, Mendes Leal, Gomes de Amorim, Costa Cascais ou Pinheiro Chagas. As obras-primas da

---

<sup>24</sup> Sobre Augusto de Mello, *cf.* Sousa Bastos (1898), *Carteira do Artista*, Lisboa: José Bastos, pp.224, 259, 735; Sousa Bastos (1908), *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, pp.11, 24, 42, 56, 91, 108, 246, 268, 280, 285, 321, 329, 346, 358, 375; Botelho de Sousa (1904), “Individualidades artísticas: Augusto de Mello”, *O Grande Elias*, semanário ilustrado, literário e teatral, ano II – 4ª série – nº 46, 11/08/1904, pp.1-2.

literatura dramática francesa, italiana ou espanhola, foram confiadas a tradutores de prestígio: Castilho, Rebelo da Silva, Latino Coelho, ou Ramalho Ortigão, entre outros (*ibid.: ibid.*).

Em 1875, Augusto de Mello acompanhou a saída da empresa do Teatro de D. Maria, para integrar a companhia de Emília Adelaide, em digressão pela província, durante quatro meses. Escriuturou-se então no Teatro da rua dos Condes (empresa Sousa Bastos), desempenhando o papel de “jornalista” e de *compère* na *Revista do ano de 1876*. Nesse teatro se manteve, quando José Carlos Santos foi seu empresário. Dois anos depois, Augusto de Mello integrou o elenco de estreia da comédia de Gervásio Lobato, *A Condessa Heloisa*, e, desde esse momento, o seu percurso profissional levou-o a pisar todos os teatros de Lisboa e também o teatro Baquet do Porto, sendo este período “sem dúvida, o mais brilhante da sua carreira teatral” (Sousa 1904: 1).

A sua técnica interpretativa foi sendo aprimorada, colocada ao serviço da arte de dizer, e da declamação de monólogos e poesias, na esteira do próprio Santos, de Taborda, e de tantos outros. As visitas do ator francês Coquelin (aîné) a Portugal levaram-no a dedicar-se também aos monólogos de sala. Acácio Antunes dedicou-lhe *Os camarões* (1888), tradução livre de *Les Écrevisses*, que o ator francês recitara no teatro de D. Maria. Mello construiu o seu repertório de monólogos em verso, que surgem publicados em folhetos: *A macaca* (1890), de Lucinda do Carmo, recitado no Teatro da rua dos Condes, na festa de benefício do ator Sérgio de Almeida; *Nas recepções da Embaixada*, de Macedo Papança, Conde de Monsaraz; *A órfã*, de Barros Seixas, que recitou com muita frequência, entre outras obras cujas edições impressas destacam o seu nome.

Como ensaiador, Sousa Bastos elogia-o como “homem ilustrado”, “inquestionavelmente dos primeiros” (1898: 260). Em 1886, quando Salvador Marques empreendeu a gestão do Teatro dos Recreios, Augusto de Mello foi convidado a integrar a companhia como ator-ensaiador. “Ali pôs em cena, com admirável brilho e demonstrando inexcédível conhecimentos dos segredos da encenação, o *Miguel Strogoff*, *Nitouche*,

*Luís XI e Lili*” (Sousa 1904: 1), até que o teatro foi demolido, dando lugar à estação de caminho-de-ferro do Rossio. Mudando-se para a cidade do Porto, dirigiu a companhia do Teatro Baquet (empresa Ciríaco Cardoso), cujo incêndio forçou o regresso a Lisboa (Bastos 1908: 321), e ao Teatro da Avenida, associado a Cinira Polónio, Ciríaco Cardoso e Edmundo Cordeiro, como ator, ensaiador e diretor de cena (Sousa 1904: 1). Em 1893, com as mesmas funções, dirigiu no Teatro de D. Maria (empresa Rosas & Brazão) peças de grande repertório, como o *Tio milhões*, de Acácio Antunes<sup>25</sup>, *O filho natural*, de Mendes Leal, ou o *Velho tema*, de Marcelino Mesquita<sup>26</sup>, entre outras. Da sua modernidade, nos dá conta a biografia traçada por Botelho de Sousa, no *Grande Elias* (nº 46, 11.08.1904: 1-2):

A faina de ensinar prática e irrepreensivelmente a prosódia a várias gerações de atores, de os amestrar na arte, dando aos velhos lições de modernismo cénico e impedindo-os de cristalizar no anacronismo declamatório e na afetação desconchavada que faziam vibrar o entusiasmo dos nossos avós; e iniciando solícitamente os novos, tornando-os destros, hábeis e apreciados, não faz moza na sua jovialidade (Sousa 1904: 2).

O mérito artístico de Augusto de Mello valeu-lhe o hábito de Santiago, em 1893, e ser escolhido e nomeado para professor da aula de arte de representar do Conservatório de Lisboa, em 1901 (Sousa 1904: 2). A sua produção literária, teatral e jornalística foi vasta, publicada em revistas, jornais – *Correio da Manhã*, *O Ocidente*, *António Maria*, *Diário Ilustrado*, *Século*, *Tarde*, *Primeiro de Janeiro*, etc. –, e em volumes, entre peças, crónicas e romances (*O Sr. Alferes*). Foi um estudioso, mandando vir de Paris os melhores métodos da arte cénica, que lhe permitissem estar a par da evolução da estética e do *métier*. A sua primeira obra de divulgação teatral, o *Manual do Ensaiador Dramático* (1890), publicada na coleção Biblioteca do Povo e das Escolas, de David Corazzi, teve reedição em 1912. Na *Revista do Conservatório*, em 1902,

---

<sup>25</sup> Comédia em 5 atos, versão livre da obra de E. Heule, representada no Teatro de D. Maria II, em 1891, e, posteriormente, no de D. Amélia, pela mesma empresa Rosas & Brazão.

<sup>26</sup> Drama em 5 atos, escrito em colaboração com o editor António Maria Pereira, representado pela primeira vez, em Lisboa, no Teatro de D. Maria II, a 31 de janeiro de 1896.

escreveu “Cousas de teatro”, um artigo em forma de diálogo sobre a técnica do ator. Em 1905, editou *Apontamentos das Lições da Arte Dramática* (Lisboa: Tipografia A Publicidade); em 1910, profere uma conferência, no Teatro da Trindade, sobre “O Teatro no Brasil” (Lisboa: Phenix, 1910), e, em 1913, reflexiona sobre a experiência do “Teatro da Natureza”, no *Almanaque Teatral*.

O pensamento de Augusto de Mello demonstra a sua preocupação de artista, defendendo o rigor entre os conceitos de arte e de técnica, na esteira de Diderot:

O ator, na cena, não deve exaltar-se, nem comover-se, nem sentir a valer. Deve, sim, simular as sensações, reproduzi-las, mas nunca senti-las realmente. [...] Tudo se prepara e manipula; as atitudes, a expressão da fisionomia, as modulações da voz, a intensidade e as variantes da alegria e da comoção, do entusiasmo e do desespero [...] o artista, depois de ter encontrado em *si próprio* a nota verdadeira e humana desses sentimentos, e, portanto, das suas manifestações, deve transplantar tudo, aplicar tudo às exigências e particularidades das respetivas personagens (Mello 1902: 7-8; itálico original).

## **2.1. A afirmação do encenador: o *Manual do Ensaizador Dramático***

Quando o espectador, comodamente assentado no seu *fauteuil*, assiste à representação de qualquer obra dramática, está decerto bem longe de prever os esforços, os estudos, as canseiras e as preocupações a que se deu o ensaizador para que ele, espectador, pudesse ver e apreciar essa mesma produção literária desempenhada com acerto e propriedade, e (como se diz em linguagem de bastidores) “bem posta em cena” (Mello 1890: 3; itálico original)<sup>27</sup>.

O ponto de vista do destinatário perspetiva uma definição do cargo “relativamente obscuro e inglório” de ensaizador dramático, enquanto “funcionário encarregado de dirigir em qualquer teatro a *mise-en-scène* das peças (isto é, de superintender nos trabalhos indispensáveis para que

---

<sup>27</sup> Sobre a função do ensaizador no teatro cf. ANTOINE, André (1921), *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris: A Fayard; *id.* (1928), *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*, Paris: B. Grasset; *id.* (2001), *Conversas sobre a encenação*, Rio de Janeiro: 7letras; WALGODE, António (1915), *O livro do ensaizador*. Porto: Companhia Portuguesa Editora (Livraria Progredior, reed. 1950); QUEIRÓS, Eusébio (1915), *O livro do ensaizador*. Porto: Figueirinhas; MACHADO, A. Victor (c.1930), *Guia prático do encenador*. Lisboa: Ferreira & Franco.

estas possam subir devidamente à cena)” (Mello 1890: 3). A obra dramática – tragédia, comédia ou drama –, pode sair das mãos do seu autor “recheada de belezas de estilo”, diálogos bem estruturados, pela boca de personagens bem concebidas, “com os lances dramáticos logicamente preparados, a ação em estrita obediência ao princípio da unidade, elegante a sua forma e original a ideia predominante”, mas não passa, todavia, de uma obra manuscrita, que, por muito que constitua uma “produção de literatura dramática aprimorada”, necessita ganhar vida (Mello 1890: 4). Um princípio que Molière havia já afirmado, no prefácio *au lecteur*, em *L’Amour médecin* (1665) – “on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celle-ci qu’aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre” (Molière 2013: i) –, e confirmado por Voltaire (1833: 5253), cem anos depois, numa carta a M. de Chabanon – “il faut voir les choses en place pour en bien juger” (*apud* Julleville 1893: V).

Em 1884, Louis Becq de Fouquières<sup>28</sup> afirmava na prefação de *L’Art de la mise-en-scène. Essai d’esthétique théâtrale*, que “au premier abord, le sujet paraît simple et très limité; mais plus on y réfléchit, plus il apparaît tel qu’il est en réalité, complexe, et d’une étendue infinie” (1884: i):

Pour beaucoup de personnes il se résume dans une question toute matérielle; et la mise en scène se réduit au plus ou moins de splendeur apportée à la représentation d’un ouvrage dramatique, au plus ou moins de richesse des costumes et à une plus ou moins nombreuse figuration. Ce ne sont là cependant que les dehors les plus apparents du sujet, car, en y regardant bien, la mise en scène se confond presque avec l’art dramatique, et c’est dans le cerveau même du poète qu’il faudrait en commencer l’étude (Fouquières 1884: i-ii).

---

<sup>28</sup> Becq de Fouquières escreveu um estudo sobre *Les jeux anciens, leur origine, leur description, leurs rapports avec la religion, l’histoire, les arts et les mœurs*, em 1869 (Paris: Reinwald), que teve segunda edição aumentada e corrigida, com o título *Les Jeux Anciens. Description de l’origine des jeux, leurs règles, leur signification: jouets, jeux d’imitation, de souplesse, d’adresse, de balle, jeux de hasard et d’esprit, etc.*, em 1873. Redigiu ainda um *Traité général de versification française* (1879) e um *Traité de diction et de lecture à haute voix. Le rythme, l’intonation, l’expression* (1881).

Ainda que concorde com o postulado de Fouquières, Mello evidencia a consciência de uma função mediadora do “ensaiador dramático”, entre autor e público, quando afirma que, por muitas “indicações e esclarecimentos” que a didascália possa conter, a leitura de qualquer peça não basta, para que “no curto espaço de algumas horas em cada noite, [seja] apresentada aos espectadores, revestida (graças aos poderosos elementos de ilusão cénica ministrados pela arte) de todas as aparências da verdade” (Mello 1890: 4) Apenas a “imaginação” e a “fantasia” do ensaiador completariam o que a leitura por si só não poderia sugerir, aproximando-se assim da posição expressa por Molière, na utilização de um olhar perscrutador das potencialidades do jogo cénico. Embora a narrativa romanesca oitocentista apresente afinidades com o teatro – muitos romances foram sucessos editoriais e de bilheteira –, este vai mais longe, porque não só contém “o espírito [do romance], como também a vista e o ouvido, atuando pois muito mais poderosamente sobre os sentidos” (*ibid.: ibid.*) Nesse aspeto, para que o autor dramático “possa comunicar voz, cor e vida, à sua obra, tem de recorrer à *mise-en-scène*, apelando para o auxílio do ensaiador”, mesmo que este seja o próprio autor.

O ensaiador deveria proceder, em primeiro lugar, à análise das “principais exigências e condições cénicas”, ou seja, estudar as “descrições do cenário que precedem cada ato”, “as rubricas intercaladas no texto”, “o próprio diálogo”, para que pudesse “penetrar a intenção do autor” (*id., ibid.: 4-5*). Neste cuidado descritivo, nesta procura de uma geografia da cena, sente-se que Mello aproveita para fazer referência óbvia à sua própria metodologia de trabalho. Segundo ele, o bom ensaiador deveria começar pelas “conferências” com os outros profissionais dos diversos setores do teatro, desde o cenógrafo até ao mestre dos carpinteiros, passando pelo chefe da guarda-roupa (o *costumier*) e pelo aderecista. De todos eles, apenas ao cenógrafo é feita uma especial referência de respeito criativo, já que à sua “inteligência e inspiração” deveria ser confiada a composição cenográfica, tornando-se, assim, evidente que o cargo não se encontrava ao mesmo nível dos outros

elementos na construção do espetáculo. Qualquer profissional de espetáculo tem conhecimento que, ao subir o pano, antes que qualquer frase seja proferida em cena, o primeiro elemento que o espectador observa, criando um primeiro impacto analítico, é o cenário. A visualidade cenográfica correspondia, por isso, a um meio-caminho para o sucesso do próprio espetáculo.

Apesar disso, o espetáculo mantinha a sua natureza logocêntrica, sustentado não só pela qualidade do texto dramático, como também pelo prestígio autoral. Mello insiste, por isso, no evidente dever de respeito para com o texto e com o dramaturgo, numa estreita relação, que chega ao ponto de apontar uma condição limite: “quando se dê a coincidência de não estar presente o autor dramático e a peça ter sido extraída de um romance, é indispensável que o ensaiador estude o romance, o qual será então um poderoso auxiliar” (*id.*, *ibid.*: 5). A obra representa a vontade pública, e publicada, do seu criador. Não obstante esta aparente subserviência intelectual, Mello sempre vai dizendo, em relação ao trabalho do ensaiador, que este pode ser considerado, “quando feito com acerto, uma colaboração valiosa”, para o autor. E, embora reconheça que qualquer indivíduo pode exercer “condignamente” este cargo, ao bom ensaiador exigir-se-ia uma bagagem de “vários conhecimentos artísticos e literários” que lhe definiriam os “predicados”:

É-lhe indispensável estar bem orientado na observação e na crítica da natureza e das paixões; deverá ter madura experiência das coisas da vida, e conhecimento íntimo de todas essas convenções que constituem as bases do trato social. Não se requer um enciclopédico, mas é indispensável que seja um homem de fino critério, dotado de suficiente sagacidade para, quando a sua ilustração fraqueje, saber onde há-de ir informar-se e esclarecer-se neste ou naquele ponto, conhecer a fontes de consulta a que haverá de recorrer para uma ou outra especialidade (Mello 1890: 5).

Todos estes elementos revelam a necessidade de estruturação de uma personalidade de ensaiador, indiscutível, que legitime a sua posição enquanto líder de um grupo teatral, que, à partida, se apresentava de difícil orientação, feito de individualidades, de egos suscetíveis, conforme referem tantos relatos coevos, cenas cómicas e peças em um

ato sobre o assunto. O próprio Luís da Costa Pereira, em *Rudimentos da Arte Dramática*, o afirma claramente:

O sistema por que há-de esse diretor de cena guiar a prática dos artistas, tem que ser baseado num rigor delicado, capaz de inspirar autoridade e obter disciplina, absolutamente indispensável para o bom êxito no espaço limitado de tempo que em geral há para o conseguir; pois, conquanto se não deva precipitar o andamento do estudo, é todavia forçoso confessar que é preciso não o retardar, sempre que seja razoavelmente possível fazê-lo, por causa das conveniências administrativas (Pereira 1890: 197).

Mello tem consciência da efemeridade do ensaiador quando, “desaparecendo da cena no ensaio geral, lança na primeira representação ao oceano ora bonançoso, ora revoltado, que se chama *público*, essa nau que tamanha faina lhe deu – a peça nova” (Mello 1890: 5; itálico original). Essa massa humana, que o desconhece, apesar de aplaudir a “*mise-en-scène* do espetáculo que presencia, não concede um pensamento sequer a quem a elaborou”, chega até a desprezá-lo, na *medida* em que a sua individualidade “desaparece no momento em que a multidão e a crítica se apoderam da peça”. E, todavia, “o seu trabalho lá fica, e a ele se deve uma boa parte do êxito” (*id.*, *ibid.*: 3). E, se fica, tal se deve a um predicado raro, que qualquer ensaiador deveria possuir, “que se pode desenvolver e aperfeiçoar, mas por forma nenhuma adquirir, pois nasce com o indivíduo, – o *instinto teatral*” (*id.*, *ibid.*: 6; itálico original)

“Instinto”, ou atributo do *quid* necessário para que fosse exercido “com proficiência o mester de ensaiador”, que Mello reconhece apenas existir em alguns, mas nem sempre entre os melhores autores, “artistas dramáticos [...] literatos e críticos teatrais”. Ao contrário da importada realidade francesa, em Portugal não se verificava o costume de “executarem os autores a *mise-en-scène* das suas peças”. Daí que consagrados autores dramáticos, responsáveis por tantos sucessos da cena portuguesa, como Pinheiro Chagas, Gervásio Lobato, Lopes de Mendonça ou Guiomar Torrezão nunca tivessem tido o ensejo de encenar as suas peças. E até mesmo autores como Salvador Marques e Moura Cabral, que foram também empresários e atores experientes, se viram

limitados a “assistir aos últimos ensaios de apuro e aos ensaios gerais”. Excetua Mello os casos de Joaquim da Costa Cascais e de Fernando Caldeira – seguindo exemplos anteriores como Nicolau Luís ou o próprio Almeida Garrett –, que dirigiram as suas obras “desde a concepção até aos últimos *toques* da *mise-en-scène*”, cujo rigor e exigência faziam deles “verdadeiros mestres do *ofício*”, ainda que considerados “no mundo dos bastidores, como *impertinentes*” (Mello 1890: 6; itálicos originais):

Em geral o artista português não preza a convivência dos autores dramáticos. É erro deplorável; estes têm o indiscutível direito de interpor a sua autoridade em todo e qualquer ponto da *mise-en-scène* das suas peças. E, se lhes falta a maior parte das vezes a ciência da arte e a prática de ensaiar, os autores dramáticos melhor do que ninguém, como já dissemos, poderão explicar a intenção da sua obra literária (Mello 1890: 6).

O lamento de Mello fundamenta-se no seu conhecimento sobre a experiência qualitativa do modelo francês e no exemplo de Victorien Sardou, “ensaiador notabilíssimo” (*id.*, *ibid.*: 7), cuja encenação de *Théodora* (1884), no teatro da Porta Saint-Martin, foi apreciada por críticos e espectadores. Para Mello, Sardou revela um “desvelo” na forma como estudou a época da sua peça e a pôs em cena com o máximo esmero e rigor histórico, e o modo como dirigiu Sarah Bernhardt, no papel titular, que lhe garantiu o êxito alcançado. Na realidade, Sardou possuía a argúcia do observador, e a capacidade de materializar visualmente em cena a expressão do sentimento apontado pela obra dramática. Era esse sobredito “atributo” fundamental que o definia como “homem de teatro”, segundo caracterizara Zola, em *Nos auteurs dramatiques*:

Un homme de théâtre est un homme qui conçoit les sujets d’une façon particulière, en dehors du vrai; un homme qui danse sur des pointes d’aiguilles, qui tient et gagne la gageure de faire marcher ses personnages sur la tête; un homme qui fausse par métier tous les éléments d’analyse auxquels il touche; un homme enfin qui va contre le courant actuel de la littérature, qui est obligé de se résigner aux culbutes pour vivre des caresses du public (Zola 1881a: 215).

## 2.2. O teatro antigo e a *mise-en-scène*

O título do segundo capítulo revela as intenções do seu autor, na legitimação do papel de um ensaiador, que domine a *mise-en-scène*<sup>29</sup> e o seu campo de ação. Como sempre acontece quando se torna necessário invocar uma “paternidade” credível, Mello estabelece a ligação óbvia com a Grécia, e com a “ciência denominada *Orchestica*, cujo fim era ensinar e regular as atitudes, os movimentos e as evoluções, dos que tomavam parte nas danças que se celebravam nas festas solenes” (Mello 1890: 7), “primeiros ensaios de imitações cómicas [...] em que apareciam em cena atores que no meio das danças imitavam o leão, o macaco, o urso, o grou, etc., gesticulando sempre e discursando por vezes” (*id.*, *ibid.*: 19). Trata-se de um remissão evidente para a leitura da obra de Charles Magnin, *Les origines du théâtre antique et moderne ou Histoire du génie dramatique* (1868: 49)<sup>30</sup>, e da *Philosophie de l’art* (1881), de Taine, ambas citadas no *Manual*, e do positivismo do movimento artístico realista, em voga nesse momento:

C’est que l’orchestrique et la gymnastique deviennent alors des institutions régulières et complètes. [...] L’âge qui a produit le vaste ensemble de la poésie lyrique a produit du même coup l’ensemble non moins vaste de l’orchestrique. [...] Tous les poètes lyriques de ce temps sont pareillement maîtres de chœurs; leur demeure est une sorte de Conservatoire, une «Maison des muses» [...] Ainsi la vie privée tout entière, par ses cérémonies comme par ses plaisirs, contribuait à faire de l’homme, mais dans le plus beau sens du mot et avec une dignité parfaite, ce que nous appelons un chanteur, un figurant, un modèle et un acteur (Taine 1893: 196-204).

Associando a *mise-en-scène* às festas religiosas e cívicas, Mello elabora uma história diacrónica da arte da encenação, citando nomes basilares, que evidenciam conceitos-chave da sua teoria. Desde logo, a

---

<sup>29</sup> Em 1896, um anónimo crítico da secção de teatro, “Palcos particulares”, do periódico *A Scena*, chamou-lhe “enscenamento” (23.06.1896: 4). Posteriormente, em outra crítica, na mesma rubrica apreciou a peça *João o operário* como “mal encenada” (11.08.1896: 3). A tradução de *mise-en-scène* para português ganha um sentido abrangente de montagem de espetáculo em cena, tal como, em 1914, no *Regulamento interno para uso dos teatros*, de Luís de Aquino (pseud.), surge o termo “encenação” (Aquino 1914: 4).

<sup>30</sup> Trinta anos depois, a obra é reeditada, com variação do título: *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique*. Paris: Eudes, 1868.

necessidade de um verismo cénico, de rigor representativo. Evoca-se, portanto, o exemplo de Frínico na tragédia sobre a queda de Mileto, cuja reprodução da batalha lhe terá valido uma multa, por ter “provocado por aquela forma a recordação de um acontecimento que era considerado como uma desgraça pública” (Mello 1890: 8). O modelo serve como desmonstração de que na arte dramática, que adquire uma “feição definida no teatro com os tragediógrafos, a encenação surge como ‘auxiliar indispensável’” (*ibid.*: *ibid.*) do efeito emocional sobre os espectadores. As tragédias *Prometeu* e *Persas* citam-se como exemplos reveladores dessa “magnificência do espetáculo”, apelando à natureza e à arte, de acordo com o citado Victor Fournel, das *Curiosités théâtrales* (1859):

Il ne faut pas trop croire à la simplicité des moyens mis en œuvre par les tragiques d'Athènes. Ceux-ci appelaient, en quelque sorte, la nature entière à leur aide: ils mettaient, au besoin, tous les éléments en action. D'ailleurs la tragédie était la réunion de tous les arts, du chant et de la danse aussi bien que de la poésie, et, si nous voulions y trouver un point de comparaison chez nous, il faudrait le chercher dans notre opéra (Fournel 1878: 19-20).

Entendida a tragédia como a “ação combinada de todas as artes” (Mello 1890: 8) – canto, dança e poesia –, a visualidade plástica do espetáculo justifica a citação objetiva da obra de Vitruvius, enquanto autoridade sobre a perspectiva cénica e a origem dos três géneros de decorações “cómicas, trágicas e satíricas” (*De architectura*, L<sup>o</sup> 5, cap. 6, § 9), mas também de outros autores romanos, com os quais a cena teria atingido o excesso de ornamentação, como com Claudius Pulcher, que, em 99 a.C., exibiu decorações pintadas a prata, ouro e marfim. Estas balizas extremas, quanto ao decoro e ao bom gosto, confirmam outro ponto da teoria de Mello, sobre a necessidade do “acerto e propriedade”, com que obra teatral deve ser “bem-posta em cena”. A ilação que tira, de que o triunfo da *mise-en-scène* durante o Império Romano derivava diretamente da “decadência da poesia dramática” (Mello 1890: 9), referenciando a afirmação de Horácio, de que o teatro passara dos ouvidos para os olhos, diagnostica um sintoma de empobrecimento

artístico, semelhante ao que, segundo ele, ocorria no decadentismo finissecular português, em que o teatro deixara “de estar à altura da sua elevada missão civilizadora e instrutiva” (*ibid.: ibid.*).

Na continuação da evolução histórica, Mello não esconde seguir o já citado opúsculo *A Arte no Teatro*, cuja leitura recomenda, na medida em que ambos partilham “a mesma direção por caminhos diversos” (Mello 1890: 10). Enquanto aquele se ocupa da “*mise-en-scène* pelo lado do pitoresco, o *Manual do Ensaíador* completa-o, abordando o modo de aquisição da necessária inteligência sobre o assunto: “a *mise-en-scène* sob o ponto de vista histriónico” (*ibid.: ibid.*). Mello desloca a essência do discurso para o campo da direção de cena, e, nesta perspectiva, a teoria greco-latina da cenografia dá lugar à dissertação sobre o teatro medieval, em que o trabalho do ator ganha particular relevo.

Nesta perspectiva, a natureza do drama salientaria a natureza artística do espetáculo. A representação dos Mistérios convocava o aparecimento de “bandos de atores vestidos e caracterizados que percorriam as ruas para excitar a curiosidade pública” (*ibid.: ibid.*). O aspeto performativo da “encenação”, anterior à própria função teatral, começaria quando o público era convocado a assistir à representação do drama. No próprio palco, a cenografia, adequando-se ao espírito do drama religioso, entre o Céu e o Inferno, entre a porta do Paraíso e a “boca do dragão”, deixava ao ator a representação do drama, que, por sua vez, continha em si a organização da montagem cénica, da encenação, ou seja, era sustentado pela estrutura formal dinâmica encarregada de exteriorizar o enredo. Parece, pois, evidente que o conceito de *mise-en-scène*, proposto por Mello, contém um embrião semiológico, que virá a ser desenvolvido e explicitado no século seguinte.

O aperfeiçoamento dos Mistérios medievais estaria diretamente ligado ao próprio público, cada vez mais ansioso por novidades espetaculares, não podendo “os artistas daquele tempo [recuar] em presença das dificuldades” (*id., ibid.: 11*). As máquinas de cena, os “segredos”, supriam esta necessidade do espetáculo, “com grande pasmo e alegria de centenaes de espectadores”, que assistiam a estes efeitos

especiais, produto das práticas de magia e ilusionismo (*ibid.: ibid.*). A própria didascália textual compreendia as indicações necessárias ao efeito e, “independentemente da *arte* e das dificuldades práticas da sua execução, a *mise-en-scène* atingiu por vezes neste período uma grande pompa” (Mello 1890: 12-13; itálicos originais). A propósito da execução de um mistério medieval, Mello sugere transcrever a passagem de uma obra consultada, estabelecendo um paralelo com a realidade conhecida pelo leitor do seu tempo, de modo a fazê-lo compreender o truque:

No *Mistério dos Apóstolos*, em que Santo André livra a Grécia de uma serpente monstruosa, diz a rúbrica: - “deve haver um carvalho plantado e deve enroscar-se a serpente em volta do dito carvalho, chiando muito, e deve verter grande quantidade de sangue e depois morrer”. Era preciso, portanto, verdadeiro engenho para executar a vontade do autor. [...] O maquinista que fazia mover a serpente, colocava-se no lugar que hoje chamamos *urdimento*, a parte superior da caixa do teatro; depois puxando o animal para si, por meio de uma corda de crina preta, ele próprio a fazia enroscar em torno do carvalho, em cuja casca se achavam espetados muitos bicos de ferro; estes espicaçavam a pele de cobra, fazendo assim esguichar uma água vermelha, cor de sangue (Mello 1890: 12).

Entre os diversos mistérios e moralidades enunciados no *Manual*, não deixa de ser curioso que Mello particularize este. Trata-se da obra monumental, em nove jornadas, dos irmãos Arnold e Simon Gréban, encomendada pelo rei René d’Anjou, *Le Mystère des actes des apôtres*, de que apenas duas representações se encontram bem documentadas, a da Arenas de Bourges, em 1536, dirigida por doze “ensaiadores”, e a de Paris, em 1541, a cargo da Confraria da Paixão, sob a direção de 4 “ensaiadores”, representada ao longo de quarenta dias.

Em 1450, Arnold Gréban havia composto *Le Mystère de la Passion*, que continha 34.000 versos, porém, em 1470, de colaboração com seu irmão, esta obra sobre a vida dos apóstolos ampliou-se a 61.908 versos, nela participando 494 personagens. O texto apresenta-se como um simples roteiro de encenação, distribuído por 9 jornadas, que relatam o percurso de evangelização dos apóstolos, terminando com a morte de S. Pedro e S. Paulo.

Em 1854, o barão Auguste de Girardot, promoveu uma edição moderna do manuscrito original (Paris: Librairie Archéologique de Victor Didron). Nesta obra, inscreve-se um “Extraict des faintes qu’il conviendra faire pour le Mystère des actes des apostres”, em cujo Livro 5 se identifica a proveniência textual do comentário de Melo:

Fault un grand serpent qui doit cheminer par le parc en siflent et gectant feu, venant contre saint André.

[...]

Fault un chêne planté, auquel se doit tortiller le dit serpent et criant et gectant feu, et luy doit saillir sang puis estre conjuré, par St. André et meurt (Girardot 1854: 21).

Mais do que uma mera insistência na tónica visual do espetáculo, este apelo constante ao conceito de encenação, escorado na existência de um “protocolo” (Mello 1890: 13) – indivíduo encarregado de ensaiar e de fazer subir as obras à cena –, testemunha a consciência que Melo possui do potencial narrativo da escrita de palco, no processo de comunicação com o público. Disso dá testemunho, ao reportar-se à sua memória da infância alentejana, assistindo na procissão do Encontro, na Semana Santa, ao episódio da morte de Cristo no Gólgota, quando “a mulher da Verónica, em pé sobre um banco, mostrando o sudário, exclama – *O vos omnes qui transitis*” (*id., ibid.*: 14). A conclusão é esclarecedora ao sublinhar a importância conseguida pelo clero na prossecução dos seus objetivos evangelizadores, “recorrendo como auxílio poderoso e indispensável à *mise-en-scène*”, (*ibid.: ibid.*) uma situação que faz equivaler à proveniente da Revolução Francesa. Qualquer das ideologias ter-se-ia servido do mesmo objeto processional, “cortejos que caminhavam por estradas tão diversas e em direções tão opostas, que tiveram todavia como ponto de contacto esse meio pelo qual pretenderam conseguir os seus fins ferindo o espírito do público”:

[A] Revolução era o progresso, e as Belas-Artes não se destroem com a civilização; pelo contrário, aperfeiçoam-se. E quanto mais ilustrado for sendo o meio teatral, mais há-de progredir a arte da *mise-en-scène*, não no sentido do luxo e da sumptuosidade exagerada, mas sim no da verdade e do bom gosto (Mello 1890: 15).

Verdade e bom gosto, ou verdade e belo, seriam as “deux lois essentielles à tous les beaux-arts [...] sans lesquelles il ne peut y avoir ni illusion ni effet”, conforme prescrevia a incontornável *Théorie de l’art du comédien* (1826: 452) aos teóricos oitocentistas do teatro em Portugal<sup>31</sup>. Verdade seria, pois, a “expression parfaite de la nature” (*ibid.: ibid.*), que se manifestaria, desde logo, no interior da cena, em que o ator deveria ver em palco, nos seus interlocutores, as personagens autênticas, para que, através do convencimento, o jogo cénico fosse verdadeiro:

La vérité ne veut que des moyens naturels, et l’on cesse d’être vrai lorsqu’on est forcé de composer avec ses moyens. La vérité des arts d’imitation veut que le premier trait de la nature se retrouve toujours, même sous les formes que la déguisent. Au théâtre, le personnage que l’on connaît ou que l’on devine, doit répondre à notre imagination, qui lui a déjà donné une physionomie, et qui cherche à la reconnaître. [...] Mais la vérité dans les arts est une chose de convention (Aristippe 1826: 455).

Verdade e realidade apresentam-se como dois conceitos distintos, dois extremos que se tocam, sem se confundirem, entre a recriação natural e a cópia servil do original. A defesa do natural implica seguir a ordem da natureza, de que a arte muito raramente lhe respeita as proporções:

Tout ce qui se passe au théâtre est factice; tout y est d’invention, de convention, ainsi que le langage et la manière d’y exprimer les passions, les fureurs, la tendresse, etc.; la mort même y doit être sujette aux mêmes apprêts, aux mêmes règles. [...] La nature est simple, parce qu’elle emploie précisément les moyens nécessaires pour produire les effets qu’elle développe (Aristippe 1826: 278-281).

### **2.3. “A aproximação do teatro moderno e a *mise-en-scène*”**

Parece não restarem dúvidas de que os “apontamentos”, que Mello diz consultar, ainda que os não referencie, são de origem francesa, mesmo que Teófilo Braga tivesse já abordado a influência do teatro francês, dos *clercs de la bazoche*, na génese da obra de Gil Vicente. A

---

<sup>31</sup> A. Victor Machado, no *Guia prático do actor*, editado cerca de 1930, referencia bibliograficamente a obra de Aristippe (pseud. de Félix Bernier de Maligny).

constante remissão para a história do teatro na medievalidade francesa, sugere a leitura de autores, como Louis Petit de Julleville, professor de literatura medieval francesa, na Sorbonne, – *Histoire du Théâtre en France au Moyen Age*<sup>32</sup> –, ou de Benjamin Pifteau e Julien Goujon – *Histoire du Théâtre en France*. Esta conjectura é fundada na confluência de apreciações existentes entre a obra de Mello e as destes autores, já que a muitas outras poderia ter tido acesso<sup>33</sup>. A referência aos Mistérios, Moralidades, e a posteriores Farsas e Entremezes franceses, tendo em vista a demonstração da existência de um “jogo-de-cena ainda que muito simples” (Mello 1890: 16), parece ser proveniente de *Les mystères*, de Julleville, da qual cita a representação da *Vie de Saint Lazare*, em Autun, em 1516, para 40000 espectadores (Julleville 1880: II, 105-6).

Provavelmente, Mello conheceria também a obra *Personnages célèbres dans les rues de Paris, depuis une haute antiquité jusqu'à nos jours*, de Jean-Baptiste Gouriet (Paris: Lerouge, 1811). Esta obra presta homenagem aos atores, entendidos como *personnages*, e divididos em quatro espécies, que dão origem a outros tantos capítulos: *inventeurs, imitateurs, d'imagination e vivants*:

Ces grands génies furent proclamés alors les oracles du bon goût, et sans doute le parterre de leur temps, quoiqu'il fût debout et en plein air, dut être un juge aussi infaillible que celui de nos jours, qui prononce à couvert et assis sur des banquettes (Gouriet 1811: 1-3).

Mello ter-se-á socorrido desta obra para evocar brevemente a faceta teatral, os seus protagonistas – *Rapazes sem cuidados (Enfants sans souci)* – e as “indicações curiosas acerca da *mise-en-scène*” de uma

---

<sup>32</sup> Do mesmo autor: *Les Mystères* (Paris: Hachette, 1880, 2 vol.), *Les Comédiens en France au Moyen Age* (Paris: Cerf, 1885), *La Comédie et les moeurs en France au Moyen Age* (Paris: Cerf, 1886), *Répertoire du Théâtre comique en France au Moyen Age* (Paris: Cerf, 1886), ou *Le Théâtre en France: Histoire de la Littérature Dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours* (Paris: Colin, 1889), editada no ano anterior à publicação do *Manual do ensaiador dramático*.

<sup>33</sup> Cf. Pierre Caron, *Bibliographie des travaux publiés de 1866 à 1897 sur l'histoire de la France*, Paris: Cornély, 1912, capítulo XI, «Vie sociale et moeurs, § 3. Histoire du théâtre», pp. 645-651.

farsa medieval, a *Sottise à huit personnages*<sup>34</sup>. Compare-se o texto de Mello, inscrito entre parênteses no *Manual do Ensaiador*, e o de Gouriet:

Tendo o *Erro* conseguido adormecer o *Velho Mundo*, vai bater em diversas árvores, cada uma das quais, segundo os respetivos letreiros, serve de morada a algum dos vícios. Os troncos dessas árvores abrem-se, e saem o *sandeu dissoluto*, o *sandeu glorioso*, e o *sandeu enganador*. Descartados do *Velho Mundo*, tratam de construir um *Mundo Novo*, tomando como alicerce, como base, a *tábua da confusão*. Cada *sandeu* coloca sobre a *tábua* um pilar e sobre esse pilar uma esfera de cartão que representa o *Mundo*. Em seguida a *sandia maluca* (*Sotte folle*) participa que concederá o seu amor, àquele que mais depressa caminhar através dos pilares. Eles então, os *sandeus* correm, empurram-se uns aos outros, debatendo-se de tal modo que lançam por terra... o edifício recentemente construído (Mello 1890: 16; itálicos originais).

Dès qu'il [Abus] le voit endormi [le Monde], il va frapper alternativement tous les arbres, et de chacun d'eux sort un Sot ; mais cela s'exécute progressivement et d'une manière motivée. Le premier arbre est celui de la Dissolution; l'on voit sortir «Sot Dissolu, *habillé en homme d'église*». Ceci avait trait à quelques irrégularités que des ecclésiastiques s'étaient permises sous les règnes précédents. Arrive «Sot Glorieux, *habillé en gendarme*», qui, après avoir bien tapagé, veut une compagnie nombreuse. Le troisième arbre donne «Sot corrompu», le quatrième «Sot trompeur, *habillé en marchand*»; et le cinquième «Sot ignorant». Reste un arbre, et tout le monde est fort curieux de savoir se qu'il renferme. Abus se rend enfin à toutes les sollicitations, et fait sortir «Sotte folle»; mais elle arrive en poussant des cris et se livrant à des transports de fureur qui font trembler toute la compagnie. [...] Abus rassure les Sots, en leur disant que la Sotte n'est pas aussi redoutable qu'elle le paraît, et qu'il ne faut que lui parler avec douceur. En effet, ces messieurs n'ont pas plutôt employé ce moyen que la dame leur fait mille caresses. Il arrive en ce moment qu'ils aperçoivent le Monde qui est endormi. La Folle veut savoir quel est cet homme, et comme Abus lui répond que c'est le vieux Monde, elle persuade à sa société de le tondre pour s'amuser. Tous les Sots goûtent ce projet et l'exécutent; mais quand le Monde est tondu, il leur semble si laid qu'ils le chassent ignominieusement. Sotte Folle prie alors Abus de construire un nouveau Monde, et il y consent avec plaisir. Il s'agit d'abord de donner une base à cet édifice. Abus réfléchit un instant; voulant les contenter tous, il propose que Confusion serve de base, et que chacun d'eux ensuite élève un pilier selon sa fantaisie. L'idée est applaudie, et l'on forme les six piliers. Il est inutile de dire que ces détails amènent beaucoup de fines allusions au caractère de chacun des personnages. Six piliers étant effectivement placés sur une grande table qui figure Confusion, on leur

<sup>34</sup> Cf. *Sotise à huit personnages* [le Nouveau Monde], edição crítica de Olga Anna Duhl. Paris: Droz, 2005.

supporter une grosse boule de carton, et voilà le nouveau Monde. Ce grand œuvre étant terminé, nos Sots tardent peu à s'ennuyer, et se demandent ce qu'ils feront. Chacun ouvre un avis différent. Mais Sot Dissolu veut faire l'amour à Sotte Folle; Sot Glorieux réclame aussitôt cet honneur. Les trois autres, à leur tour, y prétendent chacun exclusivement; il s'ensuit une dispute. Abus voulant prévenir le désordre, invite Sotte Folle à faire un choix. Celle-ci répond qu'elle donnera la préférence à celui qui sautera le mieux. Tous les sots partent comme un trait, veulent passer tous à la fois, et se débattent si bien, qu'ils culbutent le Monde... [...] Pour les punir, Abus les fait tous rentrer d'où ils sont sortis. Le vieux Monde revient alors, et exhorte les spectateurs à profiter de cet exemple (Gouriet 1811: 119-124; *italiques originais*).

Mello resume a intriga da farsa ao indispensável jogo cénico, para fazer realçar a perspectiva da encenação, enquanto espaço do jogo de ator, e do ensaiador, enquanto organizador desse jogo. Este ocuparia, portanto, uma posição intermédia entre o dramaturgo e o ator, retomando, no fundo, a ideia antiga do “*décorateur*”, de Diderot, ou da “*puissance intermédiaire*”, de Louis-Sébastien Mercier (1773: 363). Para Mello, diretor da cena naturalista-realista, o mais importante seria procurar obter um conjunto harmonioso, disciplinado, em que o trabalho individual contribuísse para o efeito global, desde a interpretação dos atores, ao espaço cénico, às cores da decoração e do vestuário, à iluminação, ou seja, a capacidade de criar uma unidade de estilo, que se coadunasse com a unidade de ação.

Citando a *História do Teatro Português* (1870), Mello referencia o século XVI como ponto de partida de uma época que “juntava à riqueza da invenção a naturalidade e vivacidade do diálogo” (1890: 16), desde logo presente em Gil Vicente, cuja didascália do *Auto da Barca do Inferno* (1517) analisa, para concluir que a cenografia e a movimentação cénica se associam numa relação interdisciplinar, reveladora de um espetáculo global e de uma intencionalidade superior à dos momos, que a crónica de Rui de Pina registara.

Na medida em que o Colégio das Artes, com o alto patrocínio de D. João III, havia desenvolvido o uso escolar das “composições dramáticas”, onde sobressaía a tragédia *Castro*, “pela predileção que

sempre houve, em Coimbra, pelo assunto” (Mello 1890: 18), Mello conclui que teriam sido “esses usos escolares que levaram Camões a escrever as suas comédias”, *El-Rei Seleuco* e *Anfitriões*, verdadeiros representantes de um teatro nacional do seu tempo, porque a sua *mise-en-scène* seria “tudo quanto há de mais simples” (*ibid.: ibid.*):

A comédia *El Rey Seleuco*, que (como se sabe) é uma crítica a factos da Corte, ainda mete danças e cantares; mas na comédia *Os Amphytriões* esse luxo de *mise-en-scène* desaparece, e apenas umas personagens se fazem passar por outras. De resto... uma urdidura de atos e uma distribuição do assunto pelas cenas, como hoje se faz (Macedo 1890: 18).

Não deixa de ser curioso as danças e cantares sejam consideradas como luxos de encenação, quando sempre constituíram elementos do agrado popular, que deram origem ao aparecimento de géneros como o *vaudeville* ou as “comédias ornadas de coplas”, um eufemismo daquela designação. Não obstante, Mello evidencia em *Anfitriões* a construção dramática e o jogo de máscara, próprio do ator, como corolário do fenómeno evolutivo da arte do teatro, em que “a *mise-en-scène* se adaptou sucessivamente às diversas formas que a literatura dramática foi adquirindo” (*id., ibid.: 19*), o que demonstra o reconhecimento da complexidade do fenómeno teatral, da complementaridade entre o texto dramático e o texto teatral, e a mediação cumprida pela função de ensaiador.

Para que a arte possa evoluir, Mello reclama a necessidade de liberdade de expressão, como fator de “progresso do espírito humano” (*id., ibid.: 20*), algo que o jesuitismo e o Santo Ofício não haviam permitido em Portugal, como se depreendia do caso de Francisco Manuel do Nascimento, tradutor do *Tartufo*, de Molière, obrigado a expatriar-se em França, para fugir ao tribunal inquisitorial, e o de António José da Silva, menos afortunado nessa matéria. A evolução da encenação passaria também pela adaptação de obras antigas “às condições do teatro moderno”, como o tinham feito João de Mendonça e Júlio Rocha, com *As guerras de alecrim e manjerona*, do Judeu, que obtivera um sucesso

notável (*id.*, *ibid.*: 21)<sup>35</sup>. Deste modo, Mello advoga a atualização da *mise-en-scène*, através da reescrita da obra dramática para a cena de cada tempo. Os adaptadores do Judeu teriam melhorado a “pobríssima, mas por vezes pitoresca” (*ibid.*: *ibid.*) encenação setecentista, adequando-a ao gosto do novo público, evitando possíveis excessos populistas de outro tipo de espetáculos:

Há, por exemplo, em uma peça mágica, representada no Teatro do Bairro Alto, uma rubrica onde se lê que, no momento em que uma das personagens mete à cara uma espingarda para desfechar sobre um feiticeiro, desce do urdimento do palco um anjo, o qual, ao mesmo tempo que satisfaz certa necessidade corporal, alaga a pólvora ao nosso herói (Mello 1890: 21).

Segundo Mello, o campo que melhor se adequara à encenação teria sido o do bailado e o da ópera, que, nos séculos XVII e XVIII, consentiram uma magnificência, que o teatro não ostentou, mesmo o clássico, cuja encenação foi “quase sempre mesquinha, [e] repleta de contrassensos e anacronismos” (*id.*, *ibid.*: 22). Nesta perspectiva, *mise-en-scène* surge como sinónimo de movimento, marcação ou coreografia, e como arte definida, “cujas regras, assaz complicadas e sábias, posto que eivadas de maneirismos e puerilidades, requintadas inerentes ao género e ao gosto falso da época, contribuíram poderosamente para disciplinar os elementos empíricos e tradicionais da *mise-en-scène*, e trouxeram, como resultado final a constituição definitiva da *Arte de ensaiar*” (*id.*, *ibid.*: 24-25; itálico original). O ensaiador seria então o herdeiro da tradição do *maestro di ballo*, “descendente direto” dos bailarinos italianos, mestres de baile e coreógrafos, que a corte portuguesa convidara para S. Carlos (*id.*, *ibid.*: 25).

Todavia, a mudança de paradigma teatral operada no final de Setecentos, por atores como Lekain e, posteriormente, Talma, reformou a arte de encenação, impondo “certos preceitos de cor local e rigor histórico aos trajos e ao cenário” (*id.*, *ibid.*: 22), passando a *mise-en-*

---

<sup>35</sup> A obra foi dada à estampa, indicando expressamente tratar-se de uma “adequação à cena moderna, com frutíferas e sucessivas representações”. MENDONÇA, João de; ROCHA, Júlio (orgs.), *As guerras de Alecrim e Mangerona*: comédia original de António José da Silva. Lisboa: Imprensa Minerva, 1888.

*scène* a estar contida no próprio drama, tal como se verificava nas tragédias de Schiller – *Die Räuber*, *Dom Carlos* ou *Wilhelm Tell* –, “vazadas nos moldes modernos e que dependem de uma elaboração cénica cuidada e rigorosa”, sem apelo a efeitos espetaculares, nem fantásticos (Mello 1890: 27).

Uma lição que os dramaturgos românticos portugueses procuraram seguir, mas que apenas se tornou efetiva na arte de representar, a partir de 1834, quando Émile Doux se tornou o “iniciador” da arte de representar em Portugal, graças ao clima propício que se instalou com o regime liberal, e o grupo de intelectuais que se organizou em torno da plantada “árvore da liberdade”, à sombra da qual prosperaram a nação e as artes: Almeida Garrett, que “consegue levantar da decadência o teatro português e com pulso firme imprime ao drama forma enérgica, humana e grandiosa”, e o Conde de Farrobo, que “põe ao serviço da arte a sua atividade, a sua riqueza [...], o seu bom gosto” (*id.*, *ibid.*: 28).

A reunião destes vultos tão importantes representava um conjunto de aptidões e de vontades, cuja ação profícua imprimiu definitivamente ao teatro português viver próprio e progresso definido. A *mise-en-scène* adquiriu portanto entre nós foros de arte (Mello 1890: 28).

São de referência os espetáculos “sumptuosos e artísticos” realizados no Teatro particular das Laranjeiras, do conde de Farrobo, o “mecenas do teatro português” (*ibid.*: *ibid.*), e a sua atuação enquanto empresário teatral de S. Carlos; as produções espetaculares do Álvaro Gonçalves, *o Magriço, ou os Doze de Inglaterra* (1846), drama histórico original de Jacinto Heliodoro de Faria Aguiar de Loureiro, com que se inauguraram as representações regulares no Teatro de D. Maria II, ensaiado pelo ator Epifânio, em cujo quarto ato se realiza um torneio na corte inglesa; do *Alcaide de Faro* (1848), drama original em 5 atos, de Joaquim da Costa Cascais, representado no Teatro de D. Maria II, um sucesso de bilheteira, cuja encenação utilizou cavalos autênticos (Sequeira 1955: 147); e de *O Templo de Salomão* (1849), melodrama sacro, em cinco atos, de Mendes Leal, igualmente representado no mesmo teatro, com encenação do ator Epifânio, figurinos de João

Anastácio Rosa e bailados de Ciríaco Marsigliani (*id., ibid.*: 157), cujo sucesso se prolongou por várias reposições nesse ano, e no seguinte, em grande parte devido à utilização de camelos em cena<sup>36</sup>; ou de *A Profecia ou a Queda de Jerusalém* (1852), drama em cinco atos, de D. José de Almada e Lencastre, representado no mesmo teatro, com grande pompa e circunstância (Bastos 1908: 302). As peças referenciadas pertencem ao chamado “grande espetáculo”, sintagma definidor não só de uma monumentalidade cenográfica, mas, sobretudo, de complexa *mise-en-scène*, que exigia do ensaiador um rigor de direção dos atores, e um domínio técnico da marcação, dada a enorme quantidade de figurantes existentes.

Comparado com esse tempo áureo, considera Mello, que a crise do teatro sofria da escassez de artistas, e da ausência de renovação de elementos artísticos capazes de contribuir para a beleza do espetáculo, sobretudo quando o naturalismo-realismo do “*jogo cénico*”, ou “ciência do ensaiador”, atingira um progresso que se traduzia, essencialmente, na representações de comédias e dramas, cujo assunto representava “o viver moderno”. Nestas obras, salvo escassas exceções, o espectador podia observar a “*mise-en-scène*, obedecendo rigorosamente aos preceitos da boa lógica, e o *jogo de cena das figuras* sempre mantido em limites racionais” (Mello 1890: 28; itálicos originais).

#### **2.4. Para uma metodologia de trabalho do ensaiador**

A quarta secção do *Manual* é inteiramente dedicada à explicação do processo metodológico do trabalho do ensaiador, e Mello passa em revista as diversas etapas, numa escrita fluente, clara, acessível, própria para figurar enquanto folhetim teatral de especialidade:

Depois de haver estudado minuciosamente a peça que se pretende levar à cena, passa o ensaiador a ocupar-se dos trabalhos de *mise-en-scène* (Mello 1890: 29).

---

<sup>36</sup> O assunto foi alvo da crítica jocosa de Latino Coelho e Francisco Palha, em *Lisboa em 1850*. A figura do Templo de Salomão foge ao Teatro de D. Maria, enquanto empresário, acompanhado de dois polícias; tudo porque o Templo se recusa a voltar a cena, depois de terem retirado os camelos do espetáculo.

Porventura para não adensar a prosa com uma análise literária, fatigando o leitor, a explicação do “minuciosamente” far-se-á através da compreensão técnica do próprio espetáculo explicado, tanto mais que Mello já havia definido, na primeira secção, a qualidade ideal da obra dramática, em que sublinhara o estudo da didascália e do diálogo, como modo de julgar a época e o meio em que a ação se desenvolve, assim como de penetrar a “intenção do autor”.

#### **2.4.1. Importância da abordagem dramatúrgica**

Na “*mise-en-scène* de uma peça tudo obedece a um plano urdido com o máximo cuidado” (Mello 1890: 29) e, por isso, esta “harmonia” procede da interligação dos diversos elementos plásticos: cenários, adereços, figurinos, caracterização, aparência e até do gesto das personagens. Mais do que privilegiar o aspeto decorativo, para Mello é evidente que deve ser criado um enquadramento social da ação dramática, devendo o verismo cénico suportar o naturalismo dramático:

Basta ler as páginas que os romancistas da moderna forma literária, como Flaubert, Zola, Daudet e Eça de Queirós, cuidadosamente escrevem para descrever o *meio* onde as suas personagens se agitam, e com o fim de tornar completo o desenho moral e até mesmo físico dessas personagens, - para o ensaiador instruído e cuidadoso meditar que se torna indispensável seguir, tanto quanto lhe seja possível, a mesma orientação, e por conseguinte manifestar pela decoração de um gabinete de trabalho, por exemplo, o carácter e as aptidões da pessoa que o habita (Mello 1890: 30; *itálico original*).

“Levantar a peça” em palco equivale ao trabalho do operário que funda os alicerces do edifício, usufruído por muita gente alheia à estrutura que o sustenta. O teatro é convenção, cuja trama se não deve perceber. No tear do palco, a encenação organiza a estrutura matricial do enredo espetacular. O encenador estabelece o desenho pensado, e, como naveta de tecelão, num movimento de vaivém, procede à marcação, regula as entradas e saídas, combina as figuras em grupos, recria a vida da obra dramática em cena:

Recolhido no seu gabinete, absolutamente isolado, e concentradas as faculdades do seu espírito na leitura da peça, em breve o ensaiador vê desenrolar-se-lhe na imaginação, e, como em vasto panorama, a ação sucessiva dos diversos atos da peça. É então que o ensaiador, consultando a planta do palco cénico que tem sobre a mesa, vai descrevendo e marcando, por meio de sinais convencionais feitos a lápis nas entrelinhas e nas margens da peça, impressa ou manuscrita, os movimentos e evoluções respetivos das personagens. Concluída a tarefa, acha-se o ensaiador desde então perfeitamente habilitado a explicar aos artistas a parte que a cada um deles compete no *jogo cénico*, e portanto a proceder desde logo aos ensaios de marcação (Mello 1890: 35; itálico original).

Este tempo reflexivo, de contemplação, estrutura mentalmente a dinâmica criativa, alicerça as ideias fundamentais sobre a leitura cénica da obra dramática, torna o ensaiador capaz de satisfazer as dúvidas individuais de atores e de técnicos sobre o “meio” em que se desenrola a ação, e as “individualidades” que dela participam, de forma “subordinada à ação geral da peça” (*id., ibid.*: 36). É preciso ser explicado que tanto “as causas externas mais ou menos acidentais”, como as internas, ou emocionais, são “agentes, aos quais se subordinam o aspecto, os gestos, os movimentos [...], que constituem circunstâncias, às quais o ensaiador deve obedecer quando determina a cada um dos atores não só o carácter que deve imprimir à individualidade do seu papel, como também à ação respectiva dele” (*ibid.: ibid.*), e que será nos “casos excepcionais que mais se revelará o critério do ensaiador, sabendo adaptá-los convenientemente aos pormenores da ação cénica” (*id., ibid.*: 37).

Neste rigor de estudo sociológico, característico da escola naturalista-realista, Mello define um corolário fundamental: “a época determina a ação da peça”. Os homens nunca manifestaram as suas paixões e os seus sentimentos de forma idêntica em todas as épocas; qualquer ensaiador, “que tome a sério o seu cargo”, deverá possuir os “conhecimentos históricos indispensáveis para poder transportar para a cena o *viver* de outras eras” (*ibid.: ibid.*; itálico original):

Assim como todos os indivíduos de uma mesma época apresentam uma tal ou qual *relação* ou *afinidade* fisionómica, na qual se refletem a expressão moral e os sentimentos dominantes do período que representam, - assim também, se nos fora dado retroceder ao passado e

observar esses mesmos indivíduos em plena atividade, no meio em que viviam, reconheceríamos no seu porte, nos seus gestos e nos seus movimentos, a influência da época em que viveram (Mello 1890: 37; *itálicos originais*).

Para produzir a boa impressão do auditório, o jogo cénico, de forma harmónica e perfeita, carece ser “sancionado pelo uso, fundado nos ditames do bom senso e do bom gosto” (*id.*, *ibid.*: 38), concebendo-se a cena como pintura emoldurada pelo arco do proscénio, cujo “efeito pitoresco” segue os preceitos da “composição na arte do pintor” (*id.*, *ibid.*: 41):

As composições sucessivas, representadas no espaço que esse painel abrange, são, quais quadros-dissolventes<sup>37</sup>, sujeitas à lei do contínuo movimento, devendo haver o máximo cuidado em as tornar sempre tão apropriadas quanto elegantemente dispostas (Mello 1890: 39).

#### **2.4.2. Importância da montagem do espetáculo**

Tal como enunciara anteriormente, “a primeira coisa a que se atende é ao cenário” (Mello 1890: 29). Seja ele escolhido “entre o que existe na arrecadação do teatro”, ou seja “pintado expressamente”, o trabalho do cenógrafo cinge-se às indicações fornecidas pelo ensaiador de acordo com as “as exigências da ação da peça”, traduzindo “o estilo e o carácter da época, em que se passa a ação da obra dramática” (*ibid.*: *ibid.*).

O aspeto cenográfico enquadra uma primeira leitura do espectador, quando lhe é revelada a cena, define um espaço e um tempo de ação,

---

<sup>37</sup> Também conhecidas por vistas dissolventes (*vues fondantes, dissolving views*). Mello referencia o divertimento ótico, semelhante à lanterna mágica, muito popular, sobretudo em teatros de feira. Inicialmente usavam-se duas lanternas, colocadas ao lado uma da outra, ou uma por cima da outra. A partir de 1852, passou a usar-se uma lanterna com duas ou três objetivas (biunial e triunial, respetivamente). O princípio básico de funcionamento resumia-se à projeção de focos que deveriam estar concentrados num mesmo ponto, fazendo convergir os seus eixos óticos. Os discos de luz eram coincidentes sobre a tela, procedendo-se a uma lenta fusão de versões alternativas de uma mesma imagem ou de imagens diferentes numa só. As lentes do projetor eram equipadas com obturadores mecânicos, conhecidos como “olho-de-gato”, que auxiliavam a revelar ou ocultar alternadamente cada uma das objetivas e das imagens das placas. Entre os temas mais comuns das vistas dissolventes, estiveram versões diurnas e noturnas de uma mesma cena ou a transformação de uma paisagem ao longo das estações do ano.

enquanto a qualidade estética do aspeto pitoresco se reflete na escolha do mobiliário e dos acessórios apropriados, cuja disposição obedece às necessidades da ação dramática, e às exigências de época e do meio em que se desenrola a ação.

A disposição decorativa, sujeita a uma noção de equilíbrio, como “um todo harmónico e agradável à vista”, estimula a dinâmica do olhar do espectador, que o ensaiador desenha na cena para que “o público veja bem claramente o *meio* onde as personagens vivem, onde a ação dramática se desenvolve” (Mello 1890: 30). Neste aspeto, a “marcação” surge como o elemento dinâmico da *mise-en-scène*, que regula “as evoluções e movimentos respetivos, quer dos atores, quer do pessoal acessório, sobre o palco cénico” (*id.*, *ibid.*: 34).

Torna-se fundamental clarificar a relação entre o espaço da cena, ou da ação dramática visível, e o espaço invisível ao espectador, fora de cena, que prolonga aquele e a própria ação, segundo a lógica racional que o auditório elabora, em que se torna “necessário que se conceda a máxima atenção às entradas e às saídas das personagens ou figuras. O mais leve descuido pode produzir confusão deplorável”, alterar a “lógica dos incidentes, ficar a peça sem razão de ser” (*id.*, *ibid.*: 38). O centro de cena, ou centro ótico, torna-se o lugar privilegiado do olhar externo, assim como o eixo central entre a boca de cena e o fundo desta, subordinando a ação à ilusão que à pintura é destinada produzir:

As entradas pelo fundo, sancionadas pelo uso, fundado aliás nos ditames do bom senso e do bom gosto, têm vantagem óbvia, principalmente no que respeita os lances dramáticos ou cómicos, que assumem maior importância na ação da peça: tornam a personagem mais conspícua e a sua intenção mais apreciável às figuras com as quais vem jogar de cena; a impressão que a sua entrada deve produzir no auditório realizar-se-á também com maior facilidade (Mello 1890: 38-39).

Esta “composição” espacial de atores e figurantes (“figuras acessórias”) preenchendo a cena de forma equilibrada e distribuída, é justificada pela execução de “movimentos [que] apresentem em quaisquer circunstâncias absoluta naturalidade”:

Todos os movimentos devem ser justificados pelo diálogo ou pelas *contracenas mudas* das personagens, - porquanto devemos notar que, mal sobe o pano, todas as figuras que ocupam a cena, quer hajam de dialogar, monologar, *contracenar*, ou guardar silêncio e tomar apenas parte indireta na representação fazendo ato de presença, participam por esse facto na ação cénica, em grau mais ou menos importante, conforme o papel que desempenham (Mello 1890: 40-41).

A utilização do espaço ótico da cena permite que o ator domine a atenção do público e que seja perfeitamente audível. Por isso mesmo, os lances mais importantes da ação decorriam tradicionalmente nessa zona, concentrando “o interesse predominante da ação cénica” (*id.*, *ibid.*: 42), obedecendo a uma certa “graduação, relativa à hierarquia dos acontecimentos que no dito acto ou quadro se desenvolvem”:

Toda e qualquer peça, seja qual for o seu género, contém cenas meramente episódicas e cenas principais: as regras da perfeita marcação mandam que se distribuam as primeiras pelas zonas invisíveis ou secundárias, ficando deste modo não só o espetáculo muito mais variado, como também o interesse da ação cénica repartido por toda a extensão da cena; no entanto, chegado que seja o lance culminante do ato ou da peça, as personagens devem ter de antemão ocupado as suas respectivas posições, dentro (já se vê) do espaço ótico (Mello 1890: 43).

Mello apoia-se na autoridade do referido ensaio de estética teatral de Becq de Fouquières, para afirmar que o movimento cénico e o equilíbrio das figuras e comparsas devem estar sujeitos à verdade – as circunstâncias dramáticas – e ao estudo dos fenómenos sociais da realidade, em suma, com “naturalidade”, conceito subjacente à *mise-en-scène*, enquanto “arte que tem como princípio dominante o conhecimento psicológico do assunto” (*id.*, *ibid.*: 44). E mesmo que a “verdade artística” esteja sujeita ao “preceito imprescritível” de seleção, a convenção deve ser utilizada apenas de forma apropriada, como preconiza Taine, na *Philosophie de l’Art* – “Uma obra de arte será tanto mais perfeita quanto menos se deixem perceber os meios empregados na sua realização” (*apud* Mello 1890: 45):

Quando se procede à marcação de uma peça intenta-se uma obra de arte, consistindo o seu verdadeiro merecimento em dissimular aos olhos do público os esforços envidados em combinar, com acerto e animação constante, series de quadros em que as figuras, movendo-se e

desenhando-se em ação tão variada quanto natural e elegante, comentam e explicam por meio de gesticulação apropriada a substância dos diálogos, conseguindo absorver de todo a atenção do espectador, o qual, vendo baixar o pano, supõe despertar de um sonho (Mello 1890: 45).

### 2.4.3. Uma atividade complexa: a direção de atores

A *mise-en-scène* constitui-se, assim, como o elemento descritivo do enunciado cênico, cujos efeitos são regulados pela sobriedade, de modo que a cena se apresente como um quadro, “cujo elemento principal de composição é constituído pelas figuras” (Mello 1890: 31), exigindo, por isso, um trabalho específico na distribuição de papéis, que “constituem, no seu conjunto, a ação da peça” (*id.*, *ibid.*: 34). Mello não nega aos dramaturgos o direito de idealizarem as suas personagens a partir do potencial histriônico dos atores, e até de proporem a sua distribuição, todavia, considera que essa situação deve ser congruente com a opinião do ensaiador, para que se evitem individualismos inapropriados e se tenha em conta o sucesso da peça. Condena, além disso, a vaidade gratuita dos atores, a falta de consciência técnica em relação às suas potencialidades. Citando um comentário de Voltaire<sup>38</sup> sobre a inaptidão de Molière como intérprete trágico, devido à sua “volubilidade de dicção” e ao seu “soluçar constante e peculiar” (*id.*, *ibid.*: 33), Mello exemplifica a necessidade de adequação do talento individual à função que o ator exerça, porque “acima de todos os despeitos e de todos os interesses individuais, estão as exigências da peça e o bom resultado do seu desempenho” (*ibid.*: *ibid.*).

Distribuídos, portanto, os papéis, passa-se à “prova da peça”, ou seja, ao primeiro ensaio de leitura. Neste ponto, Mello difere de autores como Augusto Garraio, quanto ao progresso dos trabalhos. Na descrição

---

<sup>38</sup> A situação, tal como descrita por Augusto Melo, durante a representação de *Nicomède*, no palácio do Louvre, não corresponde exatamente à citação da obra, *Vie de Molière donnée au public par Mr. de Voltaire* (Lausanne: François Grasset, 1772). O autor do *Manual* funde, por lapso, a informação sobre a representação (p. 8), com a apreciação sobre as qualidades vocais de Molière (p. 10). Também o ator Monfleury fils, em *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé* (1663), havia ironizado sobre Molière, retribuindo o sarcasmo deste sobre Monfleury père, no *Impromptu de Versailles* (1663): «Un hoquet éternel sépare ses paroles, / Et lorsqu'on lui dit: Et commandez ici/ Il répond/ Con-nai-sez-vous-Cé-sar-de-lui-par-ler-ain-si?»

que faz deste primeiro ensaio, verifica-se uma omissão quanto à norma habitual. Por que razão? Seria diferente o seu processo de trabalho? Preferiria acentuar a necessidade de disciplina do ator? Este último argumento ganha particular razão, pelo reconhecimento que demonstra quando reconhece que os “artistas [ligavam] pouca importância à prova de uma peça” (*ibid.: ibid.*).

Convenhamos, todavia, que apenas o autor, o ensaiador e o ponto possuíam versões integrais da obra, e enquanto este último, que funcionava como copista da companhia, não “desmontasse” o texto dramático nas “partes” individualizadas da personagem correspondente a cada ator, neste primeiro ensaio, a leitura estaria a cargo do autor, ou do ponto, consoante se tratasse da leitura de um texto original, ou de uma tradução, respetivamente. Todavia, para Mello, o ensaio de prova permitia proceder a uma análise em grupo, encetar o estudo da personagem no contexto global da “degustação” da obra, possibilitar inclusive correções necessárias por parte do autor:

O papel que foi distribuído ao artista não é o bastante, por si só, para que ele estude o carácter de uma personagem, cuja individualidade se define por vezes nos diálogos da peça nos quais esse artista não toma parte. [...] O ator ao encetar o estudo de um papel, no sentido da declamação, carece ao mesmo tempo de ir formando ideia justa acerca do físico e do moral da personagem que tem de *representar*: cumpre-lhe fixar o desenho do *indivíduo*, - pois a parte plástica não é menos importante sob o ponto de vista cénico do que a intenção literária do papel (Mello 1890: 33-34; itálico original).

Em nome da qualidade do produto final, tinha havido um tempo, que Mello designa apenas como “antigamente”, em que o ensaio de prova dera lugar aos de leitura, “cujo fim era ministrar aos atores os esclarecimentos” necessários à compreensão da obra, em que era frequente o ensaiador dissertar “acerca da índole das personagens [...] guiando [...] os atores no estudo das individualidades” (*id., ibid.:* 34). Um hábito perdido, ou melhor, uma prática útil suprimida, por causa da manifesta indisciplina dos atores, cuja maioria não participava sequer nos ensaios, e os que a eles assistiam entretinham-se com outras tarefas, sem se dedicarem à leitura do texto. Deste modo, passara-se diretamente

para o ensaio de marcação, concluindo-se, portanto, que a desejada harmonia de conjunto só muito dificilmente seria conseguida, enquanto os atores persistissem neste autismo artístico, entregando-se como marionetas nas mãos dos pontos que lhes “sopravam” a falta de estudo da peça. Atores-títeres que em nada contribuía para a dignificação da arte de representar.

Se o ensaiador não possuir cabal conhecimento da peça, e não estiver [...] compenetrado da ação dela em todos os seus trâmites, ser-lhe-á impossível imprimir ao jogo cénico a coerência absoluta e a completa espontaneidade que constituem a perfeição da *mise-en-scène* (Mello 1890: 35).

Nos ensaios de marcação pretendia-se, por um lado, que os atores anotassem metodicamente as indicações fornecidas pelo ensaiador, “entrelinhando-as nos respetivos papéis”, que passavam a ser um “elemento de consulta efficacíssimo para o estudo da ação dos mesmos papéis” (*id.*, *ibid.*: 45), e, por outro, para que as dificuldades de execução do movimento cénico pudessem ser corrigidas, obtendo-se uma “absoluta naturalidade” dos gestos e movimentos que deviam “sempre parecer espontâneos e resultar imediatamente do diálogo e das peripécias da ação” (*id.*, *ibid.*: 39). Daí a insistência da presença da cenografia definitiva ou, pelo menos, de uma que se lhe assemelhasse, para que o ator pudesse “executar com propriedade todas as evoluções pelo seu papel” (*id.*, *ibid.*: 46). Terminados os ensaios de marcação, procedia-se ao de retificação, “a prova real dos primeiros” (*id.*, *ibid.*: 47), e passava-se ao “apuro da peça”, ou seja, a um sem número determinado de ensaios de repetição, antes de se chegar aos chamados “corridos”, sem interrupções, como espetáculo, a que se seguiria o derradeiro ensaio, o “geral”, antecedendo a “estreia” da peça, a *première*:

Durante os [ensaios de apuro] os atores vão-se exercitando e adquirindo conhecimento cabal da ação das personagens, e do texto dos seus papéis, o que lhes faculta ir adaptando gradualmente a sua própria individualidade à conceção física e moral das personagens que respetivamente têm de assumir (Mello 1890: 50; sublinhado nosso).

Não deixa de ser curioso que Mello indicie já o processo que há-de sustentar a teoria desenvolvida por Stanislavski sobre o trabalho do ator. A adaptação gradual de duas individualidades, a do modelo literário e a do intérprete, a da ficção e a da realidade, traduz-se na sua interpenetração no plano da cena, produzindo, por um lado, uma dinâmica interpretativa – uma recriação de mim no outro, através de mim experimentado –, e uma *persona* cénica - um não eu, nem o outro, algo de intermédio, entre mim e o outro<sup>39</sup>. Em todo o caso, este processo de distanciamento permite uma observação direcionada, uma análise de conteúdo, e uma avaliação de processo, não só para o ator, como sobretudo para o ensaiador, que, neste momento, se afasta do processo de produção cénica, para “observar que os atores se não desviem da interpretação lógica e racional das individualidades dos seus papéis” (*id.*, *ibid.*: 51). Torna-se necessário que, nesta fase de trabalho, o ensaiador seja encarado como aquele em quem se “[entrevê] o auditório, e, portanto, a opinião pública” (*ibid.*: *ibid.*):

Juiz inflexível e crítico imparcialíssimo, os ditames da sua autoridade vão ferir por vezes cruelmente o amor-próprio do ator; este, porém, não deve esquecer que na noite da récita encontrará ampla compensação nos aplausos e nas coroas de louros, e deve lembrar-se de gravar em uma das folhas desses louros o nome do colaborador obscuro, a cujos conselhos proveitosos deve uma parte do êxito alcançado (Mello 1890: 51).

Mello possui uma perceção apurada sobre as dificuldades de gestão de tão complexos recursos humanos, de tantas consciências artísticas, de tantas e tão variadas tendências individualistas de artistas, cujo trabalho importa subordinar “às exigências da ação coletiva, evitando que, pelo culto dos *efeitos*, [...] se prejudique [...] a harmonia do conjunto” (*id.*, *ibid.*: 52; *itálico original*). Admitindo a falibilidade humana, advoga que o ensaiador resolva as dúvidas suscitadas pelos ensaios, “esquivando-se habilmente a prolongar a discussão, e evitando assim encontrar-se em situação ridícula ou (pelo menos) equívoca”, que lhe possa diminuir o

---

<sup>39</sup> Pedimos de empréstimo a Mário de Sá-Carneiro (1890 – 1916) a ideia do seu poema: “Eu não sou eu nem sou o outro,/ Sou qualquer coisa de intermédio:/ Pilar da ponte do tédio/ que vai de mim para o Outro” (Lisboa, 1914)

prestígio e a autoridade que sustentam a sua obediência imparcial (*ibid.*: *ibid.*).

À permanente distanciação crítica do ensaiador, acrescenta-se o seu distanciamento físico da cena, quando “o ensaiador, abandonando o seu ponto no proscênio do teatro, vai sentar-se na plateia (quase sempre no meio da sala, debaixo do lustre), e desse ponto assiste ao último ensaio de apuro, a fim de verificar se o trabalho dos atores está calculado para produzir o verdadeiro efeito no futuro público” (Mello 1890: 56):

Graças ao posto de observação que ocupa, a sua presença inspira confiança ao verdadeiro artista, que, não podendo observar-se a si próprio, sabe que qualquer defeito ou desmando do seu jogo cénico será imediatamente surpreendido e corrigido pelo ensaiador (Mello 1890: 53).

A exigência de rigor técnico e artístico provinha, segundo Mello, do “poder da sinceridade” individual, sem o qual não poderiam existir “os mais formosos predicados do ator dramático”: a naturalidade e a convicção (*id.*, *ibid.*: 54). A insistência feita ao longo do *Manual do Ensaiador*, para a “atenção e concentração de espírito”, para que se evitassem distrações, e se não trabalhasse a “meia força”<sup>40</sup>, acusa a falta de rigor existente no teatro; condena a “pouca atenção concedida pelos atores à afinação do trabalho cénico” (*id.*, *ibid.*: 55), tornando o ensaiador numa espécie de “instrutor de recrutas”, que “grita, sua, [e] debate-se como um energúmeno” (*id.*, *ibid.*: 59). Mello conclui assim um corolário ideal da função pedagogicamente disciplinadora do ensaiador:

[Um] auxiliar eficaz do ator [...], obrigando-o a conservar-se atento ao trabalho cénico, seu e alheio, impedindo ou coibindo as distrações, incitando-o quando o vê fraquejar, obrigando-o a repetir uma frase ou um trecho frouxamente articulado, levando-o a corrigir, já uma ou outra inflexão falsa ou cantada, já um gesto mecânico ou pouco espontâneo, impedindo que pretenda ostentar naturalidade, caia no trivialismo, ou, por outra, que, preocupado em realizar a verdade material da ação, e desprezando as exigências impostas pelo estilo, se esqueça de subordinar essa mesma verdade à *relatividade* indispensável na cena,

---

<sup>40</sup> “A isto se chama, na linguagem pitoresca, dentre bastidores, reservar o trabalho ou, mais vulgarmente, deitar jogo encoberto” (Mello 1890: 55).

onde é sempre necessário *trabalhar para a distância* e portanto alargar o trabalho, *estilizá-lo* em conformidade com a dimensão da sala de espetáculo, tal como o decorador ou o cenógrafo simplificam geometricamente o contorno do seu desenho, mantendo-lhe as feições proeminentes e características, e suprimindo tudo aquilo que, por mesquinho e demasiadamente miúdo, mal possa ver-se à distância e venha a tornar confuso o aspeto do conjunto (Mello 1890: 54).

### 3. Luís da Costa Pereira: a defesa de um sentido pedagógico

No índice alfabético da *Carteira do Artista*, o Dr. Luís da Costa Pereira (1819 – 1893)<sup>41</sup> surge como “benemérito do teatro”, tal como o conde de Farrobo, Duarte de Sá, Francisco Palha ou o próprio Manuel de Macedo, que o espírito catalogador de Sousa Bastos também indexa estes últimos nas categorias de empresário, ensaiador, escritor dramático, crítico teatral e cenógrafo. Tal demonstra a personalidade multifacetada dos intelectuais ligados ao teatro, ao mesmo tempo que reflete o espírito abrangente da mentalidade romântica.

Natural do Funchal, mudou-se para Coimbra para estudar Matemática na Universidade, onde se formou, em 1844. Durante o seu percurso académico, Costa Pereira dedicou várias horas de ócio ao teatro. Pertenceu à associação Nova Academia Dramática, fundada em 1838, cuja récita inaugural ocorreu no ano seguinte, no edifício do antigo Colégio de S. Paulo, que lhe veio a ser cedido por Carta de Lei de 15 de Setembro de 1841. Foi um período profícuo para a academia, que dispunha de “aptidões excepcionais para a literatura e para a arte de representar” (Loureiro 1959: 88). Trindade Coelho faz referência à atividade da Academia Dramática, em *In illo tempore* – “As récitas de quintanistas” –, e Sousa Bastos (1898: 304) menciona que Costa Pereira aí representou várias peças, entre elas, um *Otelo*, em tradução desconhecida.

De regresso ao Funchal, foi nomeado professor do liceu local, ao mesmo tempo que participava em récitas de amadores, e estudava “com ardor quanto até então se publicara” sobre teatro (*ibid.*: *ibid.*). Em 1853, quando a Sociedade Artística dos Atores do Teatro de D. Maria II chegou ao termo da sua gestão artística, a 30 de Setembro, por dissolução oficial, o governo avançou com a reforma do Teatro que vinha preparando, e tomou para si a administração do Teatro Normal, nomeando o “pessoal superintendente da sua gerência económica e literária, criando-se o lugar de Comissário Régio, o Conselho Dramático,

---

<sup>41</sup> Sobre Luís da Costa Pereira, cf. Sousa Bastos (1898), *Carteira do Artista*, pp.304; 666; *id.*, (1908), *Dicionário do Teatro Português*, p.215.

a Censura e o Diretor de Cena” (Sequeira 1955: 174-5) O Decreto de 22 de Setembro nomeou Luís da Costa Pereira para as funções de diretor de cena e de ensaiador. A sua primeira peça foi uma comédia de Scribe e Legouvé, *Os contos da Rainha de Navarra*, a 17 de dezembro desse ano.

A direção de cena de Costa Pereira, em D. Maria, não se mostrou inicialmente facilitada, devido às muitas sensibilidades à flor da imprensa, que demolia a atuação do Comissário Régio Ribeiro de Sá, apelidado de “cabeça de turco do ‘Argel literário do Rossio’” (*id., ibid.*: 181), o qual acabou por ser substituído por D. Pedro de Brito do Rio, em 1855. Por sugestão deste comissário, foi o Teatro sujeito a obras de reforma, encerrando portas, para as voltar a abrir, a 16 de Setembro, em noite de grande gala, festejando o início do reinado de D. Pedro V. Representou-se o drama de Garrett, *Um Auto de Gil Vicente* e *A herança do Chanceler*, de Mendes Leal. Costa Pereira estreou-se então como ator, “um verdadeiro desastre” (Rosa 1915: 68), interpretando o papel de Bernardim Ribeiro, que João Anastácio Rosa caricaturou numa sequência de retratos:

Sem simpatias na imprensa, que constantemente se sorria das suas excentricidades de matemático e de sabedor teórico de teatro, que o atacava por ele levar meses a ensaiar uma peça em um ato, que o equiparava em méritos ao Dr. Ribeiro de Sá, com quem viera para dirigir a cena do Normal, o honrado e excelente homem que era Costa Pereira, não desistia dos seus sonhos de ensaiador e menos ainda das suas veleidades de comediante. Revia-se na sua discípula Maria das Dores, [...] e julgava-se capaz de desbancar na cena o Tasso e o Epifânio (Sequeira 1955: 192).

Os tempos seguintes foram bastante conturbados para Costa Pereira. A imprensa em conflito com o Comissário Régio, este em conflito com o ensaiador, e a guerra terminou com a sua substituição pelo ator Epifânio, ficando apenas com as funções de diretor de cena, a partir de 1856; tudo por causa, da sua “lentidão aflitiva nos ensaios e o repertório de uma pobreza franciscana” (*id., ibid.*: 198). O clima de desconfiança terminou com a saída do diretor de cena, em Agosto de 1860, incapaz de “vencer as dificuldades em que tropeçava constantemente” (*id., ibid.*: 242).

Quando Francisco Palha deixou o cargo de Comissário Régio em D. Maria, em 1866, o governo nomeou, a 1 de junho desse ano, para o substituir, o Dr. Luís da Costa Pereira, que se manteve no cargo até 1868, quando o Decreto de 10 de outubro adjudicou a exploração do teatro à Sociedade do Teatro da Trindade, e extinguiu o cargo de Comissário (Sequeira 1955: 300). A 27 de Outubro, com esta empresa, estreou o drama *Parasitas*, em tradução sua, que não agradou à crítica.

Em 1877, o ator Teodorico deixou a direção técnica do Teatro de D. Maria, sendo substituído por Costa Pereira, como diretor de cena, que deu lugar a José Romano, em 1880. Neste ano, o governo atribuiu a exploração de D. Maria à Sociedade dos Artistas Dramáticos Portugueses, vulgarmente conhecida pela Companhia Rosas & Brazão, que nomeou Costa Pereira para ensaiador.

Como docente, foi repetidor da Escola Politécnica, professor e reitor do Liceu de Braga e professor da arte de representar do Real Conservatório de Lisboa. Foi também ensaiador do teatro do Ginásio. Colaborou em vários periódicos da época, entre os quais a *Revista Contemporânea*, onde publicou *Mistérios de alma, recordações de viagem* e *Leituras sobre astronomia* (t. III, IV). Deve-se-lhe o manual de teatro intitulado *Rudimentos da Arte Dramática* (Lisboa, 1890). É ainda de referir que Camilo Castelo Branco prefaciou a sua obra *Reflexos, poesia e prosa vária* (Lisboa, 1883).

### **3.1. *Rudimentos da Arte Dramática*: com ciência no teatro**

Ao dar à estampa os *Rudimentos*, Costa Pereira materializa a intenção de publicar o que havia “escrito sobre a arte dramática” (Pereira 1890: viii), parcialmente publicado na primeira série da *Revista Theatral*, de Colares Pereira e Joaquim Miranda, entre Maio e Setembro de 1885, data de suspensão da revista. Passados cinco anos, “perdida a esperança de reaparição de tão interessante periódico”, Costa Pereira, livre de compromissos, decide reeditar esses artigos, a que acrescentou nova informação complementar, dividindo os *Rudimentos da Arte*

*Dramática* em duas partes distintas. A parte teórica constitui o primeiro opúsculo, e a prática o segundo, que trataria, caso tivesse sido publicado, “da declamação em geral, dos nossos oradores em todos os géneros, e de exercícios práticos, como aplicação dos princípios teóricos, tirados e escolhidos de entre as obras dramáticas portuguesas de maior vulto e mais legitimamente teatrais [...] e também alguns trechos dos nossos oradores” (Pereira 1890: xi).

A 31 de Maio de 1885, quando os redatores da *Revista Teatral* convidaram o professor da Escola de Arte de Representar do Conservatório de Lisboa, Luís da Costa Pereira, era sua intenção desenvolver o conhecimento da arte dramática, e contrariar a voz corrente, “a ignorância estólida”, que advogava o “erro funestíssimo” da “dispensabilidade de escolas dramáticas”:

As vocações esplêndidas, os génios fulgem espontâneos, é verdade; incontestável é também que o verdadeiro artista *nasce*; mas o que significam essas exceções tão raras e essa condição da natureza? Hão-de fechar-se os cursos das belas artes por isso? Pelo contrário, até para *formar* o talento desses próprios privilegiados são indispensáveis. Sem instrução especial, teórica e prática não há artista (Pereira 1890: xxix).

Confiaram os redatores na “sua simplicidade de exposição e insinuação de regras” (*id.*, *ibid.*: xxvii), e a isso se obrigou o autor, pela tristeza que lhe “[fazia] a decadência, entre nós, de tão elevada arte”, e o desejo de “a fazer emergir do abatimento progressivo em que quase agonia” (*id.*, *ibid.*: xxviii). Haveria, por isso, que defender as escolas de declamação teatral, criadas com seriedade, a elas atraindo o bom mestre e o bom discípulo. Os *Rudimentos* pretendem tratar especificamente da “Declamação dramática ou teatral”, “que o ator cultiva e exerce” (*id.*, *ibid.*: xxx), e a que “pode melhor dar, e com certeza facilita as regras da declamação” (*id.*, *ibid.*: xxxi), na ausência de um “Curso de literatura dramática, que de altíssimo auxílio serviria para a aplicação dos preceitos” (*ibid.*: *ibid.*):

O ator necessita de noções científicas, literárias e artísticas não vulgares. A história e os outros assuntos, como ele os deve saber, não estão escritos. No mesmo caso se acham as regras da arte dramática entre nós, que só com grande meditação e prática extensa podem ser

transplantadas dos escritos da Alemanha, França, Espanha, etc., para Portugal (Pereira 1890: xxxi; sublinhado nosso).

Os requisitos da arte dramática, por ser “de complicadíssima ciência”, conforme reza a epígrafe de Voltaire com que abre a obra, exigem do ator uma verdadeira transformação psicológica, à luz da filosofia, processo complexo, que reivindica um conhecimento superior ao da declamação, ainda que esta arte contenha as regras do bem falar em público:

O fim desta arte é conseguir investir-se alguém do temperamento, da índole, do carácter, da inteligência, das sensações, dos sentimentos, das paixões de outro indivíduo; e, obedecendo só ao impulso dessa natureza, manifestar-lhe todas as impressões, e o modo por que exprimiria tudo o que ele é susceptível de sentir: dor ou prazer, doença, a própria agonia até, tais quais ele deixaria revelar por meio da palavra, do gesto, da imobilidade e do silêncio, e tudo isto sempre dentro dos limites da nobreza que deve presidir a todas as artes belas (Pereira 1890: 1).

Um mundo separa, portanto, a natureza do orador, que declama, da do ator, do artista dramático, que interpreta, que “pertence exclusivamente à ação da cena”, portador de uma alma que o dramaturgo inoculou, nessa complementaridade entre este e o ator, cujo esforço se “concentra na sua metamorfose, e na impressão que deve produzir” (*id.*, *ibid.*: 3) no auditório, de forma indireta, porque assim o exige a ilusão teatral: “entre o ator e os espectadores há um muro de bronze” (*ibid.*: *ibid.*).

Exposto o destinatário da obra, Costa Pereira enceta uma brevíssima exposição teórica dos géneros da literatura dramática, remetendo a discussão do assunto para a consulta da obra de Charles Magnin, *Études sur les origines du théâtre antique* (1838 – 1840), ou do prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, por ser “assunto de luxo” na simplicidade deste ensaio, e necessitar de “um grande desenvolvimento estético” ainda por fazer (Pereira 1890: 4). Aos “dois grandes géneros”, tragédia e comédia (alta e baixa), associa-se o drama, meio-termo entre os dois anteriores, e o melodrama, que Costa Pereira não pode deixar de

menosprezar, por ser “produção dramática exagerada [...], aborto literário adrede concebido para surpreender atterradoramente os ingénuos, susceptíveis de engolir patranhas delinquentes de lesa-arte” (*id., ibid.*: 5) A tragédia, ainda que abrisse “margem a elevadas manifestações de talento, à vigorosa expressão de paixões exaltadas, a interpretações peregrinas de sentimentos de alta nobreza e afetos profundos, a rasgos de gestos largos e surpreendentes de assombrosa energia, à estatuária elegante da atitude, a tudo o que há de sublime na arte” (*id., ibid.*: 5-6), lamenta o autor, fora desaparecendo da cena, tornando-se num objeto ridículo, por culpa de atores que, “tomando por verdade artística e por fogo sagrado exagerações monstruosas de voz, de gesto e de movimento, e cantando os versos de um modo insuportável, estragaram o género” (*id., ibid.*: 6).

Para explicar “o que foi, tem sido, e é hoje esta arte”, o autor elabora “um relance de olhos histórico, rapidíssimo” (Pereira 1890: 7), cria pequenos “comentários” de leitura intuitiva, explicações rudimentares sobre dramaturgia, representações e espaços teatrais, entre a Grécia e Roma, trazendo à colação os nomes dos tragediógrafos, dos seus intérpretes e da transformação da monumentalidade teatral, em relatos, por vezes, de narração pitoresca. Progride o autor pela Idade Média, em França, Inglaterra, Espanha, Itália, Alemanha, Holanda, Dinamarca, passa pela Renascença, pelo Século de Ouro, pelo Classicismo, não esquece o exotismo do teatro chinês, do teatro peruano dos Incas, até chegar, por fim, a Portugal, à corte de D. Manuel e de D. João III, a Gil Vicente, à informação contida na *História do Teatro Português* (1870), de Teófilo Braga, e citada “quase *ipsis verbis*” (*id., ibid.*: 22). À escola vicentina sucedem os seus epígonos, a Inquisição e o Índice expurgatório, os pátios de comédias e a influência espanhola de capa e espada, a Restauração e as óperas do Judeu, as “tragédias racinianas – moda aristocrática”, que abafam o teatro português de Alexandre António de Lima, o teatro de cordel em contraponto com o talento dramático da Arcádia, o desenvolvimento dos teatros públicos em finais de Setecentos e a sua continuidade pelo século seguinte, na

procura de um teatro nacional, e a influência romântica oriunda de França, “tão vasta matéria”, que Costa Pereira não pretende “mais que, de corrida, apontar o menos conhecido” (1890: 30).

Apresentado o panorama caleidoscópico, Costa Pereira retoma a ideia principal do seu trabalho: a declamação dramática. O exemplo da prosódia grega, “espécie de recitativo sustentado por um baixo contínuo, que regulava a declamação e o gesto” (Pereira 1890: 31), a *Orgesis*, dá lugar à explicação da sua versão romana, a *Saltatio*, e do seu modo de funcionamento, para chegar à conclusão que “a arte de compor a declamação passou a ser profissão particular” (*id.*, *ibid.*: 32)<sup>42</sup>. Porém, se o século XIV corresponde à “primeira idade da arte dramática” (*ibid.*: *ibid.*), será apenas com Adrienne Lecouvreur, a trágica atriz francesa, mitificada pela tragédia homónima de Scribe e pelas divas oitocentistas, que “a palavra declamar deixou de exprimir a ideia das representações teatrais” (*id.*, *ibid.*: 33). A ela se deveu uma inovação na forma de representar, substituindo a tradicional dicção cantada da tragédia, por um estilo de representação simples e natural, sem afetação, cuja influência se sentiu posteriormente em outros atores, e no desenvolvimento de uma técnica de realismo interpretativo, um apogeu atingido por Talma, “um inspirado, que se revolta contra os abusos da rotina [...], que estuda na história; que medita em face das estátuas; que escreve memórias; que reforma e levanta o culto artístico a imensa altura [...] a um auge selvagem” (*id.*, *ibid.*: 34).

Com a revolução romântica surgem os nomes de Victor Hugo e de Alexandre Dumas, “dois esplendores do teatro”, principalmente o primeiro a quem é devido o “brilhantismo da arte dramática” (Pereira 1890: 35, nota 1), e com eles o drama, equivalente a “tragédia moderna”. Tragédia e comédia pulverizam-se em novas “espécies” – “drama, melodrama, drama íntimo, comédia-drama, comédia íntima, comédia de

---

<sup>42</sup> Neste aspeto, dadas as semelhanças textuais, o discurso de Costa Pereira parece sofrer influência do *Tratado de Declamación ó Arte dramático*, de Vicente Joaquín Bastús (1794 – 1873), Barcelona, 1833, pp.22-25, reeditado posteriormente como *Curso de declamación ó Arte dramático*, Barcelona: Juan Oliveres, 1848; Barcelona: Oliveres, 1853 (2ª edição); Barcelona: Salvador Manero, 1865 (3ª edição). Em 1848, foi também editado um *Manual de declamación*, de M. M., Barcelona: Pons Y C.

gênero e de costumes, e quejandas variedades que se forem descobrindo” (*ibid.: ibid.*) –, que servem de campo ao “talento extraordinário” de um Frédéric Lemaître, o célebre criador do *Robert Macaire*, de uma Virginie Dejaset, a rainha do *vaudeville* e protetora de Sardou, que “nobilita um gênero misto, aceito com entusiasmo” (*id., ibid.:* 36), e tantos outros comediantes “que ligaram o seu nome a papéis que souberam criar” (*ibid.: ibid.*). Na ausência de atores relevantes, não faltariam dramaturgos capazes de tornar o teatro em “pasto delicado” (*id., ibid.:* 37): Émile Augier, Jules Sandeau, Octave Feuillet, Victorien Sardou e Dumas filho, entre tantos outros, não só em França, senão por toda a Europa, evitavam o “perigo que a arte faleça” (*ibid.: ibid.*). Costa Pereira contraria a opinião de Edmond de Goncourt, de quem cita, em tradução, um excerto de *Préfaces et manifestes littéraires* (Paris: Charpentier, 1888, pp.127-8):

Considero o teatro como um gênero chegado já à decadência. O teatro, na minha opinião, é a grande arte das civilizações primitivas. No tempo do Esquilo, Sófocles, Eurípedes, o teatro era toda a literatura da nação. Muitos anos depois, no reinado de Luís XIV, o teatro é ainda quase toda a literatura; mas talvez que no século XVII, algum apreciador de literatura deixasse uma noite de ir ver uma comédia de Molière, para ler ao canto do fogão os *Caracteres de La Bruyère*. E hoje quem poderá negar que uma *Sapho* ou um *Assomoir* ocupe a atenção de França tanto como uma peça de Augier ou Dumas, filho? No século XX que lugar terá o livro e que lugar terá o teatro? A arte teatral, essa arte moribunda, essa arte quase extinta não pode conseguir um prolongamento de existência senão pela transfusão no seu velho organismo de elementos novos; e, por mais que procure, não encontro esses elementos senão numa linguagem literária falada, e na exposição *d’après nature* dos sentimentos – extrema realidade com que se pode dotar o teatro (Pereira 1890: 38-9).

Costa Pereira recusa o desalento dos irmãos Goncourt, inspirado pelo *Naturalisme au théâtre*, de Zola. O teatro renasceria da crise, desde que se respeitassem duas condições; por um lado, a renovação dos intérpretes e, por outro, a manutenção da qualidade de “espelho nobre de sentimentos puros” (*id., ibid.:* 39), que fomentasse uma inteligência crítica, algo que não teria abundado no teatro de Oitocentos, em que não

bastou o instinto natural de grande parte de atores e atrizes para que se firmasse em permanência a escola advogada por Garrett:

Mas eu alguma coisa hei-de dizer, que faça sentir a causa da decadência da arte dramática entre nós, tendo possuído e possuindo atores tão altamente considerados como os que citei [Emília das Neves, Manuela Rey, Tasso, João Anastácio Rosa, Teodorico, José Carlos Santos, Emília Letroublon, e Isidoro], e hoje Brazão, João Rosa, e Augusto, etc., e Virgínia, Rosa Damasceno, E. dos Anjos, Falco, etc. – sem falar em Lucinda –, e outros artistas dramáticos espalhados pelos teatros secundários, como Polla, Joaquim de Almeida, Dores, Jesuína, etc. (Taborda está no caso de António Pedro, Valle também e Simões que raras vezes aparece); e autores da ordem de Garrett, Mendes Leal, Enes, Abranches, Cascais, Camilo, Gaio, Santos Lima, Pinheiro Chagas, Serpa [Pimentel], D. António da Costa, e os autores dos últimos dramas representados em D. Maria; e uma série de tradutores bem conhecidos pelo seu talento literário, tais como Ribeiro de Sá, Freitas, D. Guiomar Torrezão, Aristides Abranches e uma infinidade deles; e a despeito do vigoroso impulso dado pelo imortal visconde de Castilho (pai) com as suas transplantações de Molière; apesar de um conservatório que aí figura instituído; num país finalmente, onde reinam a paz e a liberdade, e um rei, amado e instruído que traduz Shakespeare (Pereira 1890: 43-44).

Os *Rudimentos* pretendem ser uma reflexão – “pela voz da arte” –, capaz de apontar um “remédio” para a sua sentida decadência (*id.*, *ibid.*: 45). Recusa-se a culpabilização de governos avessos ao progresso da arte, ou mesmo das direções do Conservatório, já que o mal vinha de longe. Disso dava conta o relatório da “comissão nomeada para oferecer bases de modificações à reforma decretada no regulamento de 22 de setembro de 1853” (*id.*, *ibid.*: 49). Os ideais de Passos Manuel e de Garrett haviam sido frustrados pela falta de organização, que não promovera uma autêntica reforma do sistema de ensino, mas apenas modificara sucessivamente, sem criar “sólidos progressos” (*id.*, *ibid.*: 50). A “acanhada reforma” tinha apenas como objetivo “evitar [...] qualquer despesa nova” (*ibid.*: *ibid.*):

Nesta fatal e mal entendida economia é que se há-de procurar, e há-de achar, a origem principal da estagnação das nossas instituições artísticas e científicas por tanto tempo. Boa vontade não tem faltado, senão os meios para a execução. Mas porque hão-de faltar os meios, santo Deus?! Se uma reforma utilíssima exige aumento de despesa,

porque não há-de ele ser autorizado, ainda a risco de se lançar uma gota de oiro no oceano do *deficit*? (Pereira 1890: 50-51)

Advoga-se a “instrução”, porque o “ator necessita de noções científicas, literárias e artísticas não vulgares” (Pereira 1890: 53). Intérprete de “sentimentos e paixões”, compete estudá-los, através da filosofia, e da psicologia. Mesmo que a ilusão cénica pretenda que o público não se encontra presente, ele é o destinatário direto da comunicação indireta de impressões que o ator exprime de forma inteligível, através da voz e da dição, ou seja de uma arte de dizer. A boa dição é resultado da compreensão do enunciado proferido e, para isso, é forçoso que o ator domine o “conhecimento regular da sua língua” (*id.*, *ibid.*: 54). Ao trabalho técnico de domínio vocal e de elocução, Costa Pereira acrescenta o do gesto, da “ação exterior que dá vida à palavra”, cuja teorização natural subordina à elegância, ao fruto dos conhecimentos sobre fisiologia do corpo, que permite “transmitir os efeitos dos fenómenos anímicos”. A consciência científica exigia o conhecimento rudimentar de “anatomia, fisiologia e patologia”, para, em conjunto com as artes plásticas e literárias, “formar o coração e o espírito, acendendo aspirações para o belo artístico e moral” (*ibid.*: *ibid.*).

A História e a Arqueologia, fontes de “fecundos conhecimentos” para a compreensão e assimilação das individualidades históricas que o ator deveria interpretar, ilustrariam a “influência dos tempos e da civilização no homem físico e moral” (*id.*, *ibid.*: 55), presentes na literatura dramática. Costa Pereira cita a importância das dissertações de Charles Magnin, na Sorbonne (1834 – 1835), sobre a origem do teatro moderno, a valerem o louvor de Sainte-Beuve, como corolário para uma inevitável reforma do ensino do Conservatório, que cumprisse o “*desideratum*, nos limites discretos e sem exigir que o candidato a ator tenha estudos de um sábio”, de uma formação estética e plástica, partilhada com ensaiadores, contributo de “grandíssimo auxílio para os atores” (*ibid.*: *ibid.*).

### **3.2. Instrumentos fundamentais para o exercício de ator**

A arte de representar, segundo Costa Pereira, seria sustentada por três pilares: a memória, a palavra e o gesto. Na esteira do *Manuel Théatral*, de Aristippe, os *Rudimentos* portugueses ecoam ainda as definições do manual francês:

Mémoire. Faculté para laquelle l'âme conserve le souvenir des idées et des choses (Aristippe 1826: 265).

#### **3.2.1. A arte da memória: criação de imagens**

Ainda que inicialmente encarada como uma “faculdade de conservar e recordar conhecimentos” (Pereira 1890: 57), fica todavia explícito que não pode haver memorização sem compreensão, e que a agilidade da memória serve apenas como elemento de segurança para evitar que o ator se distraia da interpretação.

La faculté de bien retenir ce qu'on a lu et entendu, jointe au talent d'exposer les faits avec ordre, a souvent été confondue avec le génie même. Les manques de mémoire détruisent l'illusion et rendent l'action froide. La sûreté imperturbable de mémoire donne beaucoup d'aisance, de vérité et de naturel; et la liaison des idées est le principe de la mémoire (Aristippe 1826: 267).

O domínio da memória, dessa faculdade sujeita a variações de “temperamento, idade e sexo”, tornar-se-ia absolutamente necessário, segundo “princípios filosóficos”: o “exercício”, que a fortaleceria, o “interesse pelo assunto”, que a faria desenvolver, a “atenção” que a tornaria pujante, e a “repetição insistente” que lhe daria robustez. Um método de trabalho seria o grande suporte da memória, enquanto a mnemónica representaria uma forma de auxílio (Pereira 1890: 58):

Trois opérations graveront dans votre esprit ce que vous exigez de lui qu'il retienne; d'abord bien *concevoir*, ensuite *raisonner* chaque chose, enfin *relire* fréquemment. Ce qui fait que souvent on apprend difficilement. C'est qu'on veut se remplir de l'*écriture*, des *mots*, avant de se remplir de la *chose*. [...] L'art serait donc de se *frapper* le plus possible, de se faire des images de ce que nous voulons retenir. [...] Le comédien doit être supérieur à sa mémoire; il doit oublier qu'il a appris ce qu'il répète (Aristippe 1826: 267-68; itálicos originais).

Quando Costa Pereira refere esta técnica de memorização antiga, estaria de alguma forma referindo o *Diccionario Mnemotechnico* (1850), de António Ferrea Aragão, ou o *Tratado de mnemónica ou Methodo fácilimo para decorar muito em pouco tempo* (1851), de António Feliciano de Castilho? Para este autor, que se inspira igualmente nos estudos franceses que Aristippe refere, a “arte da memória” baseava-se na “filiação das ideias [...] e na potência imaginativa”. Sendo a memória uma faculdade “quase mecânica” (Castilho 1836: 111), a associação de ideias, espécie de “álgebra da memória” (*id.*, *ibid.*: 112), rápida como o pensamento e sua tradutora, seria o seu fio condutor, e quem utilizasse mnemónicas “[aprenderia] com menos trabalho, [reteria] com mais firmeza, [deslumbraria] muito mais tarde” (Castilho 1851: xi). Esta argumentação justificaria assim a defesa que Costa Pereira faz do trabalho do ator para “conquistar uma memória suficiente [...] [e] segura” (Pereira 1890: 58), que lhe evitasse o recurso intolerável de depender sistematicamente do ponto, considerado como “uma das origens da decadência do teatro”, para não falar do “mal que faz à cena o espantinho da cúpula que o tapa” (*id.*, *ibid.*: 58-9), roubando o efeito de ilusão que a cena naturalista-realista pretendia recriar.

### **3.2.2. O poder da palavra e o convencimento**

Costa Pereira sublinha a importância da “voz humana articulada, privilégio exclusivo de que nos dotou a Natureza para nos relacionarmos com os nossos semelhantes” (Pereira 1890: 61), porque, através do bom uso da palavra falada, da eloquência, da arte do convencimento pela força de expressão, muito se aproveitaria desse “talent d’émouvoir” (Aristippe 1826: 145), quando pronunciado com “um timbre ou metal de voz cheio, sonoro e suave ao mesmo tempo” (Pereira 1890: 61). Como consequência, ao ator “antes de aprender a representar [seria] necessário saber falar” (*id.*, *ibid.*: 63):

Etre éloquent c’est faire passer avec rapidité et imprimer avec force dans l’âme des autres, le sentiment profond dont on est pénétré; cette définition est d’autant plus juste qu’elle s’applique même à l’éloquence

du silence et à celle du geste. L'éloquence est un talent et non un art; car l'art s'acquiert par l'étude et l'exercice, et l'éloquence est un don de la nature. [...] L'éloquence affecte deux caractères principaux qui répondent aux deux moyens par lesquels les hommes se laissent maîtriser: la *force* et la *douceur*. [...] La déclamation se réduit aussi à ces deux genres principaux; on pourrait en adopter un autre pour le discours ordinaire, qu'on appellerait *tempéré*, lorsqu'il ne s'agirait d'émouvoir aucune passion (Aristippe 1826: 146-47; itálicos originais).

Tanto a eloquência como a declamação colheriam ensinamentos da arte da oratória, e o ator tornar-se-ia afim do orador. Não admira, pois, que Costa Pereira faça referência a Demóstenes e a Cícero, transcrevendo do *Manuel théâtrale* excertos que traduz, grifa, ou menciona, como “de alheia origem” (Pereira 1890: 62). Como, por seu lado, Aristippe refere outras autoridades, os *Rudimentos da Arte Dramática* acabam por invocar, em segunda via, a *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (1765), de Diderot e d'Alembert, e o *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1798 - 1804), de Jean-François de la Harpe:

Démosthènes, sublime, véhément, ton de majesté qui impose; traits touchés et perçans. Un talent que Démosthène porta au souverain degré par des exercices continuels, c'est la déclamation; le feu, l'action de son visage, le son de sa voix d'accord avec ses expressions et ses pensées; le ton de ses paroles et l'air de son geste ébranlaient quiconque venait l'entendre (Aristippe 1826: 155)<sup>43</sup>.

Demóstenes, *o mais sublime e veemente dos oradores gregos; aquele cuja majestade, fogo, declamação perfeita, som de voz de acordo com expressões e pensamentos; cujo tom de palavras, ação de rosto e ar do gesto abalavam quem quer que o ouvisse* (Pereira 1890: 61-62; itálico original).

Cicéron réunit toutes les qualités qui avaient immortalisé les plus fameux orateurs; force de Démosthènes, abondance de Platon, douceur d'Isocrate (Aristippe 1826: 155)<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> "Un talent qu'il porta au souverain degré par des exercices continuels, c'est la déclamation. Le feu, l'action de son visage, le son de sa voix d'accord avec ses expressions et ses pensées, le ton de ses paroles & l'air de son geste ébranlaient quiconque venoit l'entendre" (Diderot 1765: xi, 561).

<sup>44</sup> "Il [Cicéron] s'est attaché à imiter les Grecs, et nous a représenté, ce me semble, en lui seul, la force de Démosthènes, l'abondance de Platon, la douceur d'Isocrate" (La Haye 1837: I, 288).

E assim também na de Cícero, *que em si reunia todas as boas qualidades que immortalizaram muitos oradores: a força de Demosthenes, abundancia de Platão, doçura de Socrates.* (Pereira, 1890: 62; itálico original)

Costa Pereira, que acreditava pouco na perfeita declamação, na medida em que a “perfeição humana é relativa” (Pereira 1890: 62, nota), junta a estes exemplos os de S. Jerónimo e dos atores Rosa, pai e filho, para demonstrar, por um lado, que tendo todos eles sido portadores de vozes defeituosas, o trabalho lhes corrigira o defeito, “porque a voz é suscetível de ser modificada, quando não seja defeituosa por causa orgânica” (Pereira 1890: 61), e, por outro, que “os atores de primeira ordem transformam o seu órgão vocal nos diversos caracteres que desempenham”, chegando a “faculdade imitativa da fala [...] quase à ilusão completa” (*id.*, *ibid.*: 63).

A primeira condição da arte de representar, segundo os *Rudimentos*, traduz-se na reta pronúncia, tal como a enunciara Garrett, em 1836. Uma articulação “rigorosa e nítida” (*id.*, *ibid.*: 64) define uma dição perfeita, que se obtém, insistindo na “pronúncia das letras e sílabas até à nitidez; [e] ter paciência e resignação para o trabalho penoso e constantes esforços que sempre vingam” (*ibid.*: *ibid.*). Costa Pereira repete o conceito kantiano de que todos os esforços educativos se destinam a desenvolver as disposições naturais do homem:

Por excelentes que sejam as disposições naturais para uma arte, necessitam de ser desenvolvidas pelo trabalho. Abandonadas sem cultura, faltar-lhes-á sempre alguma coisa, que o estudo e o exercício lhes teria dado; restará sempre um defeito que fariam desaparecer. Não se pode duvidar que os atores célebres tenham sido felizmente dotados pela natureza; e todavia ninguém ignora a que perseverantes trabalhos, a que multiplicados esforços se dedicaram para se aperfeiçoar (Pereira 1890: 64).

O rigor interpretativo exigiria elocução fluente, sem precipitação, exceto quando o estado emocional assim o exigisse, para que se conseguisse “um modo de falar expressivo e agradável” (*id.*, *ibid.*: 65). Prosa e verso distinguiam-se, cada qual possuindo a sua forma própria de respiração, em que a “virgulação [era] deficiente para a declamação”,

por ser sinal ortográfico e não ortofônico. Tão pouco os versos deveriam ser ditos de forma cantada, dado que as pausas não deviam ser “contadas pelas sílabas, mas pelos cortes mais ou menos profundos dos pensamentos ou dos afetos que se exprimem” (*ibid.: ibid.*).

O discurso sustentado pela palavra, a que se atribuía um “ponto de vista dramático” (Pereira 1890: 66), discriminava os conceitos de entoação (“escala do som”), emissão (“volume da voz”), inflexão (“intenção”), tom (“estado de alma da personagem, por via variadas, exatas e naturais, [produzia] na declamação teatral o mesmo efeito que o colorido [fazia] na pintura” (*ibid.: ibid.*)). Gerando-se confusão entre definições de entoação e de tom, Costa Pereira clarifica a duplicidade de aceções, numa perspetiva semiológica interessante:

Como a elevação maior ou menor da voz, segundo a natureza da expressão; [...] como o conjunto de inflexões e modulações de voz que caracterizam um género – a natureza do pensamento – e constituem a linguagem dos sentimentos e das paixões (Pereira 1890: 67).

A naturalidade vocal corresponderia, assim, a uma emissão de voz adequada à dimensão da sala de espetáculos, capaz de ser ouvida e entendida “em todos os ângulos do teatro, sem constringer a voz para as inflexões que traduzem estado sereno da alma” (*id., ibid.: 68*), segundo os preceitos citados de artistas como Hyppolite Clairon, a mademoiselle Clairon, nas *Mémoires et réflexions sur l’art dramatique* (Paris, 1799), ou as *Mémoires de Lekain* (1801), duas das referências amplamente citadas pela crítica teatral portuguesa coeva. Subentendidos ficam também os conceitos expressos por Aristippe, no *Manuel théâtral*:

L’art de bien dire est le premier pas vers le théâtre; l’art d’exprimer tout ce qui doit l’être est le point de perfection. Les paroles en disent moins que l’accent, l’accent moins que la physionomie, et l’inexprimable est précisément ce qu’un sublime accent nous fait connaître (Aristippe 1826: 171).

No entanto, para Costa Pereira, o valor do discurso oral passa pela sua correspondência com o do discurso gestual, “tão casado anda [este] à palavra para a expressão” dos sentimentos, “tanto quanto o comportam a

vária natureza e graduação destes” (Pereira 1890: 67), tonando-se evidente a aproximação que faz aos conceitos expressos por Darwin:

The power of communication between members of the same tribe by means of language has been of paramount importance in the development of man; and the force of language is much aided by the expressive movements of the face and body (Darwin 1872: 355).

### 3.2.3. O gesto, essa essência global da representação

Qualquer obra dramática, contendo um ação interior, expressa-se através de uma ação exterior que abrange “a maneira de estar, a fisionomia e o gesto”. Costa Pereira enuncia o princípio darwiniano de que “qualquer ação, quando regularmente acompanhe um estado de espírito, é imediatamente reconhecida como expressiva” (Darwin 1872: 350)<sup>45</sup>, e acrescenta como ação, na esteira de Diderot, o “modo de ouvir” ou “silêncio do escutar” (Pereira 1890: 71), para sintetizar no gesto a essência global da representação:

O *gesto* é a ação do corpo para exprimir as modificações que a alma experimenta. Compõe-se de ademanos e movimentos exteriores. A cabeça, a fronte, as sobrancelhas, os olhos, as pálpebras, o nariz, a boca, o colo, os ombros, os braços, as mãos, os pés e as pernas, tudo tem movimentos para aquela expressão, movimentos que muitas vezes precedem a palavra. O *ar*, a *posição* (a atitude) que toma o ator, variável segundo o grau de atenção, serenidade ou agitação do espírito, nasce e depende do movimento do corpo.

O *modo de ouvir* (tão difícil como o de falar), reflexo exterior das impressões íntimas, transmitido principalmente ao rosto, muitas vezes apenas denunciado por um estremecimento quase impercetível e concentrado no olhar – o que não exclui outras formas de revelação – movimento do corpo, ou *gesto mudo* (Pereira 1890: 71-72; itálicos originais).

Nesta cartografia do gesto, a fisionomia já não corresponde à concepção de Aristippe – “*beauté théâtrale*”, nem de “*physionomie imitée, le jeu volontaire, l’action calculée des traits du visage, et la combinaison étudiée et devenue facile par l’habitude de tous les mouvements du*

---

<sup>45</sup> Charles Darwin: “Actions of all kinds, if regularly accompanying any state of the mind, are at once recognized as expressive”.

corps” (1826: 537) –, mas à de “espelho da alma”, de “quadro vivo, onde como que passam, visíveis, os nossos sentimentos e abalos quaisquer da alma” (Pereira 1890: 72).

Destaca, em primeiro lugar, a expressão dos olhos, onde “a alma fala frequentemente e de modo fácil e claro”, onde “há mistério” (*id.*, *ibid.*: 73), e daí que “nos olhos do ator se há-de sempre ler os sentimentos que as palavras que ele profere encerram” (*id.*, *ibid.*: 74), conforme lhe sugere a autoridade do citado monogenista Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon<sup>46</sup>:

Nobreza ou baixeza de carácter, sinceridade ou deslealdade, crime ou inocência, vergonha ou glória, ventura ou infortúnio, qualquer condição da alma, proveniente, quer de sensações, quer de sentimentos, é também revelada em traços distintos na fronte (Pereira 1890: 74-75).

Fronte, pálpebras, supercílios, narinas, boca, “tudo fala na fisionomia.” (*id.*, *ibid.*: 76) Todavia, é declarada a dificuldade de conhecer o modo de expressar essa “fisionomia imitada”, de que falava Aristippe, na esteira crítica dos estudos do teólogo suíço Johann Kaspar Lavater, *L’art de connaître les hommes par la physionomie* (1775 – 1778) (1806), ou do médico alemão Franz Joseph Gall (1758 – 1828), *Untersuchungen ueber die Anatomie des Nervensystems ueberhaupt, und des Gehirns insbesondere* (1809). Se, para Lavater, a fisionomia do homem expunha dois pontos de vista distintos – em movimento representando a tipologia das paixões e dos diferentes estados de espírito, e em repouso revelando o carácter moral e os hábitos constantes e naturais, ou as revoluções e os transtornos passageiros (Lavater 1806: 8-9) –, para Gall, fundador da teoria da frenologia, era possível determinar o carácter, as características da personalidade e o grau de criminalidade pela forma da cabeça, estabelecendo ligação entre áreas específicas do cérebro e as funções que desempenhavam.

---

<sup>46</sup> Georges-Louis Leclerc, *Le buffon de la jeunesse ou Abrégé d’histoire naturelle*. Paris: Leprieur, 1809, IV, p.127; AA.VV., *Encyclopédie moderne ou Bibliothèque Universelle de toutes les connaissances humaines*. Paris: Duménil, tomo IX, 1841, 2ª edição, p.224.

Todavia, Costa Pereira aproxima-se mais das teorias de Charles Darwin sobre *A expressão da emoção em Homens e Animais* (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872), quando fala de manifestações internas de estados de alma, que se refletem na fisionomia:

O rubor da vergonha ou do pudor, a palidez do medo e das ansiedades, a lividez do horror, a sombra da dor física e da morte invadem as faces (Pereira 1890: 76).

Para Darwin, que dedica ao rubor um capítulo inteiro da sua obra – “blushing is the most peculiar and the most human of all expressions” (Darwin 1872: 310) –, que se manifesta em várias raças humanas (*id.*, *ibid.*: 316), sendo fruto de uma ocasional confusão do espírito (*id.*, *ibid.*: 323). A timidez, a vergonha e a modéstia corresponderiam à natureza dos estados mentais que induziam o rubor, contendo, entre si, uma característica comum: a tomada de consciência sobre nós próprios (*id.*, *ibid.*: 326):

Men and women, and especially the young, have always valued, in a high degree, their personal appearance; and have likewise regarded the appearance of others. The face has been the chief object of attention, though, when man aboriginally went naked, the whole surface of his body would have been attended to (Darwin 1872: 345).

Estudar a “natureza dos sentimentos” corresponderia ao estudo anatómico, que permite “analisar cientificamente as alterações que eles trazem às feições” (Pereira 1890: 77), para que o ator deixasse o “*eu* artificial” e se deixasse possuir “de outra alma” (*id.*, *ibid.*: 78). Uma clara adesão aos princípios realistas, anulando o apelo à criação de tipos, e pugnando pela criação de individualidades próximas dos seres humanos, arquétipos de vida real, na esteira de *La Comédie Humaine* (1829 – 1847) de Balzac:

Não poderá nunca o ator tornar a fisionomia legítimo e fiel reflexo da alma de que se possui, se não se compenetrar profundamente dos sentimentos que exprime, apoderando-se deles de um modo completo. Quando o consiga, refletir-se-ão naturalmente e sem nenhum esforço da sua parte, no semblante (Pereira 1890: 78).

A palavra, servindo como elemento tradutor do pensamento, carece do gesto, desses “sinais eminentemente sintéticos”, para deixar de ser “fria e pálida expressão de afetos e paixões”. O gesto exprime “os atos da sensibilidade e da vontade”, anima a linguagem falada, torna-a enérgica, “persuasiva e lúcida”, sem o qual não existiria arte dramática (Pereira 1890: 79). Os conceitos naturalistas propostos por Diderot, Mercier, Lessing ou Engel haviam definido a cena como uma cópia exata da natureza. Pretendia-se exaltar a realidade, retratando os caracteres e as paixões, colocados em cena através de um correto desenvolvimento da gestualidade, e de uma precisão melódica da entoação vocal. Quando a escola romântica retomou estes conceitos, fê-lo segundo uma perspectiva de extrema verdade, pela expressão intensa das paixões humanas, em detrimento óbvio da técnica teatral, em que a correta elocução deu lugar ao tom verdadeiro da entoação emocional, e a expressão mímica do gesto deu lugar à gestualidade quotidiana. O idealismo setecentista e o romantismo oitocentista correspondem a duas declamações distintas, em que apenas o sentimento é verdadeiro, ainda que exposto segundo paradigmas próprios. Naquele, a representação exterior não é natural, porque corresponde a uma lógica mais bela do que a natureza, e neste, ainda que a aparência seja real, o sentimento é, por vezes falseado, para evitar que o espetáculo se torne frio e monótono:

*A naturalidade constitui a verdade, e por consequência a perfeição e beleza do gesto, pois a sua existência e significação da natureza procedem (Pereira 1890: 79).*

Todavia, o gesto apresenta “graus e caracteres” diversos, sem que se possa estabelecer uma regra unívoca para se “adquirir um gesto natural”, sendo, por isso, “cunho do temperamento” (*id., ibid.:* 80). Por outras palavras, a demonstração de Costa Pereira toma por base a noção de retórica que, para além das figuras de estilo (*elocutio*) e da exposição discursiva (*dispositio*), contempla a ação física que anima o discurso verbal. O corpo do ator contribuiria, assim, para tornar compreensível a mensagem do discurso, de forma convincente, e, tal como no orador clássico, a *actio* e a *memoria* conjugam-se na corporalidade do actante.

Ao longo de 21 artigos, o autor dos *Rudimentos* transcreve e comenta “alguns preceitos, aconselhados por uma grande autoridade na matéria, e que a tratou do modo mais simples e verdadeiro” (Pereira 1890: 80), sobre a teoria do gesto, muito embora guarde em absoluto anonimato a sua autoria. Costa Pereira contraria, a par e passo, a natureza formatada, estereotipada, estatuária, da representação do gesto, reduzida aos conceitos de estilo, qualidade, intensidade e tempo de representação. Mesmo que o seu autor insista no estudo da natureza humana, como forma de conseguir a naturalidade cénica, a verdade é que a elaboração do discurso veicula uma lógica já defendida por J. Boll, em *Mimicologie, ou Règles du geste et de l'éloquence dramatique* – a partir da sua obra *Histoire pittoresque des Passions* (1846) –, ou, anteriormente, por Paillot de Montabert, na sua *Théorie du geste dans l'art de la peinture* (1813):

On aime dans un personnage de théâtre des manières et des gestes qui soient au-dessus des gestes et des manières ordinaires dont les hommes soutiennent leurs discours (Montabert 1813: 67).

Este aspeto idealizado de arte exerceria um efeito no modo de representar do ator:

Le besoin de faire comprendre et de faire sentir fortement les idées du poète, de prouver qu'il les sent lui-même et qu'il les rend avec exactitude, ses gestes lui servent donc d'interprètes, et dans le cas où il n'aurait pas frappé les oreilles, il s'adresse au sens de la vue. Il prononce en gesticulant, il double la force des épithètes acoustiques par des épithètes optiques, et c'est en ceci qu'il est presque toujours le comédien, l'acteur du théâtre, et non le personnage de la nature (Montabert 1813: 68).

O comentário crítico de Costa Pereira insiste na aplicação da teoria evolucionista ao estudo do gesto na expressão das emoções. Palavras como “vontade”, “consciência”, ou “intenção”, que a teoria criacionista usava como reflexo da alma, passam agora a ser consideradas como expressão do carácter habitual, involuntário e inconsciente das manifestações, produto das zonas obscuras da psique humana. Segundo ele, nem a teoria do gesto, que apenas referia a

expressão das paixões “como se elas operassem do mesmo modo no homem independentemente da sua organização e outras condições”, nem a teoria do “temperamento do indivíduo”, que não dava importância às situações que alteram a expressão, não podiam, “por si sós, marcar a expressão exata que o ator deve dar aos sentimento” (Pereira 1890: 89), a quem cumpria “compreender perfeitamente a sua graduação e aprofundar as particularíssimas condições do indivíduo que representa”, cujo “estudo e experiência [ensinariam] a imitá-los convenientemente” (*id.*, *ibid.*: 89-90).

### **3.3. Análise do discurso para leitura e recitação**

Muito embora Costa Pereira destine, nesta secção, os conselhos sobre a palavra, do inominado autor, aos “leitores em voz alta” e a oradores, o seus destinatários continuam a ser os atores, que deviam igualmente partilhar os fundamentos gerais da recitação, para deles tirarem “vantagens para a sua arte” (Pereira 1890: 91). Especificam-se duas modalidades de expressão, a recitação e a declamação, que em nenhum dos casos deveria ser acompanhada por gestos. Na recitação, sublinha-se o facto de apenas serem indicadas “as ideias e os afetos da alma”, sendo, por isso, “mais intimativa”, “de colorido modesto”, e mais rápida do que a declamação. Quando se tratasse de uma leitura em voz alta, o livro deveria ser sustentado por ambas as mãos, ao passo que na recitação de cor, ou num discurso oratório, seria indispensável uma expressão mais calorosa, ainda que sem exagero (*id.*, *ibid.*: 92).

Por isso, num sintético decálogo de preceitos, os *Rudimentos* desenvolvem uma análise textual que visa a procura de uma modulação vocal adequada à expressão que enfatize o conteúdo que se quer transmitir, em que o “relevo ou destaque” não se encontra no volume da voz, que provocaria um tom enfático sem verdade interior, mas nos “matizes da inflexão”, ou seja, no jogo sonoro que se obtém entre a articulação frásica e a “pausa expressiva” que se lhe segue. No fundo, conseguir atingir a musicalidade de um texto falado (*id.*, *ibid.*: 98). Torna-se, portanto, necessário clarificar o uso apropriado dos diversos

elementos constitutivos da frase – “palavras de valor”, “qualificativos em geral”, “atributos”, “preposição que compreende a ideia dominante” – , para que seja evitada a “declamação afetada, cantada e até piegas”, na medida em que é fundamental que exista o “critério artístico de que fala a filosofia”, e que o ator tenha bom gosto (*ibid.: ibid*):

Este assunto de dar às palavras ou frases o seu legítimo valor entre outras, requer um tato especial, filho do conhecimento perfeito da importância do que se destacar, mas quase inspirado pelo critério e gosto artístico, para o qual não há regras exclusivas. Quantas vezes uma pausa expressiva tem muito mais força que a elevação da voz? Quantas vezes, acentuada a articulação sobre uma sílaba da palavra, a inunda de extraordinário vigor? (Pereira 1890: 101)

Reconhece Costa Pereira a existência de “condições de sentimento, ou antes paixões levadas ao extremo que não comportam expressão pautada”, momentos de “expansão violentíssima”, “excessos de voz” apenas admitidos quando “o estado de alma se exalta a grande intensidade, ou toca a raiz do delírio, ou as ultrapassa” (*id., ibid.: 107*). Referência aos grandes monólogos do teatro romântico, ao de Carlos V, no *Hernâni*, de Victor Hugo, “verdadeiros exercícios ginásticos de declamação teatral”, sem cabimento no teatro naturalista, pouco conformes com a realidade, desmesurados na falta de “verdade e de naturalidade”, mas que os atores continuavam a interpretar de forma descabida, bradando, berrando, num “tumulto de gestos e gritos”, desperdiçando o “poderoso efeito do pensamento”, para gáudio do espectador, que “estranharia e reprovava qualquer outro modo de declamar os longos monólogos” (*ibid.: ibid.*):

A situação particular das personagens, e a natureza das ideias e dos sentimentos que cada qual exprime, é que hão-de marcar as diferenças. [...] Do variado e natural conjunto das diferenças em todos os elementos da ação é que se compõe a harmonia da arte, o *ensemble* da representação, isto é, o complexo da interpretação modelada pela *verdade* das coisas. Cumpre [...] afinar a ilusão, em ordem a que uma nota estranha não venha rompe-la, quando esse mesmo efeito não seja exigido pela ação do drama (como termo geral) (Pereira 1890: 109).

De novo, Costa Pereira retoma a defesa da “pausa expressiva”, “sujeita unicamente ao bom gosto do ator, esclarecido e guiado pelo

estudo dos sentimentos” (*id.*, *ibid.*: 111). “Suspensões de voz”, que exigem “fino tato” na escolha do momento de as executar, e no conhecimento da construção sintática da frase, do seu sentido e alcance (*id.*, *ibid.*: 112).

### **3.4. Para uma experiência emocional da representação**

Apesar de os pensamentos revelarem sentimentos nas palavras, “nem todos os pensamentos traduzem sentimentos” (Pereira 1890: 115). Na panóplia dos pensamentos, cada qual deverá ter uma expressão conveniente, e “a natureza das várias espécies de pensamentos leva insensivelmente à verdade da sua expressão” (*id.*, *ibid.*: 116). Para isso, convoca-se a sensibilidade, ou seja a “faculdade que o *eu* tem de experimentar prazer ou desprazer, por ocasião de uma modificação, quer operada nos órgãos do corpo [sensação], quer proveniente do funcionalismo da alma [sentimento]” (*id.*, *ibid.*: 119). A expressão da emoção e da paixão representam “a um tempo modificação da atividade e da sensibilidade” (*id.*, *ibid.*: 120), suscetíveis de uma variada graduação, como demonstrado por Le Brun, em 1668, como doutrina no domínio da pintura histórica:

Cette grammaire de l’expression des passions fait du visage l’élément essentiel de l’expression physique des passions, tout en créant un système figé qui, rapidement gênera toute évolution future. En effet, cette base pédagogique pour l’étude des émotions se révèle rapidement tyrannique dans les domaines de l’invention, du génie et de l’expression personnelle. Le besoin de représenter les passions par l’intermédiaire de mouvements corporels et faciaux dans une forme élaborée de sémiotique des passions subsiste au fil des siècles (Schaller 2003: 5).

A evolução da medicina fora responsável pela transformação da linguagem das paixões, e, no primeiro quartel do século XIX, principiou a manifestação de uma crítica contra a expressão exagerada e teatral. Travou-se um debate entre as posições da forma idealizada e as da expressão realista. Em meados do século, a facção conservadora continuava a procurar manter o conceito do bom gosto, sinónimo de nobreza de carácter e de conformidade com um estilo de vida idealizado,

enquanto, por outro lado, a obra de Darwin motivava a pesquisa do doutor Guillaume Duchenne (de Boulogne) sobre os músculos faciais, num interesse cada vez maior sobre a qualidade da expressividade facial<sup>47</sup>.

Atendendo ao espírito científico demonstrado por Costa Pereira, parece óbvio que nos *Rudimentos* se enfatize o estudo de uma anatomia “artística”, como metodologia do trabalho de pesquisa do ator, numa gramática de expressões da face humana, tal como o fizera o doutor Duchenne, quando publicara *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l’expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques* (1862), a primeira obra que pretende ilustrar as emoções humanas através da fotografia:

Selon Duchenne, amateur d’art averti, l’une des conditions essentielles de la beauté, est la beauté des formes associée à celle de la justesse des expressions faciales et des gestes. Duchenne tente de prouver que tout visage en dépit de sa forme, peut devenir moralement beau, grâce au rendu correct des émotions de l’âme (Schaller 2003: 172)

Todavia, Costa Pereira, mais perto da posição de Darwin – dos poucos autores citados *ipsis verbis* –, e da sua teoria da evolução, não se mostra propriamente interessado na fixação do rito facial, mas no processo evolutivo que determina as expressões segundo a sua finalidade natural, procurando explicar o modo instintivo da expressão das emoções, conforme sintetiza, ao afirmar que “diverso é o estado a que os sentimentos levam a nossa alma”:

Sempre que a nossa alma sai do seu estado natural de tranquilidade, altera-se-nos a voz tomando particular expressão; a fisionomia modifica-se; movimentos diversos do corpo acompanham estas ondulações; transmite-se ao exterior o movimento interior, impregnado de natureza, da gradação, e – deixem-me assim dizer – da cor do sentimento (Pereira 1890: 122).

Enquanto os tratados sobre a teoria da expressão de sentimentos recorriam ao uso de fotografia, por essa altura a moderna forma de

---

<sup>47</sup> A partir de 1852, este médico começou a utilizar a fotografia, como forma de captação desses movimentos fugazes de expressão, derivados de estimulação elétrica, sem qualquer motivação emocional.

fixação da realidade, Costa Pereira, partindo do interior para o exterior, refletia sobre as “figuras consideradas como expressão dos sentimentos”, enquanto “formas de pensamento, condições de tom geral” (Pereira 1890: 123; sublinhado nosso), criando uma espécie de verbetes sintéticos de figuras de estilo retórico – “exclamação”, “invocação”, “optação”, “deprecação”, “imprecação”, “maldição”, “interrogação” e “apóstrofe” –, qualidades próprias de ocorrências, às quais faz corresponder tonalidades veristas de expressão vocal, evocando esses possíveis momentos, sem recurso ao estereótipo. E, por isso mesmo, reconhece que, tratando-se de sentimentos e não de condições, “tristeza, ameaça, injúria, cólera, indignação ou desprezo” ganham expressão “independentemente de figuras” (*id.*, *ibid.*: 124).

A expressão genuína dos sentimentos conseguir-se-ia, segundo os *Rudimentos*, na observância de três princípios básicos: (1) estudo cuidadoso do pensamento ou do sentimento, de acordo com a situação que se quer traduzir; (2) tomar a natureza por guia, observá-la com frequência, desejar imitá-la, para expressar a entoação e inflexão convenientes; e (3) estudar os modelos na arte da palavra, prestando atenção aos que atingiram o “grau de perfeição relativa numa arte tão difícil” (*id.*, *ibid.*: 128).

(1) O “tom de convicção” torna-se importante na arte e deve dominar a elocução, de acordo com a “situação” em que se encontra a personagem. Ao ator compete estudar cuidadosamente “a época, o grau de cultura intelectual da personagem, a sua idade, profissão, moral” (*id.*, *ibid.*: 126), para que se obtenha verosimilhança.

(2) A natureza é o “inventor” da expressão dos sentimentos; “quem imitar a natureza é o único que acerta” (*id.*, *ibid.*: 127):

A alma sente; e, alheamente à nossa vontade, o sentimento, coando-se através dos órgãos – estremecidos pelo movimento da alma que ele traz consigo – vem derramar as suas tintas no rosto, fazendo-lhe vibrar o corpo. [...] A natureza revela os sentimentos nos nossos semelhantes; estudemos a nós mesmos na vária expressão com que transmitimos as modificações da nossa alma aos outros. Leiamos pois no rosto dos homens com atenção; escutemos na sua voz a entoação e a inflexão dos sentimentos e das paixões (Pereira 1890: 127-28).

(3) A participação em situações emocionais, tornando o ser humano parcial, fá-lo esquecer a “observação precisa”; a imaginação pode iludir, levar a má interpretação de terceiros. Quando se trata de nós próprios, a situação tem tendência a piorar, e a “lembrança posterior pode facilmente enganar-nos” (Pereira 1890: 129). Contrário à “absurda” insensibilidade que Diderot reclama para o ator – “se a comoção não é estranha ao sentimento da personagem, só pode dar vigor à expressão” (*id.*, *ibid.*: 130, nota) –, para Costa Pereira, a distanciação crítica encontra-se no estudo dos modelos na arte, através de quem tem “empregado largo tempo na observação da natureza”, e da análise de comportamento daqueles que falam em público ou representam, sejam bons ou maus modelos, sobretudo estes, porque com eles se aprende a evitar os “desvios vaidosos” da presunção (*id.*, *ibid.*: 130).

### **3.5. O “livro extraordinário de Darwin - *L’expression des émotions chez l’homme et chez les animaux*”**

Esta muito notável obra do célebre autor da *Descendência do homem*, trata de descobrir no estudo atento dos movimentos da expressão uma série de argumentos novos a favor da teoria da evolução (Pereira 1890: 133).

Ainda que o espírito evolucionista esteja presente ao longo dos *Rudimentos*, a partir de agora fica patente a filiação doutrinária do seu autor, que exorta a leitura desta nova perspectiva da teoria da expressão dos sentimentos a todos os que se interessem pelo assunto, e “a todo o artista principalmente que dependa da estética e da plástica” (*id.*, *ibid.*: 134). Costa Pereira passa a citar a segunda edição da tradução francesa da obra de Darwin, revista e corrigida, pelos doutores Samuel Pozzi e René Benoit, editada no mesmo ano em que escreve os *Rudimentos da Arte Dramática*. Dada a índole desta, o seu autor apenas fará uma breve menção à anatomia muscular, para especificar os “princípios e caracteres da expressão no homem” (*ibid.*: *ibid.*).

Principia a tradução pelo capítulo XIV, *Conclusion et résumé* (pp. 373-375), sobre «Les trois principes fondamentaux qui ont déterminé les principaux mouvements expressifs», «leur hérédité» ou «de l’acquisition

successive par les ancêtres de l’homme des diverses expressions», para seguir a conclusão de Darwin:

Tout acte, quelle que soit sa nature, qui accompagne constamment un état déterminé de l’esprit, devient aussitôt expressif (Darwin 1890: 375).

Apesar de “tesoiro de ciência e de arte” (Pereira 1890: 142), o objetivo da obra de Darwin prende-se com uma demonstração alheia ao assunto dos *Rudimentos*. Costa Pereira prescinde da análise da expressão animal, para se dedicar apenas à expressão dos sentimentos, “seguindo a marcha do escritor, e frequentes vezes adotando as suas próprias palavras” (*id.*, *ibid*: 143). Retoma a tradução a partir dos capítulos centrais relacionados com a temática que pretende demonstrar, reproduzindo os respetivos títulos: Capítulo VII – “Abatimento (*abattement*); ansiedade (*anxiété*); desgosto (*chagrin*); desanimo (*découragement*); e desespero (*désespoir*)” –, abordando os respetivos tópicos (efeitos do desgosto na economia; obliquidade das sobrancelhas sob o sofrimento e descaimento dos cantos da boca); Capítulo VIII – “Alegria (*joie*); bom humor (*gaieté*); amor (*amour*); sentimentos ternos (*sentiments tendres*) e devoção (*piété*)” –, sobre o riso, as ideias risíveis, os movimentos faciais que acompanham o riso, a natureza dos sons emitidos, a secreção das lágrimas e a graduação entre a gargalhada e o sorriso; Capítulo IX – “Reflexão (*réflexion*); meditação (*méditation*); humor (*mauvaise humeur*); despeito/ amuo (*bouderie*) e decisão (*décision*)” –, sobre o franzimento das sobrancelhas, perceção de situações difíceis ou desagradáveis, obstinação, e oclusão deliberada da boca; Capítulo X – “Ódio (*haine*) e cólera (*colère*)”, “Escárnio, ar provocador, acto de descobrir de um lado o dente canino (*ricanement et défi; action de découvrir la dent canine d’un seul côté*)”; Capítulo XI – “Desdém (*dédain*); desprezo (*mépris*); repugnância (*dégout*); culpabilidade (*culpabilité*); orgulho (*orgueil*); impossibilidade (*impuissance*); paciência (*patience*); afirmação e negação (*affirmation et négation*)”; Capítulo XII – “Surpresa (*surprise*); espanto (*étonnement*); pavor (*crainte*); susto, medo, terror, horror (*horreur*)”; Capítulo XIII –

“Vergonha (*honte*), timidez (*timidité*), modéstia (*modestie*), rubor (*rougeur*)”.

Costa Pereira detém-se na enunciação da “teoria do rubor”, considerada inapropriada no trabalho do ator, tal como a palidez, expressões emocionais espontâneas difíceis de conseguir em cena. Em vez de efeitos falsos, ficam conselhos sérios:

Que o ator venha para a cena bem compenetrado do carácter da sua personagem e bem certo das situações, a fim de trazer o rosto convenientemente preparado; que se deixe comover de um sentimento unísono com o da personagem, em ordem a sentir os efeitos dele, patenteando assim as transições (Pereira 1890: 172).

Suspende-se aqui a análise da teoria de Darwin, não obstante Costa Pereira considere que muito fica por conhecer: “Vasta é a área deste trabalho e difícil” (*id.*, *ibid.*: 175). E, na medida em que os sentimentos são infinitos e de variadas categorias, tendo cada qual a sua própria expressão, por mais impercetível que seja, é necessário “analisar os géneros primeiro, estudando depois as graduações” (*ibid.*: *ibid.*), para se alcançar o conhecimento dos temperamentos, e a sua expressão consoante os casos em que se manifestam.

### **3.6. Os *Rudimentos* aplicados ao palco**

Parece evidente para Costa Pereira que, desde que haja estudo dos preceitos defendidos, o resultado ver-se-á na representação de qualquer drama, onde se poderá observar a “harmonia do conjunto, a naturalidade, o movimento aparentemente espontâneo, a justeza e seriedade dos tons, [produzindo] um quadro agradável”, sobretudo, quando a tudo isto associa a presença fundamental de um “artista de competência”, o ensaiador (Pereira 1890: 177).

Qualquer artista que domine a expressão de sentimentos e de emoções, saberá que “qualquer que seja a natureza da expressão, nunca um gesto, nunca uma atitude, nunca uma inflexão pode ofender a decência e a nobreza da arte” (*id.*, *ibid.*: 178). Sublinha-se aqui a necessidade constante de rigor de execução, sem concessões ao facilitismo, ao gosto popular, de estudar a naturalidade das mudanças de

atitude, “mil coisas que só a prática constante pode ensinar e fazer não esquecer” (Pereira 1890: 180). A perícia do artista adviria do conhecimento da “natureza e lição” (*id.*, *ibid.*: 181), entre a arte e a técnica, ou seja, saber, experiência e referências teóricas indispensáveis. No fundo, o pragmatismo de Costa Pereira perpetua os mesmos princípios de Quintiliano, verificando a existência de um conjunto de regras, que se formaram pela experiência, posteriormente pensadas de forma lógica, que nos servem como modo de aperfeiçoamento, ou, por outras palavras, que a técnica pode ser aprendida para se tornar em saber:

A falta de observância destes preceitos, a pouca importância que se costuma dar aos bons conselhos, a vaidade, a ausência de disciplina da cena, o mau gosto do público, estragado por iguarias venenosas, a necessidade de variar espetáculos para ganhar dinheiro, [...] a especulação e por conseguinte desmoralização da arte, [...] têm arrastado consigo o teatro entre nós à decadência (Pereira 1890: 182).

Sendo a arte dramática um instrumento importante de instrução e de moralidade, atribui Costa Pereira ao recém-constituído Ministério de Instrução Pública o dever de criar condições de uma reforma que dignifique não só a arte como o artista. Reformar o Conservatório, criando a escola de “ensaiadores”, tomar as rédeas do Teatro Normal, e apoiar os autores são orientações que lembram a reforma de Garrett – “Prêmios para autores, prêmios para atores”:

Força é pois que o teatro seja dirigido com gravidade condigna; indispensável é que o cerimonial do culto cénico tenha o cunho da seriedade e da regularidade (Pereira 1890: 195).

Quase um desabafo, uma defesa utópica de uma religião do teatro, os *Rudimentos* não perdem de vista ao seu objetivo de formação da consciência profissional dos atores, enquanto artistas, explanando os deveres preparatórios na construção do papel, com vista à harmonia do conjunto. Talentos artísticos não faltariam, segundo ele, nem atores, nem autores, enumerá-los todos “seria objeto de um grosso volume” (*id.*, *ibid.*: 194):

A arte dramática é uma profissão hoje nobilíssima e que honra a quem a exerce, com tanto que seja tomada a sério como deve ser. Não é uma ociosidade meramente recreativa, é um trabalho honesto e difícil,

constitui um ramo importantíssimo de instrução pública e de lição civilizadora, é instrumento puro do progresso, é um templo de culto especial para o qual é necessário entrar com devoção e com respeito, para atrair adeptos e dar o exemplo (Pereira 1890: 196-97).

Resta agora um último recado, e a promessa (incumprida!) de uma segunda parte da obra, tratando dos “exercícios sobre o estudo do carácter e da expressão dos sentimentos das personagens” (*id.*, *ibid.*: 201), em que o bom senso e o bom gosto fossem os ditames da escolha razoável de qualquer artista.

#### 4. Augusto Garraio: o alargamento da esfera de ação do teatro

Natural de Lisboa, da freguesia de Santos-o-Velho, onde nasceu a 23 de Junho de 1845, Augusto Garraio exerceu distintas atividades no teatro, desde ator, ensaiador, empresário e escritor dramático<sup>48</sup>. Em 1878, o registo de casamento menciona-o como “ator” (Maçãs 1994: 183), enquanto no registo de batismo de sua filha primogénita, Ema Virgínia, em 1884, surge mencionado como “escritor público” (*id.*, *ibid.*: 186).

Oriundo de uma família de Setúbal, radicada em Lisboa, Garraio dedicou-se ao teatro desde muito novo. De sua avó Claudina, terá herdado “a tradição sadina de poetas, que [...] se ficou nos monólogos e canções teatrais” que abundantemente escreveu (*id.*, *ibid.*: 204). Fez a sua estreia como autor, com dezanove anos, no Teatro do Ginásio, em 18 de Março de 1865, com *Mongini, ou o dó de peito*, comédia em um ato, inspirada no *vaudeville* francês *L’ut de poitrine* (1853), de Eugène Labiche (*id.*, *ibid.*: 205)<sup>49</sup>, “uma miscelânea lírica”, nas opiniões de Sousa Bastos (1898: 160) e de Matos Sequeira (1907: III, 336), que contou com a interpretação de grandes vultos da cena portuguesa: Taborda, Valle, Rodrigues, Augusta e Florinda (*ibid.*: *ibid.*). Teve edição de autor, no ano seguinte, na coleção “Bibliotheca do Theatro Moderno”.

Na década seguinte, foi escriturado como ator e ensaiador, no Teatro Baquet, do Porto, de cuja companhia faziam parte as irmãs Mendes, Amélia e Delmira, filhas do ator e contrarregra José Cosme Damião Mendes, que Sousa Bastos menciona na *Carteira do Artista* (1898: 106), e em *Recordações de Teatro* (1947: 137-138). Garraio apaixonou-se por Amélia, então com dezoito anos, vindo a casar, em S. João da Foz do Douro, a 17 de Fevereiro de 1878, contando ele vinte e nove anos de idade. Graças à sua “atividade e génio empreendedor, e à forma como punha em cena peças de grande espetáculo, ganhou a direção

---

<sup>48</sup> Sobre Augusto Garraio, cf. BASTOS, António Sousa (1898), *Carteira do Artista*, p.106.

<sup>49</sup> Delmira Maçãs reproduz a informação de Sousa Bastos, na *Carteira do Artista* (1898: 106) indicando como título original, *L’ut diésis*, do qual se não encontrou qualquer referência bibliográfica específica. Todavia, atendendo ao título português, *O Dó de peito* parece indiciar a comédia *vaudeville* de Eugène Labiche, com o título *L’ut de poitrine* (1853), que nos parece mais conforme.

deste teatro, de que se tornou mais tarde empresário, passando depois ao do Príncipe Real [do Porto], também como empresário” (Sequeira 1907: III, 101). Com a Companhia de Opereta (ou de ópera-cômica) deste teatro, Garraio apresentou em Lisboa, no Teatro dos Recreios, a 26 de Junho de 1881, a peça de Charles Lecoq, *Pompom* (Maçãs 1994: 207). No ano seguinte a companhia regressou à capital, para apresentar todo o seu repertório, que agradou “extraordinariamente” (Bastos 1947: 137): “A sua direção inteligente e escrupulosa atendia a tudo quanto pudesse influir para o bom êxito das peças que se representavam, tanto em cenário, como mobiliário, adereços, maquinismo” (Sequeira 1907: III, 101). Francisco Palha pretendeu escriturar as duas irmãs, mas na impossibilidade de conseguir Amélia, “porque era esposa e ‘estrela’ do diretor e ensaiador da companhia” (Bastos 1947: 137), ficou com Delmira, que se estreou na opereta *Noite e Dia*, no Teatro da Trindade, em 8 de abril de 1882 (*ibid.: ibid.*).

Um possível desalento de Amélia devido à oportunidade perdida, ou a diferença de idades entre marido e mulher, terá contribuído para a progressiva desunião do casal. Ele tornou-se cada vez mais ciumento, apenas reconhecendo a paternidade da filha primogénita, e jamais em relação aos outros dois filhos do casal, João e José (Maçãs 1994: 213). Quando Amélia faleceu, no Brasil, a 8 de fevereiro de 1894, Augusto Garraio confiou Ema aos cuidados dos tios maternos. Na correspondência que então trocaram, de que apenas se guardaram quatro cartas, Garraio manifesta um sentimento de desalento em relação à sua “vida tão preocupada e triste” (*id., ibid.: 215*), tanto mais que a família da mulher sempre procurara afastar a criança do convívio paterno, aumentando, assim, as “saudades que são tão feias, como as flores do mesmo nome”, conforme expressa em 27 de julho de 1894 (*ibid.: ibid.*). Dois anos depois, quando publica o monólogo dramático *A boneca*, parece que Garraio passa à cena a sua própria condição. Um jovem viúvo perde a filha e, ao olhar para a boneca com que esta brincava, desperta nele a saudade magoada. Ema Virgínia perdera o convívio do pai, que ficara preso na solidão das recordações (*id., ibid.: 224*).

Augusto Garraio diversificou a sua produção dramática, entre dramas, comédias, e teatro musicado, mas, sobretudo, em grande abundância, canções e monólogos, para todos os gostos e todos os espaços de representação, que foram sendo editados em folhetos avulsos, ao longo da sua vida, e, em 1901, constituíram a coletânea *Na bagagem do actor*. Durante a sua estadia no Porto, escreveu um drama militar, inspirado na guerra franco-prussiana, *O porta-bandeira do 99º em linha* (1872), publicado pelo editor Cruz Coutinho; e adaptou à cena os romances *O Sargento-mor de Vilar* (1874), de Arnaldo Gama, em que a interpretação de António Pedro, em “De profundis”, valeu uma caricatura de Bordalo Pinheiro, no *António Maria; Os tripeiros* (1875), romance crónica do século XIV, de António José Coelho Lousada<sup>50</sup>, publicado pelo mesmo editor portuense, e *Os fidalgos da Casa Mourisca*, de Júlio Dinis (pseud.). Dois tipos populares do Porto inspiraram um drama e uma peça de costumes populares, *Henriqueta, a aventureira* (1879) e *Martinho*, respetivamente.

De regresso a Lisboa, exerceu as mesmas funções nos teatros da Avenida e da Trindade, mas acabou por se afastar do mundo artístico, caindo na pobreza, e no esquecimento (Maçãs 1994: 225). Na segunda edição do *Manual do Amador-Dramático*, o editor Arnaldo Bordalo fez imprimir o derradeiro retrato do autor.

#### **4.1. O *Manual do Curioso-Dramático*: um “guia prático” de formação de atores**

Publicado, em 1892, pela Livraria Económica de Frederico Napoleão de Victoria, na folha de rosto deste *Guia prático da Arte de Representar*, Augusto Garraio identifica-se como “ensaiador dos teatros de Lisboa e Porto”, cuja modéstia inibe pretender erguer-se “como sábio em assuntos teatrais” ou de “merecer os elogios da boa crítica”, segundo expressa no breve introito destinado “aos leitores”, tanto mais que a

---

<sup>50</sup> A respeito deste romance cf. COSTA, Adelaide Pereira Milán da (2004), “O Romance Histórico do séc. XIX enquanto factor de construção da memória da cidade do Porto – *Os Tripeiros* de Coelho Lousada”, *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, vol. I, pp.165-174.

razão da existência da obra se prende com o pedido feito pelo editor, apelando à sua “boa prática”, para construir um “guia para curiosos-dramáticos, tão fácil na compreensão como no preço”. A “exigência” de Napoleão de Victoria fez despertar o receio de comparação com “o trabalho artístico de quantos conseguiram iluminar-se como astros”, acabando por revelar a sua dimensão de “pequeníssimo cometa”. Dedicada aos “curiosos-dramáticos”, a obra, no “despretensioso intento” do seu autor, tem a pretensão de “ensinar-lhes os princípios gerais da Arte Dramática por meio de uma leitura amena”. Como derradeira mensagem, destinada aos agora apelidados “amadores de teatro”, Garraio deixa suspensa a ideia de que a sua “boa aceitação [...] poderá aumentar depois numa edição de maior vulto” (Garraio 1892: 8).

Enquanto ensaiador dramático, defendeu a importância da função do diretor de cena, para que houvesse qualidade na realização dos espetáculos. Nessa perspectiva, o *Manual* é pensado como um substituto desse “empregado, entre a maior parte dos curiosos-dramáticos”, tornando-se num “guia-prático de *mise-en-scène*, [...], que lhes sirva de mentor” (*id.*, *ibid.*: 9-10). Sendo o ensaiador dos teatros públicos “o estímulo, guiado pela boa vontade de cada artista”, os conselhos veiculados pelo *Manual* deveriam permitir que qualquer curioso tomasse “sem custo, a direção dos trabalhos cénicos, e o bom resultado [fosse] certo” (*id.*, *ibid.*: 10).

Assim, o *Manual do Curioso-Dramático* encontra-se organizado em quatro capítulos, começando pelo da *mise-en-scène* (primeira parte), que explicam os diversos passos que podem animar os “discípulos estudiosos” a “esperar bons resultados” (*ibid.*: *ibid.*). A Segunda Parte analisa a interpretação das personagens dramáticas e a sua distribuição pelos “naipes”, ou seja, pelas tipologias funcionais em que se agrupam os atores de acordo com as qualidades físicas e temperamentais específicas de cada um. A Terceira Parte trata dos funcionários que sustentam, na sombra, a boa execução da “*récita*”, os quatro pilares da realização espetacular: ponto, contrarregra, maquinista e adrecista. A Quarta Parte retoma alguns dos papéis abordados na parte segunda, agora

considerados como “individualidades”, “retrato da sociedade, nas suas diversas manifestações” (Garraio 1892: 115), objetos de estudo individualizados, caracteres dramáticos fruto da invenção dos autores, que se tornam, muitas vezes, na sua “condenação”, quando representadas como “verdadeiras aberrações” (*ibid.: ibid.*). Ainda nesta secção, constituindo um grande núcleo temático, Garraio aborda o estudo da prosódia do texto, da exploração do sentimento que dele emana, entre o riso e as lágrimas, a expressão plástica da fisionomia, da postura e do gesto, a análise dos temperamentos, sem esquecer o bom uso dos apartes, numa síntese das obras anteriores e na reprodução das fontes por elas abordadas (Le Brun, Lavater, Diderot, Duarte de Sá). Como “auxílio” na procura da “verdade dos tipos” (*id., ibid.: 191*), são abordadas “algumas regras especiais sobre fisionomias”, próprias para uso do “bom caracterizador” e do “cabeleireiro”, “sendo como são aprendidas com Lavater e outros sábios autores no género” (*ibid.: ibid.*). Os “artifícios teatrais segundo a moderna ‘Arte no Teatro’” reproduzem Manuel de Macedo, e introduzem a secção destinada à explicação dos meios tecnológicos na exploração das potencialidades iluminadoras da luz elétrica e na construção de adereços cenográficos. O *Manual* não podia deixar passar uma secção de “conselhos” práticos para salvaguarda de imprevistos em cena, e encerra evocando a memória do ator José Carlos Santos, e do seu estribilho teatral, “salve-se quem puder”, quando o pano subia no início do espetáculo, para desejar o mesmo tipo de sucesso para a sua obra junto do público destinatário:

Se o Guia-prático servir, quando menos, para nos guiar na manobra, como verdadeira bússola ao marinheiro sem curso, vamos lê-lo cuidadosamente com a atenção de um piloto, consultando as suas efemérides, e chegaremos ao nosso destino (*o fim da peça*) em derrota alegre... a porto e salvamento. E boa viagem, meus amigos, em maré de rosas, com o nosso *Manual* a vosso lado, como *prático* da barra (Garraio 1892: 222; itálicos originais).

Tal como Augusto de Mello, Garraio baseia-se na sua experiência profissional, para idealizar um modelo funcional para amadores, aos quais se dão conselhos orientadores de uma boa prática de trabalho,

escorada na consciência crítica do processo de trabalho, e dos conceitos estruturantes do discurso dramático-teatral, que a gíria designa por “gramática de palco”. Mais de um século após a sua edição impressa, o *Manual do Curioso-Dramático*, longe das suas funções iniciais, acaba por se tornar num objeto esclarecedor sobre a atividade teatral, não só a amadora, como a profissional, que aquela mimetiza.

#### **4.2. Da escolha da peça à estreia do espetáculo**

Garraio conhece os defeitos dos curiosos dramáticos. Por um lado, nada pior do que o deslumbramento perante o sucesso de uma representação pública e a vontade de imitar o maneirismo do “artista afamado”, na repetição do histrionismo mais espetacular, levado às últimas inconsequências do *decorum*, por falta de consciência das suas limitações; eis “o maior pecado de lesa-arte”. Por outro, nada pior do que escolher uma peça, “sem pensar no conjunto geral, para o qual a sociedade não tem elementos” (Garraio 1892: 10). A “escolha do espetáculo” tornava-se o primeiro momento de grande dificuldade, a exigir harmonia de grupo, “segundo os recursos” disponíveis, e sem atender “a caprichos que são sempre prejudiciais” (*id., ibid.*: 12).

A escolha da peça deveria passar pela sua adequação à “sociedade” que a ia representar, atendendo “à voz, à idade e à estatura de cada intérprete”, de modo a que existissem “papéis para todos, visando sempre a probabilidade de melhor desempenho” (*ibid.: ibid.*). Cenário, guarda-roupa e adereços deveriam concorrer para a beleza do conjunto, por serem a “propriedade na *mise-en-scène*”, como também o era a naturalidade no desempenho da ação:

A vista deleita-se com a semelhança da realidade, como se deleita o ouvido, e é para satisfazermos os espectadores de gosto mais apurado que procuraremos apresentar-lhes uma peça com toda a sua cor local e verdade, no estilo da sua época” (Garraio 1892: 13).

A insistência na modéstia dos amadores-dramáticos, na recusa do “arrojo tentado pelos debutantes”, alertando para “a luz da ribalta que cega a vista” e para o público, supremo juiz, que faz calar qualquer

presunção diletante, é reveladora dos malefícios que se conheciam no meio teatral profissional, e na sua replicação amadora, cujas rivalidades serviram de mote a historietas de muitos autores desse tempo.

Escolhida a peça, com a aprovação da sociedade, seguia-se a sua leitura, convocando-se todos quantos nela colaborassem “direta ou indiretamente”, de modo a que fosse conhecido o “enredo, o meio em que se desenvolve, a importância das personagens e seus caracteres; quantas rubricas, enfim o autor escreveu para auxiliar o desempenho” (*id.*, *ibid.*: 14). “Pode, portanto, chamar-se um bom ensaio à leitura da peça”, afirma Garraio (*ibid.*: *ibid.*), cujo procedimento nada tem a ver com a prática atual. À semelhança do trabalho profissional, sugere o *Manual* que a primeira leitura da peça fosse feita pelo seu autor, quando se tratasse de obra original, ou pelo ponto, quando fosse do “repertório dos teatros públicos”, já representada portanto:

Em volta de uma mesa, no palco, como se faz a maior parte das vezes nas empresas teatrais, devem sentar-se os *curiosos* para ouvir com atenção a peça escolhida (Garraio 1892: 15).

Não será difícil imaginar, quer o autor, quer o ponto, no papel de rapsodos, debitando a comédia ou o drama para uma plateia presumivelmente ávida de passar à fase seguinte da distribuição dos papéis e dos ensaios, quando as atenções se voltassem para o estudo do papel, respeitando “a exatidão da *individualidade* que o autor escreveu”, a que o ator daria vida (*ibid.*: *ibid.*). Se o estudo da peça demonstrava a “individualidade de qualquer personagem”, a vida desta dependeria da intersecção de dois planos distintos, o das “habilitações naturais” do artista, e o da sua “força” de trabalho. Garraio defende que a “individualidade”, ou seja, a materialização da personagem através da corporalidade do ator, se manifestaria pelo estudo do “meio em que tem lugar a ação e a sua época”, na medida em que fatores como “a educação, o génio, a ilustração, influem na apresentação individual” (*id.*, *ibid.*: 16):

Apresentarmos, pois, no teatro, o retrato perfeito da *personagem* escrita, retrato vivo e movente, com todos os seus vícios e paixões, cheio de amor ou perversidade, é tão difícil como mostrar pela expressão do gesto

e do porte quanto esconde o coração da gente (Garraio 1892: 17; itálico original).

O naturalismo, que Zola defendera para a cena, surge patente no realismo da interpretação, na adequação do conteúdo à forma, em que a transparência “na execução de um papel, a sua verdadeira individualidade, é trabalho que só frutifica um sério estudo”. O objetivo último de qualquer ator deveria ser o de “alcançar bem a compreensão da peça e *desenhar* o indivíduo que se [incumbiu] de representar, marcando-lhe com acerto os sentimentos e paixões, e ainda as causas externas que possam ter influído, mais ou menos diretamente na sua *individualidade*” (*ibid.: ibid.*). Não há, por isso, espaço para o “péssimo resultado” das cópias de interpretações alheias, “do que vimos fazer a *este* ou aquele” (*id., ibid.: 18*), senão aprender a expressar as diferentes maneiras individuais que cada indivíduo pode mostrar consoante a situação em que se encontra. Do conhecimento da “individualidade” surge a análise dos vários “tipos” que a podem personificar. Tarefa do ator, distancia-se da obra “fria, sem luz, sem cor, sem movimento” que o autor escreveu. São os intérpretes que “animam a peça e as suas *individualidades*, dando-lhes vida e calor” (*ibid.: ibid.*):

Todo esse conjunto individual que forma o enredo de uma peça e a que os autores chamam *interlocutores* ou *personagens* da comédia, drama, farsa ou opereta, conforme o género das produções, tem hoje, em linguagem teatral, separadamente os seus nomes de guerra (Garraio 1892: 18).

Garraio elabora, então, a lista de arquétipos que povoam os enredos dramáticos, fazendo uma distinção entre os modelos da velha e da nova nomenclatura. O “pai nobre ou caricato”, figura do idoso dos velhos dramas românticos, deu lugar na comédia-drama, ao “centro dramático ou cómico”, segundo o género de papel, em drama, comédia ou farsa. Do mesmo modo, e pelas mesmas razões, a “dama velha” se transformou na “dama central”, ou na “caricata”, enquanto a sua filha, a “dama amorosa”, se transformou na “ingénua”, e a “dama de comédia”, a leviana “dama galã” deu lugar à atrevida “cocotte”, sinal de tempos afrancesados. Se a burguesia evoluíra, o mesmo acontecera com os

criados. A “lacaia” transformara-se em “soubrette”, o “lacaio” em “criado”. Apenas o “galã” mantivera os seus princípios inalterados, entre “dramático” e “cômico”, consoante as necessidades do autor que o criara, e só a roupa que vestia evoluiu ao sabor da moda de cada tempo, desde o *dandy* romântico de meados de Oitocentos, ao *sportsman* do princípio de Novecentos. Uma individualidade apenas não resistira à passagem do tempo: o “tirano” dos melodramas, que caiu definitivamente em desgraça dramática, ficando na memória residual dos velhos espectadores, que o renomearam de “galã mau” ou “cínico”. Estando todas estas individualidades sujeitas à inspiração criativa do autor, e à necessidade da escrita, conviria então aos amadores-dramáticos conhecer os traços gerais que as determinavam, para melhor as compor, quando passassem à prova de papéis, ou seja, ao primeiro ensaio de leitura pelos atores, a que Garraio, como todos os restantes teóricos, atribui uma enorme importância.

Façamos aqui um parentese explicativo sobre um processo de trabalho sem par com a atualidade. Na ausência de máquinas que replicassem os textos dramáticos, a obra original manuscrita saía das mãos do seu autor, para as do empresário que a comprasse. Distribuídos os papéis e feita a leitura explicada anteriormente, a obra dramática transitava para o ponto, encarregado de a copiar de forma específica, numa caligrafia desenhada, perceptível, em que o corpo de texto se manuscruvia a tinta preta, ou a azul, enquanto as didascálias se distinguiam pela tinta vermelha. Os melhores exemplares em arquivo de obras dramáticas manuscritas são objetos que ostentam verdadeiros trabalhos de calígrafo, sem rasuras, edições únicas, a partir das quais se replicavam outras versões integrais, e as “partes do papel”, ou seja, as réplicas correspondentes a cada personagem.

Cada ator recebia então a sua “parte”, isto é, pequenos cadernos, consoante os atos em que entrasse, contendo versões parcelares do texto, referente à personagem interpretada, cujas falas eram antecidas da respetiva “deixa”, ou remate de frase anterior, sem identificação da personagem que a proferia. Um processo de trabalho semelhante ao que

acontece com as partituras de música em orquestra. Cada instrumentista possui apenas a composição que terá de executar, enquanto o maestro detém a partitura orquestral que deverá dirigir. Cada ator possuía apenas o texto que correspondia à sua personagem, e daí que o ensaio de “prova” servisse, por um lado, “para retificar a exatidão da cópia dos papéis”, e, por outro, devesse ser “feito com toda a atenção [...] para dar a cada um dos intérpretes, o conhecimento cabal da peça e da índole do indivíduo que cada um tem de representar” (Garraio 1892: 20).

Segundo Garraio, o hábito antigo de se fazer muitas leituras não só caíra em desuso, como se verificava pouco proveitoso, na medida em que os ensaios só passavam a ser profícuos, quando o artista começasse a “representar o seu papel”. Conhecendo a índole dispersa dos amadores dramáticos, sugere-se então que houvesse apenas um ensaio de retificação de papéis, e se passasse de imediato ao “ensaio de marcação”, segunda etapa da *mise-en-scène*. A partir deste momento, o ensaiador, “ou o amador que, na falta deste se encarregou de pôr a peça em cena” (*id.*, *ibid.*: 21), começaria a marcar, ou seja, a elaborar “o plano geral do movimento das pessoas que a desempenham [...] em conformidade com a ação da peça” (*ibid.*: *ibid.*).

No estrangeiro, era comum utilizar-se a *maquette*, espécie de pequeno teatro de marionetes, que servia como diorama para ensaiar os movimentos cénicos sem os atores. Em Portugal, a prática caíra em desuso, preferindo o ensaiador utilizar plantas de cena aguareladas, em que se inscreviam a lápis a marcação dos atores. A este grupo de ensaiadores pertencia Garraio, seguidor da modernidade francesa, que passara a usar as plantas, posteriormente “litografadas e [vendidas] conjuntamente com a música e poema das peças, aos diretores dos teatros estrangeiros” (*id.*, *ibid.*: 21-22). Uma noção comercial, que introduz o conceito de franchisado, reproduzindo a *mise-en-scène* original<sup>51</sup>. A marcação da peça deveria ser feita para cada ato, e retificada de imediato, para evitar o seu esquecimento. O estudo do movimento e a

---

<sup>51</sup> Processo utilizado nos espetáculos musicais na atualidade, que os torna semelhantes em Nova Iorque, em Londres, e em qualquer outro local em que subam à cena.

apropriação do gesto deveriam ser feitos de forma natural, harmónica, adequando e valorizando a expressão das intenções textuais, evitando qualquer movimento estranho, não justificado, e tendo “sempre bem justificados os movimentos precisos” (Garraio 1892: 24).

*A propriedade* na marcação de uma peça exige completo estudo das individualidades que nela tomam parte. Os movimentos dos seres estão certamente sujeitos ao seu temperamento, ao meio em que vivem, à sua educação, à sua idade, a motivos diversos que muitas vezes lhe exaltam ou reprimem os gestos nas ações que eles praticam (Garraio 1892: 26; itálico original).

Garraio advoga a cabal compreensão da psicologia de cada personagem, para que a sua representação surja próxima da realidade observável, sendo “de pequeninas minuciosidades bem estudadas, que se forma um conjunto perfeito, e se realizam verdadeiros os tipos que o autor imaginou” (*ibid.: ibid.*). Sobre isto deveria o curioso-dramático atender ao estudo do meio, em que a personagem se movimenta, dando credibilidade ao papel que interpretava, em nome da “espontaneidade da ação da peça, [e que] a certeza no conjunto da marcação tenha por tal forma naturalidade, que o público chegue a esquecer o trabalho que custou semelhante resultado” (*id., ibid.: 30*). Chegado ao “ensaio de apuro”, o intérprete deveria entregar-se plenamente à representação da individualidade e conferir “toda a verdade da ação pela verdade do gesto, da dição, da personagem” (*ibid.: ibid.*). A verdade interpretativa seguia o *Paradoxe sur le comédien* – “o verdadeiro merecimento do ator está em saber *fingir as paixões*” –, na recusa do uso da emoção real:

Finge-se a dor, as lágrimas, a miséria, e, nos excitamentos dos grandes lances, pode fatigar-se o físico do artista, pelo esforço material da dição, do gesto, das lutas diversas, mas o sentimento próprio, o coração, deve estar longe de tomar parte nos lances angustiosos que o autor escreveu (Garraio 1892: 31).

A “arte de bem representar” é entendida como aptidão para convencer o espectador, através da persuasão interpretativa, que fixa a “naturalidade da ação e do diálogo”, e se torna na “maior beleza de uma representação, e [no] melhor predicado de um artista” (*id., ibid.: 32*).

O “ensaio geral” corresponderia à “medida exata do agrado que a peça deve ter na sua exibição pública” (*id.*, *ibid.*: 33). Em tudo semelhante ao momento da estreia, o ensaio executar-se-ia de forma continuada, sem interrupções desnecessárias que prejudicassem “o efeito geral” da representação (*ibid.*: *ibid.*):

O bom êxito de uma récita de curiosos chega a ser também um triunfo até para as suas famílias, que folgam e aplaudem, mais os seus do que os estranhos, é verdade, mas que enfim concorrem muitas vezes para assinalar vocações futuras. Quantos aplausos do público, numa representação de curiosos, bem dirigida, tem servido de incitamento a muitos deles para seguirem com glória a carreira de artistas dramáticos! (Garraio 1892: 34)

Eis os destinatários do guia prático de representação, os frequentadores dos “teatrinhos particulares”, “berço de arte” de muitos artistas, profissionais e diletantes. Mais tolerante com os defeitos dos profissionais, Garraio não tolera que os amadores sejam indisciplinados, porque a sua representação deve demonstrar o seu “amor à Arte”. Para o “curioso debutante”, a sua estreia em cena seria como “um santo batismo que o transforma de *herege* em *cristão-novo*, de ignorante da *arte*, em sábio conhecedor dos seus mistérios” (*ibid.*: *ibid.*). A noite de récita, em teatros particulares, vestia as galas de “acontecimento festivo”, de entretenimento, para a sociedade bairrista: família, amigos e bons vizinhos. Na ausência de um “ensaiador ilustrado”, o manual seria o “guia”, em prol da qualidade da representação (*id.*, *ibid.*: 35).

### **4.3. Uma matriz interpretativa a partir de um retrato social**

Na “segunda parte”, a atitude pedagógica de Garraio adianta-se aos autores anteriores. Identifica e sistematiza uma tipologia funcional de papéis, que associam as características físicas e temperamentais dos artistas – “especialidades” dentro da companhia –, ao “caracter físico e moral” das personagens – as “individualidades” estruturadas pelo dramaturgo, como agentes internos da narrativa. Desta interseção, resulta o papel teatral ou “personagem cénica”.

Papéis de juventude	Papéis de maturidade	Papéis populares
Galã dramático	Centro dramático	Baixo cómico
Galã cómico	Centro cómico	Mordomo
Galã amoroso		Criado confidente
Galã tímido		Criado lorpa
Cínico/ Velhaco		
Ingénua	Dama-galã	Caricata
	Dama central	<i>Soubrette</i>

Tabela 3 - Especialidades teatrais

Papéis de juventude	Papéis de maturidade	Papéis populares
Galã dramático	Centro dramático	
Galã cómico	Centro cómico	
Cínico		
Ingénua	Dama-galã	
	Dama central dramática	
	Dama central cómica	

Tabela 4 - Individualidades dramáticas

Podemos constatar que as especialidades (17) (tabela 1) registam quase o dobro das individualidades (9) (tabela 2), e que, entre estas últimas, não existe qualquer tipologia específica para personagens populares. Depreende-se que o universo da escrita dramática organiza de forma elementar, dividindo as personagens sumariamente em características dominantes, consoante o seu género e nível etário, deixando que o dramaturgo especialize o seu temperamento na interação da fábula. O universo do teatro aborda-as de forma complexa, especializando subdivisões de capacidades interpretativas individualizadas, o que as aproxima de retratos quotidianos, muito próximos das ilustrações publicadas, como as de Manuel de Macedo ou de Bordalo Pinheiro. Tendo em mente os atores, Garraio descreve uma galeria de modelos, que procura traduzir a realidade segundo um padrão behaviorista, celebrando de forma empírica e epidérmica uma escala de

valores de sentimentos e comportamentos, deixando assim aos dramaturgos a sustentação do pensamento dessas construções nominais, fundamentando as relações de causa e efeito, e o dinamismo interno das figuras captadas na observação quotidiana.

#### **4.3.1. As “especialidades” do ator: ilustrações impressionistas do quotidiano**

Para os galãs e as ingénuas guardam-se os papéis simpáticos de heróis e heroínas dos enredos sérios ou cómicos, cabendo-lhes uma “parte importante no conjunto do desempenho” (Garraio 1892: 37). Garraio insiste na “estilização” da personagem cénica, cuja elaboração exige fatores técnicos externos à obra literária, que o intérprete não pode negligenciar. O domínio das condições acústicas das salas e o autoconhecimento das capacidades interpretativas favorecem um desempenho “sem fadiga”. A justeza de interpretação exige que o galã dramático não descure a “elegância do porte, a que tem de atender, com infinito cuidado nas suas horas de estudo” (*id., ibid.*: 38). Qualquer desleixo (o simples desejo de aplauso fácil) do ator fá-lo perder a individualidade, ficando apenas “mascarado”. A crítica do público não perdoava a pouca “correção na figura” e a falta de “afinação” no “tom de declamação” (*id., ibid.*: 39). No mundo do faz de conta da cena naturalista-realista, os heróis guardam a herança essencial dos cavaleiros imaculados e idealistas, defendendo a virtude da ingénua, manchada pela vilania do cínico, outro galã, porém de maus instintos.

Ao galã cómico não se exigia “tanta correção no gesto e no porte” (*id.: ibid.*). Todavia, a “feição galhofeira” do papel (*id., ibid.*: 40), tão do agrado do público, não justificava a graça fácil e chocarreira, mas aumentava a necessidade de estudo, sobretudo na alta comédia. A “graça natural do actor ou curioso”, visível na sua descontração consoante o “lugar da acção onde se enreda a peça” (*id., ibid.*: 42), deveria servir um desempenho com “intuição perfeita” dos matizes graciosos dos enredos:

[A] *ironia* que ataca os nervos da *ingénua*, a *franca jovialidade* que é sedução da *central* e até as lágrimas de *crocodilo* com que finge partilhar

a dor do padrinho recém-vindo para lhe esfolar, sem maior dó, a burra de ouro (Garraio 1892: 40; itálicos originais).

O galã tímido era uma especialidade híbrida, que servia qualquer género. Representava o indivíduo, cuja “falta de convivência social ou de educação” debilitava o “sistema nervoso”, produzindo a “timidez em presença de estranhos”. O amplo espectro social situava-se entre “fidalguinho educado entre as saias da mamã, até ao campónio que emudece e faz jeroglíficos na areia, em presença da namorada” (*id.*, *ibid.*: 42). O enunciado demonstra que o galã tímido tanto podia ser profundamente poético na seriedade, como deliciosamente hilariante no desconchavo da situação em que se encontrava, aproximando-se de uma ingénua de calças. Garraio subdivide-o ironicamente em “galã tímido das salas” e “ingénuo das eiras”, entre a cidade e a serra.

O tipo urbano, a que a “sociedade desenvolva” chamava “verdadeiro maricas”, apresentava “traços de uma individualidade *mignone*, sincera e inexperiente” (*ibid.*: *ibid.*). O gesto, “miúdo como gorgulho” e delineado “com a pontinha dos dedos” (*id.*, *ibid.*: 43), surgia manso, quase “autómato”, movendo “lentamente a cabeça dentro dos colarinhos lustrosos, como se tivesse uma mola para movimentos certos” (*id.*, *ibid.*: 44). A voz, “delgada e de fácil modulação feminina”, ora expressava o seu entendimento em “ponto de bordados”, ora em “rendas de *guipure*”. Traja como um *dandy* de manequim – perfume de “opópanax”, “miosótis de pano” na lapela do casaco, “penteadinho”, “enceradinho”, “nada em desalinho” –, e comporta-se com um amante narcisista:

A todas as donzelas pretendem, só de longe, fazer corte, e por todas se julgam amados. As suas declarações de amor saem-lhes trémulas, como o chilrear dos passarinhos, com a diferença de que estes cantam... e eles quasi que choram. À menor contrariedade engolem em secco e não tem [*sic*], sequer, o génio explosivo como uma bombinha de dez réis. Calam-se, então; rasgam o lenço, mordem os lábios e chegam a fazer beicinho. Porquê? Só porque ao desfolhar de um malmequer, pela linda prima, lhes saiu: *pouco e nada* (Garraio 1892: 43; itálicos originais).

No centro da rusticidade, encontra-se o “ingénuo das eiras do tio Maioral” (*id.*, *ibid.*: 44), cuja descrição o aproxima de lapuzes e

machacazes de futuros aquilinos. A sua timidez tem outro gesto: “coça a cabeça, nas indecisões da vontade” e “dá o seu beliscão na cachopa da Brites dos Pegões” quando lhe vem à mão o desejo, disfarçado por “gargalhadas alvares” e por um tombo “em riba das sementeiras”, quando homem mais velho lhe prega uma palmada nas costas. Vestir bem, só no dia do “arrecebimento”, em que há-de trajar o “melhor de ver a Deus e à sua Joana” (*id.*, *ibid.*: 45).

Alteramos propositadamente a ordem seguida por Garraio, para introduzir uma especialidade que, pela idade, se aproxima desta tipologia de papéis de juventude, porém, pelo temperamento se filia nos papéis antipáticos de que falava Manuel de Macedo – o vilão –, que, segundo o estrato social em que circula, se define como “cínico” ou como “velhaco”, coerente com a sua “philosophia na desvergonha” (*id.*, *ibid.*: 52). Papéis, que a ninguém agradava, nem a atores, nem ao público, careciam de estudo aprofundado. A sua aparência, facilmente identificada na ficção, não tinha par na realidade:

Os cynicos, se não são tão frios como um sorvete de leite, podem comparar-se a uma carapinhada, aonde nós, por um acesso de loucura, deitássemos sal amargo ou vitriolo corrosivo. [...] Se os não mata cedo, n’uma hora de remorso, a própria consciência, mata-os alguma victima sua, que, tendo-lhe chegado a hora da vingança não tenha remorsos de os matar a eles (Macedo 1892: 52-53).

Para Garraio, este temperamento era fruto “indubitável” da alta sociedade, meio propício à criação deste tipo de “víboras”, a quem faltou a “mãe que os gere ou adopte, entre o povo rude, franco, sincero e trabalhador” (*ibid.*: *ibid.*). Esta idealização de uma alma popular, de um povo feliz, de uma classe produtiva, por oposição à ociosidade de uma sociedade que se aborrece e se entretém na mesquinhez de jogos escusos, subentende os ideais filosóficos utópicos que Garraio partilha, onde se sente o eco de Lamartine, de Renan ou de Hugo. O intérprete do cínico deveria conhecer “as maneiras serenas e frias, perscrutadoras e disfarçadas” do trato social, para conferir ao desempenho um “colorido especial e artístico” natural, e aceitar as vaias ou o silêncio de aplauso com que o público premeia estas figuras. O cínico era um “galã

aristocrático”, um cavalheiro do “*demi-monde*”, e sempre “um sofredor para conseguir o seu fim”, tal como o “velhaco”, discípulo do anterior, sem a sua “finura”, e ainda com uma réstia de coração, que circulava nas classes populares, onde não existe cinismo, segundo o psicologismo de Garraio. O cinismo “carece de ilustração que o disfarce, para evitar a denúncia” (Garraio 1892: 55), e o velhaco, que é “espontâneo”, não aprende o fingimento. A sua fisionomia é a “máscara das intenções íntimas”. Só o seu olhar calculista denuncia a atuação:

As manias dos velhacos são sempre falsas, calculadas, sem expressão exactamente igual em todos, porque mais ou menos prática do mundo, muito ou pouco hábito de convivência social, variam a forma de executá-lo (Garraio 1892: 5).

Posto isto, regressemos às simpáticas figuras masculinas dos centros dramáticos e cómicos, papéis de respeitabilidade na ação narrativa, porém verdadeiros calcanhares de Aquiles dos amadores, plenos de boas intenções e de insuficientes concretizações artísticas, para suprir, na falta da idade real, uma maturidade interpretativa que credibilizasse a sua representação. Na maioria das sociedades dramáticas, a ausência de atores mais velhos explicava que os os jovens galãs interpretassem esses papéis, em excesso de caracterização física e vocal, a esconder o “físico juvenil” e a “voz de infante” (Garraio 1892: 46). A chamada de atenção para o acerto na distribuição de papéis em representações particulares correspondia a uma exigência de qualidade na “personificação e naturalidade do papel”. A caricatura grosseira do ancião, transformado em “caricato *chéché* de entrudo” não deveria acontecer, em abono da compreensão da sua individualidade, das “luctas passadas na vida”, provocadoras de “estragos naturaes” (*id.: ibid.*). A estilização destes papéis requeria adequação vocal e física, inteligência e poder de observação, que retratasse a “nobreza da figura e porte, nos fidalgos, e a denúncia da sua origem, nos plebeus” (*id., ibid.: 47*):

A idade não precisa mostrar as rugas do rosto, nem a cor dos cabelos, para se evidenciar como *folhinha do tempo*. O sofrimento moral é que primeiro nos envelhece o corpo, enquanto que o cansaço physico não deixa estragos, depois de repousarmos, sem inquietação, algumas horas em socego (Garraio 1892: 48).

Apesar de o estudo servir para a definição do tipo, Garraio aconselha que fossem evitados os papéis para os quais não estivessem reunidas as condições naturais do intérprete, e, em último caso, que este não se sentisse culpado por desistir do esforço. Não era “crime” ter nascido “com negação para a arte dramática” (Garraio 1892: 48). Pelas razões aduzidas, a representação dos papéis de centro cómico apresentava dificuldades equivalentes. A ingenuidade característica dos “curiosos-dramáticos” tendia a levar ao exagero o “gesto e voz, fato e caracterização”, caricaturando em vez de personificar, acentuando o ridículo da má representação:

Não queremos, certamente, apresentar algum *vejete* que faça rir pela impossibilidade do typo e caricatura da imitação, mas sim porque o achem perfeitamente *velho* e *cómico*, debaixo de sua artística mystificação (Garraio 1892: 49; itálicos originais)

Fazer rir o público, sem fugir da verdade, pela identificação e reconhecimento dos tipos quotidianos de centros cómicos, abundantes na sociedade portuguesa coeva, “fora da clássica família, ou dos actores e curiosos-dramáticos que pretendem imitá-los” (*id.*, *ibid.*: 50), deveria ser a tarefa de estudo de qualquer artista. Da extensa panóplia de genuínos centros cómicos, Garraio salienta cinco modelos basilares, capazes de inspirar a “criação d’elles, nova, original”, de todos aproveitando a essência, para com ela criar o indivíduo imaginado pelo autor, a que o ator dá vida. A personagem teatral, sendo “filho de quantos temos visto”, parecer-se-ia “com um que não viveu ainda” (*id.*, *ibid.*: 51). Da tipologia popular enunciada, a lembrar Bordalo Pinheiro, surge a figura do clássico “pé de boi”, “monótono em costumes, mas alegre e divertido entre os seus”, jogador inveterado de antigos jogos de sorte, vestindo por casa o velho casacão do boleiro das tipoias e o boné da tropa miúda do cerco do Porto; o “velho remediado”, frequentador dos retiros dos pacatos nas hortas de fora de portas, envergando o fato domingueiro, de sobrecasaca desabotoada, colete amarelo, camisa de grandes colarinhos, chapéu alto e bengala de cana-da-índia; o “empregado público”, oficial de repartição, pobrete mas alegrete, trajando “sobretudo no verão para

tapar as nódoas do fato claro e que traz o fato claro no inverno porque empenhou o sobretudo”; o “procurador de causas”, imitador “trapalhão” de advogados e pai de muitos filhos; e o “centro cómico dos salões”, intriguista, à cata de empenhos para altos ministérios, falando afavelmente, com “voz melíflua e leve como os rebuçados e pastilhas com que enche as algibeiras e o estômago” (*ibid.: ibid.*):

Isto quer dizer, meu amigo, que de quanto estudo com que olhemos a sociedade, de todos os pequenos elementos que d’ella colhamos, formaremos um vulto aonde encarnaremos a individualidade que o autor pensou e da qual pertence a este o pensamento apenas; o seu verdadeiro espírito, a alma, pertence a nós [artistas] (Garraio 1892: 52).

Eis-nos chegados à galeria das personagens características, dos baixos cómicos, dos criados de comédia, do agrado popular, de quem se ri, pela sua “incontestável graça”, a “verdadeira bagagem do artista cómico” (*id., ibid.: 57*). Podendo não ser “um artista completo nos conhecimentos da arte” (*ibid.: ibid.*), a graça do cómico abre-lhe o caminho da fama, quando cai nas graças do público, porque “tem sempre autoridade sobre nós quem nos põe de bom humor” (*id., ibid.: 58*). Todavia, a “verdadeira graça não precisa de esforço nem complementos frisantes para provocar a hilariedade” (*ibid.: ibid.*) e o aplauso. Basta que a comédia seja natural, tanto como o intérprete, que tira partido das pequenas situações da narrativa e das “minuciosidades” da imaginação, para criar o tipo. Devem-se procurar todos os pretextos, sem exagero, que é “próprio de teatros de feira” (*id., ibid.: 60*), na contenção de “efeitos graciosos e naturaes que deem animação à peça, sem rebaixal-a até ao valor dos entremezes antigos”. A qualidade das classes laboriosas exigia acerto interpretativo, rigor no retrato e no trajar, em conformidade, sem “tanto molde nem medida certa”, à exceção do “*high-life* da criadagem” (*ibid.: ibid.*):

[É] de uso antigo em Portugal os criados particulares não usarem barba, cedendo aos moços dos *restaurants* o direito de usar *suissas* e *matacões*, quando são filhos da Galliza (Garraio 1892: 60; itálicos originais)

Na hierarquia dos “serviçais”, o “criado comum” correspondia ao filho do “meio social”, dos “costumes” e da “mediania”, existindo, todavia, muitas individualidades distintas que se enquadravam numa escala, em cujo topo se encontrava o “mordomo”, o “barómetro das alegrias caseiras”. A sorte do amo dita o seu destino. “No reino da criadagem é o mordomo imperador”, cujo conhecimento da “caixaria doméstica” equilibra as finanças dos patrões, “mostrando pela alteração das feições o estado financeiro da casa” (Garraio 1892: 60). A seriedade do mordomo é seu apanágio. Por isso mesmo, é um “homem de idade, em quem se reflectem os costumes do seu amo, a sua gerarchia social”, chega até a ser “mais importante que elle, com aparências de conselheiro de estado” (*id.*, *ibid.*: 62). Traja sobriamente, comporta-se com “respeito e correcção”, fala de forma setenciosa, frases “pensadas e frias”, sobretudo com os subalternos, mas servil na presença dos patrões:

Enfim: Aprumo de militar, gesto de magistrado e cara... de carrasco, dão-lhe as scenas geraes, tornando-se, por isso, de bom efeito qualquer desmando na sua alta posição (Garraio 1892: 62).

A posição de proximidade ocupada pelo mordomo só tem par no papel do “criado-confidente”, rapaz esperto, “ladino como raposa” (*id.*, *ibid.*: 63), que trabalha apenas para seu proveito. A sua fisionomia é o mapa de “sentimentos, pensamentos, e suas relativas emoções, convulsivas, opressivas e expansivas”, quando “espreita cauteloso” (*ibid.*: *ibid.*). Os “lances de mistério” são o seu trunfo e, ao mesmo tempo, por falta de verdade, são o seu calcanhar de Aquiles, quando os intérpretes querem ser mais engraçados do que o próprio papel. No último degrau da escala dos serviçais encontra-se o “criado lorpa”, o sincero, rude e inocente Zé Ninguém, tão ingénuo quanto o “galã das eiras”. Tão acanhado e desajeitado como este, o lorpa tem a ousadia, que lhe vem da ignorância:

Mas que naturalidade é precisa n’estes papéis, para lhes darmos a boçalidade própria, sem que pareça velhacaria; a expressão espontânea, sem visos de calculada (Garraio 1892: 65).

São bondosos, puros, prestáveis, porém incultos, agindo ao contrário da sua pouca inteligência, movidos pela curiosidade, e pelo medo. Dedicam uma fidelidade incondicional ao amo, que lhes paga com o fato que usou durante meses, e que o lorpa veste de todas as maneiras possíveis, exceto a correta. Apesar disto, o desempenho do papel exige a compreensão da sua individualidade de ingênuo “tão puro como o aroma do manjerico” (Garraio 1892: 66).

Terminadas as especialidades masculinas, Garraio dedica a sua atenção às femininas, principiando pela “ingénua”, “espinhoso papel”, cujo próprio nome parece conter “o perfume do hálito brando e suave da inocencia.” (*id., ibid.: 67*) As ingénuas encontravam-se por toda a arte, e nem sempre tão acanhadas como a maioria das amadoras dramáticas desempenhava esses papéis. Substituir a inocência franca por “sintomas de parvoíce” seria erro imperdoável na caracterização da ingénua, e falta de compreensão da sua “índole”, determinada sempre pela “feição dos atos pessoais”. (*ibid.: ibid.*) O meio e as convenções sociais determinam os traços particulares. Porém, tanto a descomprometida camponesa, como a educada menina de família, cada qual com a sua natureza, feita de educação diversa, pode ter “igual ingenuidade” (*id., ibid.: 68*). Em ambas a “simplicidade” dos atos corresponde à “sinceridade do coração” (*ibid.: ibid.*). Não obstante, a convenção teatral definira a “dama ingénua”, segundo um “figurino de elegância”, uma conceção firmada pelo gosto do público, que as “exigiu todas pela mesma bitola”:

Delgadinhos e elegantes como as pernitas das abelhas e, como estas, também louras (Garraio 1892: 69).

Firmado o estereótipo, às morenas não restou alternativa senão usar peruca loura, moda que se propagou pelos camarotes, num “verdadeiro enxame de vespas louras”, à custa de pós dourados importados de França, com que os cabeleiros lhes empoavam os caracóis (*ibid.: ibid.*).

De um modo geral, a intérprete da ingénua deveria ser tão jovem quanto o papel. Assim o fora durante muito tempo, até que Rosa

Damasceno, “renitente em alistar-se no quartel das damas centrais”, decretou a juventude eterna, numa atitude de “verdadeiro prodígio de conservação e de talento” (*id.*, *ibid.*: 70). Ora, para Garraio, para obter a seriedade do papel, a arte exigia capacidade de “conseguir quanto se faz humanamente”, através dos “dotes naturais”:

A ingénua antiga usava, como que por fardamento, vestido de cambraia branca, laço de fita na cintura e lencinho de rendas na mão. Este era para aproveitar as lágrimas nas cenas de ternura, naturalmente. Deixemos a caricata rotina [...]. Relacionemos o typo com a posição social da personagem, sem exagero, nem arrebiques de mau gosto, e teremos boa apresentação (Garraio 1892: 70).

Rivais das ingénuas e seu pavor, as damas-galã eram as “sedutoras Messalinas que escondem víboras nos olhos e veneno no hálito ou no perfume das flores com que se enfeitam” (*id.*, *ibid.*: 72). Frias, calculistas, as antipáticas vilãs roubavam o noivo das ingénuas, que choravam “lágrimas de sangue” ou morriam tísicas de amores frustrados. A “dama-galã”, a “coquette” ou a “mulher de mármore” é a mesma figura que frequenta os salões aristocráticos, irmanada em temperamento com o seu parceiro masculino, é um “cínico de saias” (*id.*, *ibid.*: 73). Elegante, vestindo a última moda, maneja, em linguagem codificada, o leque, ou a luva, “cúmplices de muitos disfarces”, com que conquista e repudia corações de pretendentes, com voz doce, “por estudo”, indolente nas frases graciosas, tecendo uma verdadeira teia onde apanha incautos: “O papel de matar moscas, doce e tem veneno” (*ibid.*: *ibid.*). Pleno de intenções, este papel tem “finura no dizer, a acentuação na ironia, a vivacidade no olhar e movimentos que acompanham as palavras” (*id.*, *ibid.*: 74). A malícia e os sorrisinhos irónicos são as suas armas. Incapaz de amar, só tem ciúmes, “por inveja” (*id.*, *ibid.*: 73); é *milady* por quem Aramis arde de paixão. Enquanto “dama intrigante”, de intenções reservadas, o gesto é leve, o olhar indagador e a voz exprime uma naturalidade contraditória aos pensamentos que povoam a sua imaginação. A sua participação na intriga é sempre importante, no papel de oponente declarada da heroína, e o seu desempenho exige trabalho

árido de convencimento, “quando pretenda falar-nos n’um tom de sinceridade” (Garraio 1892: 76).

Os problemas levantados em relação aos papéis centrais masculinos colocam-se para os congêneres femininos. Dificilmente as amadoras dramáticas jovens conseguiriam adequar-se ao desempenho de personagens mais velhas, sem cair no exagero da caracterização, artifício prejudicado pelas pequenas dimensões das salas dos teatros particulares, que impediam que fosse formada a ilusão completa à vista do espectador. Todavia, desde que se conseguisse tornar aceitável a aparência da idade da personagem, o bom desempenho adviria de aplicação ao estudo do tipo. A dama central representava a figura da “mãe que sofre a perda de um filho”, a mulher que suporta a dor da “traição do marido”, o “grande sentimento”, doseando o “queixume do sofrimento” (*id., ibid.*: 78). Para conseguir “desenhar ao vivo estas situações”, Garraio recomenda, como sempre, o estudo, porém, insiste agora no “estudo ao espelho”, técnica de trabalho contrária ao processo de interiorização que virá a ser defendido pela escola de interpretação intimista, que condenará os processos mecânicos de criação do papel por uma estruturação exterior. Todavia, neste momento, o espelho funciona como uma tela refletora, inscrevendo o ator de forma natural e dinâmica, ao mesmo tempo observador e observado, compondo uma figura pela observação de si próprio, em primeiro lugar, e pelo autoconvencimento em segundo lugar: “estuda-se accionando, estuda-se chorar a fingir” (Garraio 1892: 79):

Representar não é mais do que levar à scena os actos da vida com o melhor colorido de verdade; as paixões humanas e os efeitos por ellas produzidos, temos na própria sociedade um bom mestre, um excelente modelo. [...] Muitas vezes, por simples experiência, consultando guias practicos de mais ou menos valor, aperfeiçoamos pela prática o que é preciso praticar-se, e pelo estudo quanto podemos estudar. [...] Ensaie-mo-nos a nós mesmos (Garraio 1892: 80-81).

Da análise das especialidades restam duas figuras femininas, cuja composição não é de “fácil execução”: a “caricata” ou ridícula, e a “*soubrette*”, modelo contemporâneo afrancesado da tradicional lacaia-confidente. Em qualquer dos casos, reitera-se o conselho de contenção

no desempenho, para não se “ridicularizar de mais”, e atender ao conjunto da peça, onde os curiosos-dramáticos encontrarão “quanto lhes auctoriza fazer a personagem” a desempenhar (Garraio 1892: 81). A “caricata” tem, em si mesma um certo exagero, proveniente de um desajustamento face ao meio em que se encontra inserida. Trata-se da utilização do cómico de situação, tanto mais humorístico, quanto maior a verdade do desempenho da artista. Retratam-se situações de ridículo, tanto na aparência exterior, como na expressão de sentimentos. São imensas as situações que exemplificam a caricata: a mulher idosa que se julga nova e como tal se comporta sintetiza esse tipo de modelo.

A *soubrette* é um papel de importação francesa<sup>52</sup> e, tal como o seu colega masculino de profissão, é aquele em que mais se verifica a evolução de um estrato social, porque, tradicionalmente, os lacaios constituíam a base de sustentação do estatuto funcional da família para quem trabalhavam, ocupando o lugar de confidente, pelo apurado senso comum que demonstram. O flexível jogo de cintura que foram desenvolvendo por necessidade de ofício, tornou-os no modelo dos sobreviventes, que se adequam aos códigos sociais de qualquer tempo, ainda que, para eles, sejam sempre de crise. A instabilidade dos padrões afeta-os particularmente, porém, nas jangadas da vida, a sua atuação cautelosa e a sua sagesa, que os mantém alerta, fá-los encontrar sempre uma tábua de salvação e alcançar uma praia perdida. A *soubrette* desempenha por isso um papel importante na “intriga doméstica”. A sua moral adequa-se à situação – sincera, misteriosa, hipócrita, se for preciso –, ora chorando, ora rindo, conforme a conveniência do momento. O seu emblema é o camaleão. Camufla a imagem visual e vocal, no mimetismo de ocasião, nessa “esperteza-ladina”, que a torna na “criada impagável”, que nada tem com a “criada lorpa”, ainda do tempo das lacaias. Ainda que pertença ao universo das serviçais, a *soubrette* é, em si mesma, um

---

<sup>52</sup> Os exemplos mais antigos remontam ao século XVIII, em que se destacam Lisette, em *Le jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, ou a Suzanne, em *Le mariage de Figaro*, de Beaumarchais. Todavia, o carácter embrionário da *soubrette* já se encontra em Molière – *Tartuffe* e *Le Bourgeois gentilhomme*. O tipo da criada ladina foi muito aproveitado pela ópera-cômica e pela opereta, daí colhendo grande parte da comicidade.

caracter aparte. São seres que apresentam “vivacidade de maneiras”: “alegres”, “activas”, “mexeriqueiras”, “ladinas”, e sabem exhibir a sua dose de ternura e fazer um “beicinho”, semelhante ao da ingénua, quando sofre alguma contrariedade, o que as torna irresistíveis.

#### **4.3.2. As “individualidades” do dramaturgo: fixação de uma tipologia social**

A leitura transversal do espetáculo teatral baseia-se essencialmente na fábula (Demarcy 2006: 23). O espectador procede à sua leitura “em descontinuidade”, integrando-se na globalidade do espetáculo através de uma multiplicidade de informações. O multissistema espetacular confere à representação uma complexidade comunicativa, tornando-o num ato semântico, apoiado no aspeto conotativo da linguagem. Sendo o teatro uma arte da convenção, a codificação assume um papel importante, quando se trata do efeito mimético, como no caso do naturalismo-realismo, em que a imagem que se reproduz transmite uma impressão de realidade. Esta, transformada em código, torna-se cultura, ao mesmo tempo que pretende recriar a cultura da qual provém e lhe serve de base de sustentação lógica, através de um processo de analogia, que se comporta como um meio de transferência de código. Importa deter a chave que permite a decifração do código, tanto mais que sendo o jogo teatral uma situação artificial, ele exige que o espectador detenha esse instrumento de descodificação, que lhe permite perceber o signo visual e o sonoro num processo de “vaivém complexo entre realidade e convenção total” (*id.*, *ibid.*: 27):

A encenação pode ser definida [...] como sendo a localização (*mise en place*), por meio de diversas materializações, de um discurso cénico de ordem visual e sonora, a partir de um texto, de um esboço (ou não), cujas tomadas de posição com relação ao seu conteúdo são múltiplas (Demarcy 2006: 28).

Tal como o fez para as especialidades dos atores, Garraio pretende codificar os gestos humanos enquanto unidades de significado, organizadas em sistema, criando modelos socio-comportamentais, as

“individualidades”, “retrato da sociedade, nas suas diversas manifestações” (Garraio 1892: 115):

São ellas muitas vezes a condenação dos próprios auctores, que apresentam nas suas peças verdadeiras aberrações. [...] Uma falsa individualidade não merece, portanto, o trabalho do talento (Garraio 1892: 115).

As individualidades, “caracteres possíveis, paixões reais” (*id.*, *ibid.*: 116), constituem-se como signos, em relação com a cultura e com a sociedade donde provêm, sistematizando uma dimensão aprofundada com a memória coletiva e o peso histórico. Trata-se de material de trabalho para o autor dramático, de quem se espera a criação de uma ideologia e de uma função social, porque é disso que se trata quando se aborda o naturalismo-realismo no teatro. Parece evidente a razão que terá levado o autor do *Manual do Curioso-Dramático* a reduzir o número de individualidades, em relação às especialidades. Por um processo de “ancoragem” (Demarcy 2006: 33), são sistematizados “traços de afinidade”, de diferentes retratos sociais, encontrando uma “significação comum” (*ibid.*: *ibid.*). Esta especificação deduz uma “teatralização social”, em que encontramos a “consciência paradigmática” e a “sintagmática”, como “meios complementares de integração de um sentido que foi preliminarmente pressentido no plano simbólico” (Demarcy 2006: 34).

Ao remeter para a função do dramaturgo a fixação textual do discurso verbal, Garraio responsabiliza-o pelo ponto de partida da encenação. A ancoragem no texto, na importância de fixação de um sentido que seria veiculado no espaço da caixa do teatro, reflete a preocupação de que a obra dramática elucida e ilustra num processo de leitura transversal: reconhecer os elementos significantes, ler esses elementos na relação com a realidade sociocultural e assimilar a intencionalidade ao longo da representação. O texto de partida (autoral) transforma-se em texto de chegada (espetador) através da função mediadora da personagem/ papel (ator). Nessa perspectiva a equipa de

criação artística comportar-se como um agente de tradução entre o texto dramático e o texto cénico.

O galã dramático apresenta uma grande abrangência, percorre todos os estratos sociais, “ilustrado ou plebeu”, urbano ou rude, rico ou pobre. Apesar da sua boa índole natural, não está isento de cometer faltas, por vezes, graves, pelo “fingimento ou pela mentira” (Garraio 1892: 116). Possui “força de génio”, temperamento arrebatado, “exalta-se-lhe o calor do sangue” e, nesses momentos, pode chegar ao paroxismo da vingança “por entorpecimento da razão” (*ibid.: ibid.*). Paradoxalmente, poderá tornar-se num criminoso, mas sem premeditação, apenas na explosão de um ato involuntário. A sua “índole individual mostra-se una e sem receio [...] a individualidade expressa no indivíduo pela própria alma” (*id., ibid.: 117*). Seria preciso “gastar volumes em milhares de exemplos” (*id., ibid.: 118*), confessa Garraio, para enunciar todas as figuras que se podiam encaixar nesta matriz de difícil desempenho em qualquer hipótese de ação.

A complexidade da individualidade anterior é idêntica à do galã cómico. A “leviandade” dos atos desta figura, ou o seu “gracejar” constante, podem prejudicar o correto retrato da sua índole individual, tanto por um desempenho superficial, como por uma inépcia autoral. Quando apenas aproveita o efeito cómico, transforma a individualidade em títere grosseiro ao serviço de uma graça duvidosa, esvazia a individualidade da sua essência crítica e despoja-a da substância de verdade, expressada na “finura de maneiras”. Independente do estrato social, existe uma “verdadeira individualidade do papel” (*id., ibid.: 119*), sempre em conformidade com a situação que vive. A “malícia”, o “sarcasmo”, a “ironia”, a “seriedade”, a “alegria fingida” ou a “falsador” são expressões de sentimentos que surgem do ridículo de situação, já que o galã cómico tem uma ductilidade de temperamento capaz de funcionar como escudo protetor em qualquer adversidade que se lhe apresente.

O “galã amoroso”, consoante possua uma natureza tímida ou atrevida, age de modo “concentrado” ou “falador”. A sua tradicional

timidez atraiçoa a expressão verbal dos sentimentos, porque ela própria foi afetada emocionalmente por uma “inquietação”, que lhe embargou a voz e lhe prendeu o gesto. Por seu lado, o “amoroso atrevido” tem “pano para mangas” (Garraio 1892: 121); a expressão fluente confere colorido à elocução. Para o bom desempenho de qualquer individualidade, é forçoso “ter vida em cena”, dependendo o grau de à vontade, da condição social e do nível de ilustração:

Todo o intérprete de uma peça tem de representá-la, ainda mesmo quando não falla. Tornar-se estranho à acção della [...] é tirar, por melhor dizer o génio, a individualidade à personagem (Garraio 1892: 122).

Sobre os papéis centrais assentava o peso da responsabilidade, da maturidade, do equilíbrio racional. Correspondiam ao retrato social dos que definiam o padrão moral vigente da burguesia; nobre ou plebeu, cidadão ou rural, são os pilares da comunidade. A seriedade do “centro dramático” exige o estudo aturado das condições do meio, em prol da verdade do desempenho. A esta individualidade pertenciam as personagens que, num lance desfavorável, haviam perdido a prosperidade adquirida na vida. A sua idade influía na apreciação fatalista do desaire; a falta de energia física travava-lhes o alento de progresso. A expressão de sinceridade nos lances de sofrimento credibilizava uma imagem de grandeza moral face à adversidade e servia de exemplo esperançoso ao espectador comovido. Se ao galã dramático desejamos a força que o leve a superar o mau momento e a transcender-se, ao centro dramático lastimamos o seu desalento na perda irreparável e mostramo-nos solidários na sua capacidade de sobrevivência.

Ao centro cómico cabiam os papéis que refletiam o burlesco de situação, porque a sua índole prestava-se a uma “interpretação de efeito e variada” (*id.*, *ibid.*: 127). Fosse um velho “teimoso”, “condescendente”, “frenético ou indolente”, “velhaco ou sincero”, o seu comportamento contradizia a situação que vivia. Excessivo por vezes, outras por inépcia, a maior parte por desajuste de atuação, o efeito de surpresa representava a “mola principal” do papel, através de expressivas variações vocais, gestuais ou fisionómicas.

O papel do cínico, segundo o jargão teatral, não estava feito, precisava ser feito (*ibid.: ibid.*) Sendo um papel antipático ao público, cuja ingenuidade era tão explorada quanto a da ingénua em cena, o bom desempenho podia ser pouco gratificante. A vertente artística sofria a desvalorização própria da atitude paternalista do público, atuando como real protetor das vítimas do cínico:

A phylosophia do cynismo não tem um molde único para vazar-se em todos os indivíduos, nem estes podiam ter, por natureza, a expressão dos sentimentos exactamente igual. É somente ao auctor da peça que pertence a criação do typo e a nós [atores] a sua sustentação (Garraio 1892: 129).

Embora o pragmático cínico agisse segundo as suas ambições, de forma traiçoeira, a sua índole não era fria, insensível, uma “alma de gelo” (*id., ibid.*: 130); muito pelo contrário, ele era abrasador, capaz de lances de grande emoção, guardados no fundo da sua consciência, sob a capa da “serenidade, o seu primeiro escudo; a finura do trato a sua principal armadilha; o fingimento constante o laço com que enforca as victimas” (*ibid.: ibid.*). O tempo metamorfoseou o tirano dos melodramas na diversidade de figuras que perpassam incólumes, dissimuladas, buscando incautos, carregando um estigma que implora a compaixão pública:

O cynismo é talvez um sentimento hereditário que nos vem de berço, mas que não sendo correcto por uma educação esmerada, não passa de ser hypocrisia, que se denuncia mais facilmente. Esta é irmã da velhacaria, mas não foram as duas irmãs tão finamente educadas como seu irmão mais velho, o cynismo. É por isto que encontramos sempre o agiota de baixa esfera sordidamente velhaco, que todos conhecem bem, sem nunca saber ser cynico (Garraio 1892: 130).

A personificação da “ingénua” tem, segundo Garraio, características próprias – pureza de intenções e ignorância do mal –, produto das quais surge a “cândida ingénua das filhas honestas” (Garraio 1892: 132), que não frequenta nem os “salões nobres”, nem as “vivendas da burguesia”. Todavia, a singeleza ou a candura não definem por si sós as ingénuas, *les fleurs du bien*: “tem cada uma seu perfume, segundo a classe a que pertence” (*ibid.: ibid.*). A ingénua camponesa é como “as borboletas do

campo”, ao mesmo tempo “desenvolta e livre” e “acanhada e indecisa”. Tanto ruboriza de vergonha, como de cólera, para “vingar qualquer insulto”. A sua rudeza advém do desconhecimento das regras sociais, das maneiras polidas, convencionais, mas a índole é “sincera e honesta”, confessada de forma livre e espontânea. Em outro patamar da escala social, a ingénua burguesa, ou a “fidalguinha de educação esmerada”, apresenta “correção de maneiras”, suavidade na voz e no gesto, de acordo com o meio em que vive e as “leis sociais” (*id.*, *ibid.*: 133).

A dama galã é, por seu lado, a individualidade que maior gosto fornece aos autores dramáticos, incansáveis na elaboração de tantos tipos diferenciados pelos seus “hábitos sociais”, embora mantendo “instintos [...] perfeitamente idênticos” (*id.*, *ibid.*: 134):

Essas mulheres que, na classe baixa, dispõem de sentimentos semelhantes, os quais podem ser, ambição, insensibilidade, fingimento e audácia, falta-lhes o predicado da boa educação que as ajudasse a suportar, mordendo os lábios, as suas raivinhas de pantheras presas (Garraio 1892: 134).

A mulher do povo denuncia os defeitos por “debaixo da transparente rudeza” (*id.*, *ibid.*: 135) e a dama galã oculta-os com “sorrisos e flores”, tonando-se na “víbora social”, cujo melhor predicado é a dissimulação, mascarando as intenções. O “tom verdadeiro de convicção” afugenta suspeitas, a subtileza, “branda como as plumas do cysne”, guarda o “segredo da sua alcova”. Tanto pode tomar atitudes varonis, desafiando as convenções, como a sua doçura terna pode ser o beijo de Judas com que perde a ingénua. O seu desempenho requer uma atenção aos detalhes, às subtilezas das situações (*ibid.*: *ibid.*).

A individualidade da central dramática é transversal à sociedade, como a maioria das restantes individualidades. A expressão da meia-idade cénica deste carácter dramático será encontrada na fusão do pensamento idealizado pelo autor com a observação dos exemplos quotidianos. Definida a “condição da central dramática”, a sua intérprete deverá demonstrar a idade e o vigor que lhe são próprios, mas, acima de tudo, legitimar os “acidentes” de percurso que lhe formaram o

temperamento ao longo da vida, justificando assim o comportamento que manifesta, frequentemente, refletindo a severidade própria da idade e da condição a que pertence. Integram este grupo, as mulheres que sofreram desaires na vida e marcaram a sua índole: a mulher “apartada do seu meio social, pelo crime, devassidão ou desgraça” (Garraio 1892: 136), a “perdida para a sociedade pelo fanatismo ou verdadeira loucura” ou a “senhora virtuosa [...] a quem pretendem tornar vítima de uma traição funesta” (*id.*, *ibid.*: 137). Figuras patéticas, capazes de expressar emoções paradoxais, em situações drásticas de grande dramatismo.

A central cômica corresponde à figura da “velhota folgazã, espirituosa, cheia de malícias, com recordações, às vezes, dos seus tempos de rapariga” (*id.*, *ibid.*: 140). A esta individualidade pertencem as tias que fazem “filhoses de carnaval, contando alegre umas anedotas do tempo da Patuleia” (*id.*, *ibid.*: 141). Foi em tempos bonita, hoje, pálida figura desse tempo áureo, mantém pretensões de vaidade feminina:

Traz um garibaldi [...] <sup>53</sup> de cambraia, engomado e vestido azul, quasi curto, à Benoiton <sup>54</sup>, deixando ver os sapatos brancos, de entrada baixa, e bem pequenos, por signal. [...] Ficam-lhe bem os brincos de contas encarnadas, com os seus pingentes de prata... e, no pescoço, aquella cruz de coralina também lhe dá muita graça (Garraio 1892: 141).

É um tipo que fala “com um certo sal de intenção” e “naturalidade velhaca”. O gesto acompanha a frase e os olhos traduzem intenções (*id.*, *ibid.*: 142). Tem lugar garantido na comédia de costumes, “ouvindo os requebros de galanteio que um moço faz às suas filhoses” (*ibid.*: *ibid.*), e, mesmo calada, responde com requebros juvenis, na sua simplicidade

---

<sup>53</sup> Trata-se de uma moda, que teve origem no estilo de camisa usada por Giuseppe Garibaldi, e fez furor na primeira metade da década de 1860, tornando-se símbolo de independência face à opressão. A primeira pessoa a lançar a moda foi a imperatriz Eugénia de França, inicialmente como casaco de cachemira vermelha, debruado a dourado, transformou-se em camisa, utilizando outros tecidos mais leves e de outras cores. Cf. FRIEDEL, Egon & JANIK, Allen (2010), *A Cultural History of the Modern Age: The Crisis of the European Soul*. Transaction publishers, New Brunswick, New Jersey.

<sup>54</sup> Moda inspirada pela peça de Victorien Sardou, *A família Benoiton*. O sucesso foi tal que as revistas de moda passaram a ter ilustrações de vestidos inspirados pelo figurino usado no teatro. Cf. CLARETIE Jules (1869), *La vie moderne au théâtre*, Paris, vol. I, p.54.

de boa alma. A central cômica aristocrata comporta-se segundo a sua condição, ainda que com afetação da presumida importância social. Ela própria se acha graça, não precisando que lhe “elogiem as suas obras”. A sua maneira de estar é viva, vaidosa, a “denguice” fica-lhe bem, e qualquer novidade lhe provoca a expressão exagerada dos sentimentos: “faz boquinhas de creança e pisca os olhos de tartaruga” (Garraio 1892: 143).

Da “velha das filhoses” à “fidalgota pretensiosa”, outras figuras desfilam na *passerelle* da representação social dos inadaptados, que a pena de Bordalo ridicularizou, mas que o teatro deveria abordar sem exageros óbvios de extravio de caracterização. Neste caso, encontra-se a “caricata”, cuja amplitude expressiva dos traços individuais constitui em si mesma um estudo de caso e uma criação quase fantasiosa de uma individualidade levada às últimas consequências de plausibilidade. A imagem, por vezes grotesca, que as caricatas apresentam, funciona como um modo de estranhamento, de distanciamento irónica, de crítica mordaz, por um lado, e, por outro, de um moralismo convencional extremo.

#### **4.4. Sete regras para a construção de um papel**

Antes de analisar a voz, o gesto e o jogo fisionómico, reverberando as teorias de Costa Pereira e de Duarte de Sá, Garraio resume um “programa fácil de trabalho”; sete passos que conduzem à “enquête sur la nature, les êtres et les choses” (Zola 1880: 423), de que falámos anteriormente:

- 1º – Conhecer bem a fundo o enredo da peça que vamos representar e a índole das suas personagens;
- 2º – As situações em que estas têm de se executar;
- 3º – Em que meio social e em que época;
- 4º – A feição que darão a seu papel, pela compreensão que tiveram da peça e que devem auxiliar, relendo-a com atenção, e pedindo mesmo explicações sobre ella aos curiosos mais inteligentes e práticos;
- 5º – Começar o estudo da *parte*, que se fará a pouco e pouco, e se vae sabendo pela forma dos ensaios indicada;

6º – Apenas o *papel* esteja de cor, aperfeiçoar a *dicção* (maneira de dizer), com exercícios de vocalização, sempre natural e sem *cantar a phrase* como faziam os actores antigos, e marcar os movimentos da scena;

7º – Apurar a *individualidade* e as suas paixões até completa perfeição. (Garraio 1892: 85-86; itálicos originais)

O “apuro” defendido neste último passo “técnico” corresponde ao ponto de partida para a fase artística, que permitiria dar “verdade à personagem, deixando de ser *nós* para sermos o indivíduo que o auctor imaginou”. Debaixo da máscara não se permitia vislumbrar a “própria individualidade”, porque, nesse caso, a “personificação do papel” não estaria correta. O teatro, segundo Garraio, reformula o ditado popular: “o hábito faz o monge” (*id., ibid.*: 86). O intérprete deve entender a índole do papel, observar as intenções da personagem, e os sentimentos que a dominam:

Como diria eu esta phrase, se me visse n’uma situação igual? Com que voz, com que gesto e sentimento? [...] Não devemos [...] começar a decorar simplesmente palavras, sem conhecer bem a peça, nem a verdadeira individualidade que temos de representar. Pode não compreender-se perfeitamente o papel, mas tomam-se as opiniões de quantos formam a sociedade teatral e segue-se a d’aquelle que julgamos mais auctorizado (Garraio 1892: 136).

O mesmo princípio serve para explicar aos curiosos-dramáticos o mundo do teatro, através da complexidade das funções do ponto, do contrarregista, do maquinista ou do aderecista, seguindo explicitamente os ensinamentos de Manuel de Macedo, na *Arte no Theatro*, detalhados por Garraio, para consciencializar sobre a importância do conjunto na qualidade do espetáculo, glossariando a terminologia técnica, tal como Sousa Bastos o fará no *Diccionario do Theatro Português* (1908).

A quarta parte do *Manual do Curioso-Dramático* analisa as “noções gerais” da “voz, palavra e gesto”, da expressão dos sentimentos, ecoando os *Rudimentos* do citado e elogiado Costa Pereira, “grande mestre da arte de representar” (*id., ibid.*: 147). Este guia prático constitui-se como manual técnico-artístico, de grande precisão. Introduce exemplos concretos, demonstrativos dos conceitos enunciados, bem como

exercícios práticos, para melhoramento dos dotes individuais no desempenho do papel. Do estudo anatómico à compreensão da fisionomia, evocando a leitura dos ensinamentos de Lavater, a argumentação de Garraio é direta e rigorosa, consciente do fator didático que se impõe, para ilustrar o conhecimento e apurar o gosto dos amantes da arte de Talma nos palcos particulares. A obra funde as ideias das anteriores, direcionando objetivamente a sua mensagem para os artistas amadores, num momento em que este tipo de teatro demonstra uma atividade pujante, não só em Lisboa, como no restante país, em que o prazer de representar constitui um “valor passado à categoria sumptuosa de significante” (Barthes 1974: 115):

Se o *Guia-pratico* servir, quando menos, para nos guiar na manobra, como verdadeira bússola ao marinheiro sem curso, vamos lê-lo cuidadosamente com a atenção de um piloto, consultando as suas efemérides, e chagaremos ao nosso destino (*o fim da peça*) em derrota alegre... a porto e a salvamento! E boa viagem, meus amigos, em maré de rosas, com o nosso *Manual* a vosso lado, como *prático* da barra (Garraio 1892: 222: itálicos originais).

#### **4.5. A nova edição revista e aumentada de 1911**

Ao contrário de Augusto de Mello, cujo *Manual do Ensaeador* registou uma reimpressão, Augusto Garraio elaborou uma “2ª edição revista e muito augmentada com novos capítulos”, porque a “Arte Scenica não pára no caminho extenso, por onde busca o seu ideal de perfeição” (Garraio 1911: 3). A vontade de melhorar leva-o a “omitir desta edição alguns conselhos que o decorrer do tempo sacrificou [...] substituindo-os por novas lições”, para que o *Manual* “não desmereça a fama de mentor correcto” (*id., ibid.*: 4).

A morte do antigo editor-livreiro Napoleão de Victoria, da Livraria Económica, terá levado à transferência da nova edição para Arnaldo Bordalo. Mais importante do que isso, o título da obra sofre uma transfiguração intencional, quando Garraio substitui o sintagma “curioso-dramático” pelo de “amador-dramático”; uma atitude que demonstra uma mudança do paradigma das sociedades dramáticas de amadores, esse universo paralelo da atividade profissional. A abolição

do epíteto setecentista de “curioso” parece configurar uma vontade de qualificação deste setor cultural, de legitimação da sua atividade em prol do bem-estar social, e, por isso, os “leitores” destinatários do prefácio editorial de 1890 se objetivam nos “amadores dramáticos” de 1911.

O incremento da atividade dramática nas sociedades, agremiações e clubes recreativos, a construção de teatros particulares, a proliferação de grupos dramáticos, em Lisboa e por todo país, entre 1880 e 1920, sustentam a decisão de Garraio em substituir velhos conselhos por novos. Assim, a nova edição contém uma rubrica sobre o “ensaiador”, figura que passou a constar dos grupos dramáticos amadores, substituindo-se na função que destinara ao *Manual* de 1890. Do mesmo modo, a introdução de uma rubrica sobre o funcionamento da orquestra evidencia a nova moda dos agrupamentos musicais de operetas e canções, em récitas dramáticas, prolongadas pelo serão, nos bailes ao som dos ritmos dançantes.

Muitos anos passaram já desde que o gosto do público lusitano sofreu verdadeira transformação, preferindo a música das operetas e zarzuelas à declamação dos dramas e comédias. [...] Ao desenvolvimento do gosto do público pela música devia corresponder o dos maestros na execução das partituras e, deixem-me dizer-lhes com o máximo respeito que devi sempre aos professores de orquestra e seus dirigentes, não tem sucedido assim (Garraio 1911: 203).

Desde que José Carlos Santos apresentou, pela primeira vez, a *Grã Duquesa de Gerolstein*, no Teatro do Príncipe Real, de Lisboa, a moda musical invadiu não só Lisboa, Porto e Coimbra, mas todos os teatros das cidades de província. Todavia, enquanto as companhias itinerantes francesas primavam pelo rigor de execução, na harmonia do conjunto, nada se perdendo do enredo da peça, a orquestra acompanhando os *couplets* com instrumentos de corda, “pianinho e dulce” (*id., ibid.*: 204), os maestros portugueses preferiam a exibição musical, com prejuízo da interpretação dos artistas, cujas vozes eram abafadas “debaixo de uma orquestração fortíssima” (*ibid.: ibid.*).

Atualizações aparte, vinte anos após a edição original, o *Guia prático da arte de representar* continua a privilegiar a consciência

técnica do ator. Alarga os exemplos memorialistas da atuação dos artistas falecidos, preservando, assim, uma memória do tempo transcorrido. A sugestão de “novos capítulos” resume-se essencialmente ao subcapítulo das “noções gerais”, em que “o auctor [Garraio] entrevistado por um amador notável [anónimo] palestra acerca da comoção, sentimentalismo ou sensibilidade dos interlocutores theatraes; a verdade na scena e o conjunto no desempenho das peças” (Garraio 1911: frontispício, pp.123-137).

Esta será porventura a atualização mais pertinente, inserindo-se numa perspetiva de problematizar a arte dramática segundo uma estética positivista, partilhada, desde o início do século XX, por autores como Ernesto da Silva, em *Theatro Livre & Arte Social* (1902); Romualdo de Figueiredo, em *Alguma coisa sobre o Theatro Portuguez* (1904); João Reis Gomes, em *O Theatro e o Actor: Esboço Philosophico da Arte de Representar* (1905) – elogiosamente recenseado pelo crítico Teófilo Braga –, em *A música e o Theatro: esboço filosófico* (1919) e em *O belo natural e artístico: definição da obra de arte: breve ensaio filosófico* (1928); ou Augusto de Lacerda, em *Ensaio sobre a psicologia do comediante* (1911).

Garraio volta a insistir no paradoxo de Diderot para negar a sensibilidade do ator em cena: “não é o coração mas sim a cabeça com que elle produz as suas notáveis creações” (Garraio 1911: 125).

O artista de scena é o imitador atento e reflectido da natureza, o copista rigoroso de si próprio ou dos seus estudos, o observador constante das sensações da vida, cujo trabalho segue o seu modelo ideal, da imaginação, de memória, sempre o mesmo em todas as representações, sempre igual e perfeito (Garraio 1911: 124).

Na representação da grande comédia humana, espera-se que a cena se encha de temperamentos inquietos, para que o olhar dos homens “sábios e frios”, observando da plateia, “surpreenda o ridículo de tantas personagens diversas”, desenhadas e pintadas “para nos fazer rir d’esses originaes burlescos de que todos nós temos sido victimas” (*id.*, *ibid.*: 125). O ator, que estudou longas horas o seu papel e a si mesmo,

enquanto intérprete, não é a personagem que desempenha, não sente “como o espectador julga”, apenas imita “escrupulosamente os sinais exteriores do sentimento”. A expressão do sentimento apresenta um registo sonoro adequado, “como notas de música”. Apenas o público vive a ilusão e se deixa “arrastar pela comoção de uma falsa realidade” (*id.*, *ibid.*: 127):

A verdade em scena [...] é a conformidade da acção, do diálogo, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com o modelo ideal ou verdadeiro, descripto pelo auctor e muitas vezes aperfeiçoado pelo comediante (Garraio 1911: 127-28).

Neste processo de morte e transfiguração, a negação da personalidade individual do ator ocorre inevitavelmente para que a figura ficcional apareça. O esgar quotidiano condensa-se numa ética teatral, transforma-se na expressão de um modelo suprarreal idealizado, para que “no mais forte dos seus tormentos, o homem possa conservar o caracter de homem, a dignidade da sua espécie” (*id.*, *ibid.*: 128). Uma espécie de verdade queirosiana, nua e crua sob um manto diáfano de fantasia, para que o espectador “fino e exigente” sinta que a verdade no teatro se apresenta revestida da “arte, de todos os aparatos que a embelezam”, num processo de distanciação, porque “se alguém tem a certeza de haver atingido e conservado a sua sublimidade, será decerto quem as tenha passado e possa relatal-os a sangue frio”. O sentimento é “tão perigoso como a sensibilidade natural”. O ator que nele se apoiar em exclusivo, apenas reproduzirá à sua maneira, “o gesto de si próprio” (*id.*, *ibid.*: 129):

Um grande comediante [...] tem sempre de despojar-se da sua individualidade para se encarnar no typo que o auctor creou, e esta abnegação do próprio *Eu* só é possível nos artistas de grande valor (Garraio 1911: 129).

A emoção individual tornar-se-ia numa “imcompreensível distracção” do ator, condicioná-lo-ia a um só género de interpretação, a que mais se lhe adequasse, escolhendo apenas papéis que se moldassem à sua personalidade. A Arte manifesta-se na transfiguração de um “facto

real” numa “imitação”, “um instante fugitivo da natureza” numa “obra de arte que tem o seu progresso e a sua duração” (*id.*, *ibid.*: 130):

Um espectáculo teatral pode comparar-se com uma associação bem organizada, em que cada sócio sacrifica parte dos seus interesses em proveito do bem geral, do conjunto de todos. [...] No grupo social será o homem justo, no teatro, o comediante de melhor senso. A scena das ruas [...], levadas para o palco, seria como uma horda de selvagens que entrasse n’uma assemblea de gente civilizada (Garraio 1911: 131).

A harmonia artística é fruto da perfeição do conjunto. Os atores em cena representam personagens modeladas na “proporção combinada, egualdade ou subordinação [...] às circunstancias especiaes em que o auctor da peça os colocou” (Garraio 1911: 131).



## Parte IV - Conclusão

L'état des mœurs et de l'esprit est le même pour le public et pour les artistes; ils ne sont pas des hommes isolés. [...] Au dessous de [leur] voix éclatante qui vient en vibrant jusqu'à nous, nous démêlons un murmure et comme un vaste bourdonnement sourd, la grande voix infinie et multiple du peuple qui chantait à l'unisson autour d'eux. Ils ont été grands que par cette harmonie.

H. Taine, *Philosophie de l'Art*, Paris, 1895, p.5

Derrière les grands faits, il resterait toujours une ample moisson de faits secondaires, que souvent aident puissamment à les expliquer. [...] Ces détails, où les successeurs de Tacite ne sauraient entrer, abondent en révélations, en signes curieux que resteraient inconnus, si l'on ne donnait à leurs livres un complément moins sévère, que l'on pourrait appeler *le feuilleton de l'histoire*.

Théodore Muret, *L'histoire par le théâtre*, Paris, 1865, t.1, pp.i-ii.

A dúvida garrettiana sobre o inato talento dramático dos portugueses ecoou em muitos autores. Luiz Francisco Rebello, na introdução à sua *História do Teatro* (1991), chegou a colocar uma interrogação direta sobre a existência de um teatro português. Do 8º Congresso Alemão de Latinistas, em 2009, parece ter saído uma apreciação mais favorável, por parte de investigadores como Christoph Müller e Martin Neumann, quando reconhecem a presença de uma “surpreendente e larga produção teatral” oitocentista, de grande diversidade e “valor científico”, em paralelo com a produção dramática de autores “canónicos e significativos” (Müller/ Neumann 2015: 6):

Este valor reside não só na originalidade do teatro português, mas sobretudo na diversidade do tipo de representações, adaptações e apropriação de outras literaturas teatrais europeias (Müller/ Neumann 2015: 6).

A “extraordinária proliferação da atividade teatral” aludida por Rebello (1991: 47) compreende não só a diversidade de obras dramáticas originais, imitadas e traduzidas, mas também o desenvolvimento da realização plástica da cena, fruto da influência das companhias estrangeiras, com as quais se aprendeu a lição do Classicismo francês e dos melodramas e óperas italianas. Os preceitos de adequação e verosimilhança, de bom gosto e bom senso, caracterizaram a escola neoclassicista que defendeu a clareza e naturalidade estilísticas da construção dramática e da exposição teatral. Presos, todavia, aos tratados poetológicos de autores clássicos ou classicistas, a pretendida reforma do teatro, pela Arcádia setecentista, traduziu-se numa “divergência de perspectivas coexistentes”, segundo os modelos seguidos, sem que tivesse havido lugar à implementação de uma norma homogénea (Müller 2015: 17). Manuel de Figueiredo, o mais abrangente dos dramaturgos árcades – com as suas tragédias, comédias, farsas e um sainete, originais e traduzidas –, e Correia Garção pretenderam formar o gosto do público, crentes na missão pedagógica do teatro, pelos princípios da oratória – *docere, delectare et movere* –, mas subordinando o todo à estética:

Depois que houve Theatros, e houve mundo,  
Pregações de Poetas, e de Comicos

São como tudo o mais, que he pregação:  
Entra por hum ouvido, e sahe por outro  
(Figueiredo 1804-15: VI, 220).

A função teatral instituir-se-ia como uma oratória estética, sentimental e cerimonial, destinada a provocar um prazer harmonioso, “mais para o entendimento, que para os sentidos; mais para fazer os homens melhores do que para os fazer rir, e chorar” (Figueiredo 1804-15: vi, [226]). Para além disso, a autorrepresentação do teatro, uma forma de maturidade do género, figurava uma perspectiva ideal para dramaturgos e atores exporem a efabulação dos seus pontos de vista sobre o papel reformador do palco e da sociedade. Esperava-se que os espectadores vivenciassem a função teatral “como um espaço de doutrinação moral e instrução” (Thorau 2015: 29) do bom gosto:

Se os ridículos são menos prejudiciais à sociedade, que os ignorantes; e bem certo que, a pesar da Sciencia, da Instrucção, e da Filosofia, em quanto não houver Theatro, que entenda com os nossos defeitos, não haverá huma completa correcção nos costumes: elle he o correctivo do vicio, quando sabe servir-se do ridículo. [...] O Theatro, que em toda a parte he o modelo da língua, será a Eschola do Barbarismo, em quanto não houver Dramaticos Nacionaes (Figueiredo 1804-15: I, [7-9]).

Todavia, os objetivos reformadores dos Arcades esbarraram numa resistência popular à educação, facto que não deixou de inspirar curiosas composições dramáticas, que registam esse desentendimento ético-estético sobre a função teatral, através de enredos de comédia, pela argúcia da sátira. *O dramático afinado*, *Os censores do theatro*, ou *O ensaio cómico*, de Manuel de Figueiredo, e o *Teatro Novo*, de Correia Garção são tentativas de criar um discurso teatral através de uma ironia veiculada pelo motejo. Na ausência de uma Grande Revolução, como em França, que marcasse de forma indelével um novo período histórico, a grande transformação económico-social da sociedade portuguesa, que instituiu a burguesia no Poder, apenas veio a ocorrer na primeira metade de Oitocentos, de forma lenta e complexa (Sá 1988: 245). Por vicissitudes políticas, a instauração do liberalismo deu-se tardiamente, a partir de 1820, com a estruturação do novo poder burguês. Ainda que os

intentos dos reformadores liberais fossem moderados, a dinâmica histórica trouxe consigo “consequências imprevisíveis [...] verdadeiramente revolucionárias”, que produziram mudanças estruturais (*ibid.*: 247).

Na nova sociedade, que renegou o *Ancien Régime* e descobriu as virtualidades de um regime democrático, a elite burguesa constituiu-se como um poder amplo e protetor, que se outorgou o direito de velar pelo destino do cidadão e de lhe organizar os seus prazeres intelectuais e sociais, formas exteriores de liberdade, a que chamou soberania do povo (Tocqueville 2001: 837-38), e que mais tarde Ortega y Gasset designou por “sociedade de massas”. O estudo da vida quotidiana, enquanto repositório de factos comuns, efémeros, insignificantes, permite obter a perceção dos comportamentos humanos, na vida privada ou na vida pública, no trabalho ou no lazer. O teatro, enquanto espaço de sociabilidade, tanto funcionou como “válvula de escape contra a rotina e a monotonia quotidiana” (Casção 1998: 439), como permitiu, através da arte dramática, que a expressão de vivências, de forma emocional, provocasse reações de carácter subjetivo no espaço coletivo, e propiciasse a evolução individual e social do ser humano.

Nesse aspeto, tornou-se fundamental “popularizar a ciência”, através da força da ilustração, instrumento civilizacional que se “[articulava] e [fundia] com as normas gerais de conduta”, e se tornava em “precioso guia para toda a nossa vida – política e social, mas também familiar e privada”. Se a imprensa e a edição eram, em inícios de Oitocentos, “instrumentos de difusão incipientes e de eficácia limitada aos alfabetizados e seus círculos de ouvintes” (Silva 1980: 364), o teatro assumiu-se, na sua relação direta com o público, como uma forma singular de veicular a cultura e a ideologia. A mudança de século assinalara já uma “viragem de gosto e de estilo” na arquitetura (França 1992: 10), mas só após o fim de um período conturbado de trinta anos se pode assistir ao desenvolvimento cultural, quando uma elite burguesa procurou criar uma matriz mais ou menos “iluminista” (*id.*, *ibid.*: 13), produzindo obras dramáticas, que o cidadão deveria sentir como coisa

sua, tomando consciência do valor de cidadania, sinónimo de promoção social. A Revolução de Setembro apresentou-se como um momento de rutura e de “autenticidade nacional”, sem “intrigas palacianas, conspiração de quartéis ou manobras de políticos profissionais”. Foi a face democrática do liberalismo português, “reformadora, desenvolvimentista, descentralizadora, empenhada no fomento das indústrias” (Bonifácio 1982: 332).

O fenómeno teatral produziu não só a “riqueza”, com que a burguesia comercial provou “a força do desenvolvimento intelectual”, mas também a prosperidade financeira, *i.e.* uma “ciência da riqueza” e o “direito de exercer o poder” (Silva 1980: 369). O Teatro tornou-se tão, ou mais, útil que a Escola, pela eficácia do efeito catalisador na difusão dos ideais. O povo, em geral analfabeto, não lia jornais, mas no pequeno meio lisboeta de então:

A vida de bairro, o mercado, o passeio público, a taberna, o fontanário, a barbearia, a mercearia alimentavam hábitos duma estreita convivência social que fazia da comunicação oral, *com os conhecidos efeitos de ampliação*, um veículo privilegiado de transmissão de notícias e divulgação da opinião (Bonifácio 1982: 361, *itálico original*).

O palco cénico suplantava em eficácia o papel dos clubes na pretendida ascendência sobre o espírito popular, exercendo também uma salutar influência, “quando se [usava] dela para dirigir as massas em suas convenientes vistas”, como afirmara o influente setembrista Silva Sanches (1839: 7-8), a propósito do clube da Rua da Emenda. Na realidade, a ação do primeiro governo setembrista visou o plano cultural e educacional, com a criação e reestruturação de estabelecimentos de ensino, cultura, arte e ciência. Ao Ministro do Reino Passos Manuel, seu principal obreiro, se deveu o “frenesim legislativo”, que desenvolveu e preservou uma cultura nacional, “remando energicamente contra o oportunismo e a ganância da época” (Silva 1998: 87). E a sua escolha de Almeida Garrett para gizar um modelo de um teatro nacional não terá sido fortuita. Ambos haviam frequentado a Academia de Coimbra, possuíam o mesmo grau académico em Direito, pela Faculdade de Cânones e de Leis, haviam partilhado os ideais vintistas de liberdade e

constituição, e experimentado o exílio. Ambos acreditavam no efeito da força libertadora da educação do povo, bem como na necessidade de “implantar uma nova consciência nacional que integrasse o homem português no tipo de sociedade, valorizada pelo trabalho, que a Revolução Francesa e a Revolução Industrial inglesa tinham defendido” (Carvalho 1986: 571). Um anónimo articulista do jornal alemão *Morgenblatt* (1838: 1208) opinou a este propósito que o “iluminado Ministério” de Passos Manuel pretendia “aprimorar o gosto pelo teatro e [...] refinar o pessoal de teatro, nomeando um director estético [...] o famoso esteta e poeta Almeida Garrett” (*apud* Müsser 2015: 82).

Aceitando o desafio, Garrett veio a elaborar um ambicioso projeto cultural, materializando a antevisão Árcade de um teatro nacional, mas adaptando-a aos tempos modernos, através da nacionalização da teoria romântica, preconizada por Diderot e popularizada por Victor Hugo. Retomando a crença na missão demopédica do poeta, do literato, e da arte dramática, enquanto “instrução intelectual e moral” (Garrett 1904: I, 773), foi posto em marcha um dispositivo destinado a transmitir uma imagem pública, a produzir símbolos e modelos de ação que refletissem o presente e perspetivassem um futuro, estimulando a adesão popular. O teatro, como meio de civilização, só poderia prosperar em meio culto, quando o hábito formasse a necessidade e o gosto público sustentasse o teatro. Constituía-se assim uma fórmula de “mercado factício” (*id.*, *ibid.*: I, 627). Todavia, a elite lisboeta via com desconfiança uma ida ao teatro, à exceção da ópera ou do teatro francês, provocando “uma carência do necessário estímulo para incentivar os talentos existentes”, como descreveu Alexander Wittich, em *Errinerungen an Lissabon* (1843) (*apud* Müsser 2015: 83). Esta situação levou a que os empresários dos teatros populares optassem pela montagem cénica de espetáculos de puro entretenimento, destinados a atrair as classes mais baixas, acarretando, com isso, que os escritores populares se sentissem desmotivados a produzir literatura original e interessante. Criou-se um círculo vicioso que permitiu a proliferação substancial de obras que reproduziam velhos estratagemas cénicos e imitavam dramas estrangeiros à luz do suposto

“gosto” dessas classes. As coleções dramáticas que surgem a partir de 1838 revelam, por um lado, a influência do trabalho de Émile Doux, residente em Portugal, e diretor de teatros na capital, e, por outro, uma vontade de identificar e divulgar um modelo literário dramático instrutivo para a classe média frequentadora desse teatro francês, vulgarizando, posteriormente, obras destinadas às representações por sociedades amadoras em teatros particulares e nos de sala.

Além da vertente literária, na formulação garrettiana encontram-se presentes os conceitos de circulação, distribuição e consumo, como vertentes complementares da produção, das quais depende a evolução do próprio sistema económico e social. Produção e circulação de bens, pessoas e ideias interligam-se com as noções de comércio, transportes e comunicações, e constituem, no seu todo, a noção de mercado. Até meados do século XIX, o comércio exibiu características antigas, segundo uma forma sedentária – lojas de pequena dimensão, sem especialização de artigos vendidos –, uma forma itinerante – almocreves e vendilhões –, e uma forma mista – as feiras –, que acumulava características das outras duas. O mercado teatral não escapou a este modelo comercial, pela edição de folhetos dramáticos, vendidos nas lojas de livreiro, nas casas de camarotes dos teatros e por vendedores ambulantes, os “folheteiros”, último resquício dos almocreves de literatura de cordel. A representação destas obras esteve a cargo de companhias itinerantes, em teatros públicos de província e nos teatros-barraca das feiras, bem como das sociedades de “curiosos dramáticos”, nas suas academias recreativas.

Entre 1825 e 1840, os hábitos de leitura contribuíram para o desenvolvimento da economia nacional. O livro tornou-se objeto de consumo da sociedade, divulgando ideias e alfabetizando as massas populares (Ribeiro 1999: 188). As lojas de livros converteram-se em verdadeiras livrarias, e o fabrico dos livros desenvolveu-se em Lisboa, Porto e Coimbra, vindo a criar casas especializadas em literatura dramática, como a Livraria Económica de Domingos Fernandes e de Frederico Napoleão da Victória, ou a Livraria Popular de Francisco

Franco, tornando-se, mais tarde, em agências teatrais, fornecedoras de materiais para espetáculo, contratadoras de atores e atrizes, e recetoras de direitos autorais.

Na segunda metade da centúria, graças à progressiva revolução dos transportes, o consumo livreiro atingiu com maior facilidade as zonas do interior. A via fluvial constituía um acesso rápido, mais seguro e de baixo custo (Mendes 1998: 322), enquanto a via terrestre, inicialmente assegurada por almocreves, permitia a circulação por caminhos, veredas, e até a corta-mato, sujeita a acidentes de percurso. A febre dos transportes, que a Regeneração herdara do cabralismo, veio entretanto possibilitar o progresso, desenvolvimento e modernização social e económica das populações do interior, influenciando a vivência da sociedade provincial, pela repercussão dos hábitos sociais oriundos da capital do reino, que, após censura estético-moral, viriam a ser mimetizados.

Na década de 1850, a modernização dos transportes implicou a reforma do serviço postal e a criação do selo de franquia, ambos de grande utilidade na circulação dos folhetos de teatro. Vendidas por assinatura, as obras eram distribuídas por todo o país, ilhas e Brasil, pelo correio, contra o pagamento por vales ou estampilhas. A associação do serviço postal ao caminho-de-ferro veio aumentar a velocidade de acesso aos produtos, diminuindo o tempo de expedição e, com isso, reduzindo custos. Todavia, a grande divulgação da arte dramática e teatral continuou a ser feita pelas companhias itinerantes, quer as sazonais de Lisboa e Porto, quer as de província. *Os actores ambulantes* (1866), de Júlio César Machado<sup>55</sup>, ou *A Farândola* (1902), de D. João da Câmara<sup>56</sup> registam crónicas de companhias itinerantes de província. Em *Teatros de aldeia* (1900)<sup>57</sup>, D. João de Castro evoca a memória de infância, de uma *Inês de Castro* representada em teatro de um arraial minhoto. Se estes exemplos de literatura teatral percecionam uma dimensão sociológica do

---

<sup>55</sup> *Almanach Taborda para 1867*. Lisboa: Tip. Universal de Thomaz Quintino Antunes, pp. 89-92.

<sup>56</sup> *Revista do Conservatório Real*. Ano I, nº 1. Lisboa, 1902, pp. 5-6.

<sup>57</sup> *O Campeão*, ano 2º, nº 26, Porto, 29.07.1900: 13-15.

fenómeno, o espaço prefacial das obras dramáticas, apresentando-se como paratexto, não só elucida sobre o género, como fornece um modelo de leitura e os “parâmetros que [a] devem reger”, tornando-se num programático “referente de eleição” (Vasconcelos 2015: 64). A interligação dos diferentes campos revela uma visão holística do fenómeno de criação de uma indústria teatral em Oitocentos.

Em meados da centúria, o teatro ocupava o primeiro lugar das preferências dos divertimentos públicos, segundo revelava o diplomata alemão Julius von Minutoli, em *Portugal und seine Kolonien* (1855):

O deleite pela representação está generalizado em Portugal. Vilarejo algum é pequeno demais para se incluir no roteiro de uma trupe de teatro itinerante que se empenhe em mostrar ao público sensível às artes, pelo menos num pálido esboço, as produções da actualidade que se encontram em cartaz nos teatros da corte (*apud* Müsser 2015: 75).

A pujante dinâmica teatral permite cartografar uma atividade empresarial ativa, em que se destacam as sociedades artísticas de atores, “almocreves da arte dramática” que percorrem o continente, ilhas e colónias. Pela análise dos repertórios, na sua maioria correspondendo às obras divulgadas pelos editores populares de Lisboa e Porto, deduzem-se os critérios de apetência dos públicos locais. As peças são selecionadas segundo o seu gosto e poder de compra, permitindo que as modestas companhias de província incluam pontualmente atores amadores, em alguns papéis dramáticos, que eles próprios representariam nas suas récitas das sociedades particulares. Ainda que a prática itinerante reflita um padrão popular oriundo de Lisboa e Porto – principais centros de produção profissional –, ela acabará por motivar o desenvolvimento de uma produção dramática e artística amadora local, assim como de uma crítica periodística regional.

O espaço de representação cénica não se confinava todavia aos teatros fixos, públicos ou particulares. Os novos tempos de regeneração política trouxeram consigo uma certa euforia social e um aumento significativo da atividade lúdica. Uma tematização da matéria espetacular mostra-nos *grosso modo* a sua divisão nas seguintes

tipologias: dramática, circense, performativa, musical, feirante e divertimentos avulsos. Na viragem da década de 1850 para a seguinte, Lisboa viu aumentada a população residente, fruto da imigração interna, o que provocou uma sobrelotação das casas do centro da cidade. Todavia, “por singular contraste, Portugal foi um país, sobretudo durante a segunda metade do século XIX, em que o orçamento doméstico, na sua maioria, se equilibrava, quando não fechava com *superavit*, enquanto o do Estado acusava *deficit* (Peres 1928-81: VII, 383). Este poderá ser um argumento que justifica a quantidade de oferta de divertimentos populares que então se verifica.

O populismo teatral alimentou as estruturas efémeras dos teatros-barraca das feiras, paredes meias com tendas de comes e bebes, de “pim-pam-pum”, à mistura com outros entretenimentos igualmente espetaculares: trupes de ginastas, barracas de arlequins, marionetas (teatro mecânico), de figuras de cera, exposição de animais (ferozes e domésticos), “pulgas industriosas”, e aberrações humanas, sobreviventes de uma miséria de pedinte, por exibirem a sua deformidade. Neste espaço caleidoscópico de emoções, a noite terminava com fogo-de-artifício, ao som de fortes acordes musicais, por orquestras roufenhas interpretando polcas e mazurcas. Um mundo de garridice, capaz de enfeitiçar olhos atónitos, num deslumbre de modernidade ótica de dioramas, cosmoramas e panoramas daguerrianos, aliciando a viagens inimagináveis, que preanunciam o aparecimento do cinematógrafo.

A função teatral feirante é híbrida – comédia, drama, variedades –, os preços são módicos e os amplos teatros-barraca acomodam um público, que assobia o vilão e ovaciona a ingénua traída do melodrama, e ri desbragado dos esgares da baixa comédia. Desde 1866, que os irmãos Dallot, franceses radicados em Portugal, circularam pelas feiras – S. Miguel (Porto), S. Mateus (Viseu), S. João (Évora), Santiago (Setúbal), de S. José (Santarém), das Cebolas (Portalegre), das Amoreiras (Lisboa) –, primeiro como funâmbulos, depois representando “comédias ingénuas entremeadas com as habilidades do célebre cavalo elástico [...] o Mosca e as graçolas e as truanices do Joaquim Confeiteiro”, o “célebre Malhão,

no *Processo do rasga*”, e “durante muito tempo palhaço do Teatro Infantil” (Sequeira 1967: 251) destes irmãos “de boa apresentação, chapéu de coco e sotaque francês”<sup>58</sup> e da sua companhia do Teatro Aliança. A sua influência em outras companhias congéneres estabeleceu uma aproximação decisiva do teatro feirante ao modelo das companhias de repertório. Se Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida farpeiam, cada um a seu estilo, a fraca qualidade da função teatral feirante, Pinheiro Chagas entendeu essa intrusão do repertório dramático no espaço feirante como um aburguesamento, e como uma perda de “originalidade e feição própria [...] da arte popular”: “O teatro de feira era mais do que uma barraca, era um monumento histórico” (1872a: 1), que se nos revela através da documentação – requerimentos, ofícios e portarias – do Ministério do Reino, testemunhando a prática espetacular que percorre o território nacional.

Entre a Regeneração e o Reformismo (1850-1869), quando o licenciamento de espetáculos se transferiu para a responsabilidade dos Governos Cívicos, no manancial de informação administrativa não falta a tradicional fuga aos impostos e a correspondente advertência acutilante, para que o poder local não desleixasse a sua função coletora. Escapando ao controlo formal do poder central, os teatros provinciais, públicos ou particulares, funcionavam como uma economia informal, permitindo uma economia paralela. Se o contrabando livreiro poderia ser mais facilmente controlável, a função espetacular urgia ser controlada pelo Estado, que, desde os finais de 1830, procurava criar uma reestruturação económica (Fonseca 1998: 341). A partir de 1859, quando a Direção-Geral de Instrução Pública se substituiu à Inspeção-Geral dos Teatros na superintendência da atividade teatral, procedeu-se a uma profunda reestruturação, cadastrando-se os teatros públicos e particulares do país, e respetivos artistas. No biénio de 1858-59, o poder encontrava-se a braços com uma recessão económica, e a atividade teatral correspondia a uma “apetecida” fonte de receita. Fizeram-se estatísticas, organizaram-se mapas de peças, de artistas, de exploração teatral, e de rendimento. Este

---

<sup>58</sup> Manuel Envia, citado por Carla Oliveira ESTEVES, “Especial Feira de Santiago arranca amanhã e faz 420 anos”, *Setúbal na Rede: O Portal do Distrito*, 23.07.2004.

surto organizativo deu corpo a leis destinadas a qualificar uma indústria teatral: o *Regulamento e mais legislação sobre a administração dos Theatros* (4.10.1860), que reformulou as disposições do Decreto de 22 de setembro de 1853, e o *Mappa dos Theatros do Reino considerados públicos* (*Diário de Lisboa*, 07.07.1866: 2130), que constituiu o primeiro documento oficial que inventaria a existência de uma rede de teatros, que cobram entradas pagas e devem, por isso, ser taxados. Dos 21 distritos estabelecidos pela legislação de Mouzinho da Silveira<sup>59</sup>, o *Mapa* regista sessenta e sete teatros considerados públicos, explicitando a sua lotação e tipologia de lugares.

Distritos continentais	Nº teatros	Capital distrital
Lisboa; Évora	8	6; 2
Castelo Branco	7	1
Coimbra; Guarda; Porto; Santarém; Viana do Castelo	4	2; 1; 4; 1; 2
Bragança; Leiria; Portalegre	3	1; 1; 1
Aveiro; Beja; Braga; Vila Real; Viseu	2	1; 0; 1; 1; 1
Faro	1	0

Tabela 5 - Teatros por distrito continental (1866)

Distritos insulares	Nº teatros	Capital distrital
Funchal	1	1
Angra; Horta; Ponta Delgada	1	1

Tabela 6 - Teatros por distrito insular (1866)

A maioria de salas não apresenta designação própria. Trata-se de teatros particulares tornados públicos, de cujo rol se excetua o Teatro Esperança (Funchal), propriedade da Sociedade Dramática Esperança, inaugurado em 1859. Os teatros de Braga (S. Geraldo), os de Coimbra (D. Luís, Boa União, Académico), da Horta (União Faialense), de Portalegre (Portalegrense), os do Porto (S. João, Baquet, Camões e Circo), e os de Viana do Castelo (Caridade e D. Fernando), que foram sofrendo alterações, correspondem a equipamentos anteriores à construção das futuras grandes salas à italiana que hão-de marcar a nova era empresarial, que surgem referenciadas em futuros Anuários e registadas por Sousa Bastos, na *Carteira do Artista* e no *Dicionário de Teatro*. Consignou a lei geral a existência de teatros públicos de 1ª

<sup>59</sup> Ao tempo, o atual distrito de Setúbal encontrava-se englobado no de Lisboa.

ordem – os teatros de Estado, D. Maria II ou São Carlos, em Lisboa, e S. João, no Porto –, definindo todos os restantes como de 2ª ordem, cuja administração privada, sujeita às regras de mercado e da atividade empresarial, tanto acolhia as produções de companhias itinerantes, como alugava o recinto para celebrações sociais especiais, abrilhantadas por récitas amadoras e por bailes filarmónicos.

A atividade teatral preenchia o quotidiano das populações das cidades provinciais<sup>60</sup>, com o mesmo entusiasmo vivido em Lisboa ou Porto. Pelos seus palcos circularam modestos atores e grandes figuras da cena portuguesa e estrangeira. Em 1860, Emília das Neves partilhou com Adelaide Ristori, rainha da cena italiana, o palco da Invicta, para gaudio do público e da imprensa, mas a rainha lusa galvanizou também os públicos de Braga (Teatro de S. Geraldo), de Coimbra (uma das exceções do Teatro Académico!) e de Lamego (Teatro Lamecense).

A urbe provinciana desfrutou de zarzuelas e *sainetes* por *companhias de la legoa* espanholas – Companhia dos Estudantes Espanhóis (1850), Companhia Dramática e de baile José Echaves (1856), entre outras –, como de dramas sérios por grandes nomes da cena, quando as salas se adequavam à sua exigência: Dora Lambertini (1890), Ermete Novelli (1895), Italia Vitaliani (1903, 1907, 1913), ou Mimi Aguglia (1910, 1912) visitaram capitais do interior – Évora, Portalegre, Viseu –, do litoral – Coimbra, Porto, Viana do Castelo –, e das ilhas – Funchal<sup>61</sup>.

Contrapondo uma itinerância pontual, de veraneio, por companhias de Lisboa e Porto, que seguiam o público na rota das praias e das termas, as companhias de província, em deambular permanente, dinamizavam de forma mais constante a vida cultural das populações locais. Instalando-se por períodos de três meses, a sua vida particular misturou-se com a pública local, entrosando-se com as populações nas rotinas quotidianas.

---

<sup>60</sup> Sobre este assunto cf. FILIPE, Guilherme (2007), *Percursos itinerantes: A companhia de Rafael de Oliveira*, dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, FLUL; *id.*, (2009), “Actores errantes de Oitocentos”, *Sinais de Cena*, nº 12, dezembro 2009, pp. 123-129; *id.*, (2012), “Sentinelas perdidas da arte dramática”, M. Werneck, M. Reis, A. Castro, *Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro, 7letras.

<sup>61</sup> Cf. GOMES, João Reis (1928), *Figuras de Teatro*. Funchal: Edição da Comissão Promotora [coletânea de crónicas jornalísticas].

“A célula familiar foi o modelo estruturante que as susteve, mas também o que as desagregou, fruto da fragilidade constituinte” (Filipe 2012: 133). A imagem de “saltimbancos” transformou-se por via da evolução tecnológica regeneradora; o comboio substituiu a tração animal, e permitiu um rápido acesso às regiões mais inóspitas, deixando para trás a saga da trupe dos Silvas de Évora, da companhia de Maria Augusta Bessa Lopes, ou da companhia do Soares<sup>62</sup>.

Em 1902, dos inúmeros agrupamentos itinerantes do século anterior<sup>63</sup>, continuavam em atividade a companhia do Teatro Lisbonense (1890 – 1910), de Domingos Cândido da Silva, que chegou a editar o seu próprio jornal, o *Actor Errante* (1906 – 1909), e a Dramática de declamação (1890 – 1920), de Constantino de Matos, qualquer delas “filhas” dos Dallot. A tradição itinerante dos teatros desmontáveis voltou a ressurgir nas primeiras décadas do século XX – companhias Rentini (1910 – 1945), Dramática Lisbonense Moiron (1920 – 1959) e Rafael de Oliveira, Artistas Associados (1918 – 1975) –, quando a rentabilidade financeira da novidade cinematográfica lhes retirou o espaço de atuação.

Aprofundando a inventariação das salas de espetáculos, feita em finais de Oitocentos por Sousa Bastos (1898; 1908), os estudos sobre espaço e arquitetura, de Duarte Ivo Cruz (*Teatros de Portugal*, 2005; *Teatros em Portugal*, 2008) e Luís Soares Carneiro (*Teatros portugueses de raiz italiana*, 2002), asseguram uma maior cobertura dos teatros entre nós. Enquanto aquele cronologia o arco temporal dos espaços, entre os primórdios quinhentistas e o século XXI, este interpreta as necessidades sentidas no século XIX, na adaptação e criação de salas, na vivência do fenómeno teatral, entre a produção cultural e a comercial, entre as grandes urbes e as pequenas vilas, na evolução do espetáculo teatral para o cinematográfico, na monovalência de animatógrafos e na ambivalência de cineteatros.

---

<sup>62</sup> Cf. Pedro Cabral (1924), *Relembrando: Memórias de teatro*. Lisboa: Livraria Popular [de Francisco Franco]; Rafael Ferreira (1943), *Da farsa à tragédia: teatros, circos e mais diversões de outras épocas*. Porto: Domingos Barreira.

<sup>63</sup> Puck, “Companhias de província”, *A Gambiarra*, 25.01.1902.

O espetáculo naturalista-realista, fruto de dois momentos evolutivos da *mimese*, veio introduzir a perspetiva cónica na cenografia, que conduziu ao realismo cénico, e a concha acústica nas salas de espetáculo, que apurou o conceito de acústica e de verismo interpretativo<sup>64</sup>. Deste conjunto surgiu, em Portugal, a matriz do chamado teatro à italiana, nos teatros áulicos e públicos setecentistas, e, num segundo momento, nos teatros de ópera da era pombalina. Durante o século XIX, verificaram-se mais dois tempos de progresso arquitetónico: nos teatros de matriz liberal e, posteriormente, nos teatros comerciais promovidos pela política da Regeneração. Os teatros da Rua dos Condes (1765), de S. Carlos (1793), de D. Maria II (1846) e da Trindade (1866) correspondem a uma primeira geração de teatros públicos que influenciaram futuras salas pelo país, onde a sociedade burguesa se revia no teatro de atualidade e na sociabilidade da frequência das salas de teatro.

A lei de 1834, extinguindo as ordens religiosas e os conventos, serviu indiretamente os interesses do teatro. A profanação dos espaços de culto permitiu que várias instituições particulares solicitassem à administração régia que lhes facultasse esses locais para salas de espetáculo. O caso dos teatros Penafidense (1844), Lethes (Faro, 1845), União (Castelo Branco, 1844-45), da Graça (Coimbra, 1849), ou o de São João de Alporão (Santarém, 1849-52), são fruto dessa decisão legislativa, correspondendo à matriz arquitetónica próxima da exiguidade característica do Teatro da Rua dos Condes, em que se inspiraram.

O Teatro de S. Carlos influenciou o primitivo Real Teatro de S. João (1796-98), do Porto, cujo arquiteto Vicente Mazzoneschi fora cenógrafo naquele teatro. Porém, o incêndio de 1908 deu aso a que o teatro se reerguesse, sob o risco de José Marques da Silva, por influência do estudo de restauro do *Grand Théâtre d'Amiens* (1870-80). A memória da casa de ópera lisboeta serviu ainda de modelo, embora tardiamente, à construção dos teatros Pax-Júlia (Beja, 1870), Garcia de Resende (Évora, 1881), em duas das cidades de grande importância cultural no panorama

---

<sup>64</sup> Cf. João Reis Gomes (1919), *A música e o teatro: esboço filosófico*. Lisboa: Liv. Clássica A. M. Teixeira; (1922), *Acústica fisiológica: a voz e o ouvido musical*. Lisboa: Liv. Clássica.

de província a sul do Tejo, bem como o Teatro Maria Pia (Funchal, 1883).

O Teatro D. Maria II (1846) marcou uma nova dinâmica de construção, eliminando a exiguidade do teatro de matriz liberal. A introdução do espaço da galeria, ao nível da plateia, não só ampliou a dimensão da sala, como também democratizou a sua ocupação, e conferiu maior conforto e segurança ao público e aos artistas. Serviu ainda como fonte de inspiração para a requalificação do Teatro Lethes (1860), e edificação dos teatros Portalegrense (1854) e Maria Pia (Leiria, 1878).

O Teatro da Trindade (1866) e o programa que Francisco Palha introduziu no modelo português, importando a moda parisiense do *Théâtre du Chatelet*, definiram a nova realidade da geração dos “teatros maduros”, que se prolongou pela primeira metade do século seguinte. (Carneiro 2002: 1174) Embora conservem alguns camarotes, estes teatros apresentam o conceito de balcão, com efeito semelhante ao da galeria do Teatro Normal. À exceção do Teatro da Trindade (Porto, 1874), este modelo influencia sobretudo os teatros de pequenas localidades: Pedro Nunes (Alcácer do Sal, 1894), Esther de Carvalho (Montemor-o-Velho, 1901) ou Teatro Trindade (Buarcos, 1910).

Restam nesta resenha, os Teatro-Circo, não só em Lisboa (Teatro-Circo de Price, 1860; Recreios Whittoyne, 1875; Real Coliseu, 1887; Coliseu dos Recreios, 1890), ou no Porto (Teatro-Circo Príncipe Real, 1874; Teatro-Circo Águia d’Ouro, 1899), mas também em Braga (Teatro-Circo, 1911-15), Coimbra (Teatro-Circo Príncipe Real/ Teatro Avenida, 1891), Figueira da Foz (Teatro-Circo Saraiva de Carvalho, 1884), Guarda (Coliseu das Beiras, 1911), Ponta Delgada (Coliseu Avenida, 1917) e Vila Real (Teatro-Circo, 1892). Surgem tardiamente, correspondendo à fixação da atividade itinerante circense, cuja tradição equestre remontava ao *Astley’s Amphitheatre*, de Londres, em finais de Setecentos. Inicialmente destinados a apresentar géneros de grande espetacularidade – melodramas, mágicas e pantomima equestres –, a sua programação sofreu a evolução, própria do espírito da era Vitoriana, que introduziu a moda do adestramento de animais selvagens. Espaços

cosmopolitas e democráticos, que agradavam a aristocratas, burgueses e proletários – *Que circo! Que amazona! Que palhaços*, (Alcântara Chaves, 1860) –, ou deliciavam a boémia queirosiana de um Taveira, arrastando Carlos da Maia, só para ver “uma mulher bonita que se mete na água com cobras e crocodilos” (Queirós 2001: 448).

Em meados de Oitocentos, as mudanças sociopolíticas conduziram a novos paradigmas de pensamento e a novas formas de gosto. O drama de temática histórica que, segundo a proposta garrettiana, formara o inconsciente individual e o coletivo de uma sociedade que carecia de referentes identitários, tornou-se no “pesadelo das plateias”. Acabou por ser uma “cabeça de Medusa” para a crítica teatral, porque o excesso espetacular, importado da técnica de palco do melodrama, acabou por tornar o drama histórico num objeto obsoleto, distante de uma realidade, que não se revia já nos impulsos extremos dos “golpes de punhal”, das imprecisões arrebatadas, dos ímpetos patéticos, inadequados ao decoro das elites e à nova forma de sentir da sociedade em geral. Apesar de Garrett ter elogiado o volume de trabalho desenvolvido desde a introdução dos concursos dramáticos do Conservatório Real, o mérito não se mostrou de acordo com a quantidade, levando o lúcido e rigoroso Alexandre Herculano a refrear esse entusiasmo e a apelar aos jovens dramaturgos para que preferissem estudar a sociedade coeva, dela extraíndo “os filhos da sua imaginação com traços de actualidade” (Herculano 1909: 246), já que “pretérita” ou “presente” ambas correspondem a momentos da História (Rebello 1999: 146).

Apesar do florescimento do drama de atualidade, que sucedeu ao drama histórico, e da comédia de intriga, com personagens estereotipadas, as plateias continuaram a acolher com maior agrado os géneros fantasiosos das mágicas e a grande novidade parisiense, introduzida por Francisco Palha e Latino Coelho, que era a revista do ano (*Lisboa em 1850*). E, seguindo o raciocínio de Garrett, se muito se tinha composto, muito mais se continuou traduzindo, nem tanto por inépcia dos autores, parece-nos, mas porque a urgência dos empresários assim o exigia, na vontade de produzir novidades que muito agradassem

aos diversos públicos. A política dos melhoramentos materiais abriu caminho, mais uma vez, à influência do teatro francês e da *comédie serieuse* (ou *grande comédie*). Este género intermédio entre a comédia divertida e o drama circunspecto revelou uma sociedade de indivíduos, nem totalmente bons, nem totalmente maus, mas de grande interesse pela complexidade psicológica que apresentavam, recriando situações de um quotidiano de carácter verosímil. A arte dramática e a teatral procuraram um realismo que transformasse o riso espontâneo, de crítica social, num sorriso irónico, por vezes amargo, que deixava de estar diretamente relacionado com as situações, para ganhar contornos de subtilidade crítica. Mendes Leal, Biester ou César de Lacerda, entre tantos, trocaram as vestes dos heróis medievais pela “sobrecasaca dos barões do liberalismo e a blusa dos operários”, calaram o “jargão arcaico”, para recriar a “linguagem dos salões burgueses e dos pátios de fábrica”. Porém, quer a tentativa de reconstituir passados históricos, quer a de recriar a análise social contemporânea, não colheu o apreço da crítica literária, pela ineficácia de atuação por parte dos atores e pela esterilidade de objetivo; ambas recorriam a “complicados enredos sentimentais, accionados pelos mesmos mecanismos rudimentares e encarnados em idênticas personagens estereotipadas” de “finalidade retoricamente moralizadora” (Rebello 1994: 17). Apesar disso, o público continuava a dar-lhes o seu apoio presencial nos teatros públicos e a representá-las nos palcos particulares das suas academias e associações, pelas sociedades de curiosos dramáticos.

No último quartel de Oitocentos, assiste-se à reposição do modelo romântico na escrita do drama de temática histórica, na medida em que a crise antidinástica provocou um descontentamento generalizado e estabeleceu uma necessidade de construção de uma nova identidade nacional, que unisse os cidadãos em torno do conceito de orgulho nacional. Os intelectuais portugueses haviam alertado, na década de 1880, para a inexistência de uma “alma nacional”. A invocação de heróis nacionais visou mais uma vez a criação de mitos com os quais o cidadão se identificasse. O interesse pelo passado, tanto no primeiro

Romantismo, como no decadentismo finissecular, recuperou o tropo da continuidade de carácter de Nação. O novo drama de cunho romântico segue uma moda “retro” (Le Goff 1989), própria de períodos caracterizados por crises de identidade, e pretendeu estabelecer uma matriz identitária coletiva, estabelecendo conexão com a “escrita da história”:

Os construtores da identidade nacional encontram um meio para afirmar a continuidade temporal, um passado, práticas e valores antigos comuns, que possam unir os membros da nação e condicioná-los espiritualmente e emotivamente e partilhar objectivos comuns (Santos 2011: 13).

Tanto os liberais de 1836, como os republicanos em finais de século, partilharam um objetivo comum de, pela arte dramático-teatral, construir uma identidade nacional, modelando a opinião pública e tornando-a “permeável” às matrizes culturais do seu tempo. Por um lado, o primeiro momento romântico construiu através da arte dramática uma “historiografia dos Grandes Homens” (*id.*, *ibid.*: 14) do passado, transpondo para a cena a “centralidade da personagem histórica”, pela observação dos conflitos, das dúvidas que habitavam os heróis, pondo em conflito uma “jovem identidade individual e uma identidade colectiva velha, retrógrada, formalmente rígida, vazia e restritiva de qualquer iniciativa criativa” (*id.*, *ibid.*: 15). No restaurado drama histórico assistiu-se a uma inversão da oposição romântica entre a identidade individual e coletiva, surgindo esta valorizada, pelo sacrifício daquela em prol da Nação. O novo drama histórico refletia a crise do poder político, tirando partido do papel desempenhado pelos centenários, “como *synthese affectiva* nas sociedades modernas” (Braga 1884), provada na relação estabelecida “entre o teatro e o esforço social da construção da identidade” (Santos 2011: 15).

O papel da arte teatral ganhou um estatuto favorecido na relação com o público e o contexto cultural coevo, através dos efeitos de “realidade”, de “recepção mediada” e de “mnemónica” (*id.*, *ibid.*: 19). Conscientes de que a encenação transportava para o espaço cénico uma realidade fictícia, criando-lhe uma existência concreta, os teorizadores

da arte teatral, no segundo quartel do século XIX, deram continuidade à proposta de Garrett, na formação de públicos e de profissionais de espetáculo e, como novidade, criaram perspectivas metodológicas de trabalho para os estudiosos de teatro, não esquecendo os amadores dramáticos, uma área em franco apogeu, que se prolongou pelo século seguinte. O *Breve Compêndio da Arte Scenica ou Arte de Declamação* (1856), de Francisco Ângelo da Silva Veloso, primeira obra impressa conhecida de carácter técnico-artístico, escrita em forma elementar por um profissional de teatro, com o objetivo de “auxiliar os principiantes na difícil arte de declamação” (Veloso 1856: 8), deu início a um conjunto de obras destinadas à formação de “fazedores” de teatro, para além dos dramaturgos. Manuel de Macedo, Augusto de Mello, Luís da Costa Pereira e Augusto Garraio abriram caminho a futuros autores de compêndios de teatro – Sousa Bastos (*Carteira do Artista*, 1898, *Dicionário do Teatro Português*, 1908), José António Moniz (*Arte de dizer: curso de dicção*, 1903, *Arte de representar*, 1909), António Walgode (*O livro do ensaiador*, 1915), Eusébio Queirós (*O livro do ensaiador*, 1915), António Pinheiro (*Estética e plástica teatral*, 1925), Carlos Santos (*Poeira de palco*, 1927), A. Vítor Machado (*Guia prático de encenação, Guia prático do actor*, 192-) – e à divulgação da arte dramático-teatral. A arte de representar, sobretudo no drama íntimo moderno, exigia um apuro estético, o recurso a uma “nitidez de acabamento” (Macedo 1885: 24), por parte de todos os agentes do fenómeno teatral, para que o espectador pudesse fruir do “efeito de realidade”, através da ilusão que o realismo cénico pretendia atingir.

Tanto *A Arte no Teatro* como *A Arte Dramática*, de Manuel de Macedo, ou o *Manual do Ensaaiador Dramático*, de Augusto de Mello, pretendem explicar o “efeito de realidade”, essa “sensação de familiaridade com a cena”, que induz o espectador a “projectar na realidade cénica uma consistência objectiva”, ausente no texto dramático (Santos 2011: 20). As obras visam, não só os autores, atores e empresários, mas também o público em geral, como forma de educação artística e valorização estética do espetáculo. Quanto maior fosse o

“efeito de realidade” na cena, tanto maior seria a persuasão do público, induzido a “acreditar, [a] achar valor de real” à ação cénica (*ibid.: ibid.*). Este processo indutor constitui o alicerce que transforma o teatro “num dos meios mais completos de vulgarização” e de “progresso” da civilização moderna (Macedo 1885: 4), e “instrumento de formação das mentalidades e de influência sociopolítica” (Santos 2011: 20).

Macedo distingue formalmente a autonomia do texto cénico em relação ao dramático, estabelecendo, na esteira de Théophile Gautier, uma afinidade complementar entre ambos, e sublinha a importância da novidade de uma Arte Teatral, constituída por “especialidades” – cenografia, iluminação, maquinismo, guarda-roupa e adereços – que a “sciencia do ensaiador ou elaboração scenica” coordenaria (Macedo 1885: 3). Trata-se de um primeiro esboço de uma teoria da encenação, que leva em conta o “efeito de recepção imediato”, que Augusto de Mello desenvolve no *Manual do Ensaiador Dramático*. A *mise-en-scène* de uma peça obedece a um “plano urdido com o máximo cuidado” (Mello 1890: 29), a uma “harmonia” que cria um enquadramento social da ação dramática, devendo o verismo cénico suportar o psicologismo dramático. O teatro, como convenção, cuja trama se não deve perceber, acelera “o contacto de uma realidade fictícia, materializada na encenação” (Santos 2011: 20). No rigor do estudo sociológico, característico da escola naturalista-realista, Mello define como corolário fundamental que “a época determina a acção da peça” (1890: 37), devendo o encenador “transportar para a cena o *viver* de outras eras” (*ibid.: ibid.*; itálico original). A relação da cena com o público implica que este produza uma “resposta imediata” para que a obra dramática tenha maior impacto, *i.e.*, para que o conteúdo da sua mensagem possa influenciar o maior número de pessoas reunidas para assistir ao espetáculo. Um jogo cénico harmónico produz boa impressão no público, desde que “sancionado pelo uso, fundado nos ditames do bom senso e do bom gosto” (*id., ibid.*: 38). Concebida como um diorama enquadrado pelo arco do proscénio, a cena segue os preceitos da “composição na arte do pintor” (*id., ibid.*: 41), acrescentando a qualidade plástica do movimento cénico dos atores e,

sobretudo, das massas de figurantes. O debate estético que estes autores propõem entrecruza o gênero literário – o drama – com o gênero plástico – a imagem –, como espaço dialógico. A sua modernidade revela-se na forma como entendem o espetáculo enquanto acontecimento cénico, explicado como Arte, quer na perspectiva do palco e do ator, quer na do espectador e da sociedade. Em *A Arte Dramática*, Macedo insiste na competência e na capacidade de trabalho dos profissionais de espetáculo nas suas diferentes áreas. Muito antes das teorias de arte de Constantin Stanislavski, de Mikhail Tchekov, de Lee Strasberg e Stella Adler, ou da poética do corpo de Vsevolod Meyerhold, Manuel de Macedo compreende e equaciona que as dinâmicas internas da arte de representar motivam o gesto externo do ator e da encenação, de acordo com o paradigma temporal da sua existência, criando um “efeito mnemónico”.

O teatro enquanto meio expressivo, exercendo influência sobre o público, recorre às potencialidades deste efeito. Tanto a encenação como a representação do ator evocam factos, ou situações, que trazem à memória do espectador idênticas recordações, e, desse modo, o espetáculo é construído através de “sucessivas imagens artísticas encaixadas numa estrutura narrativa, que favorece a memorização de conceitos e ideias” (Santos 2011: 24). O estilo de representação naturalista, “poderoso” e “enérgico” (Macedo 1885: 9), exerceu grande influência no gosto do público, contrariando em absoluto o artificialismo romântico, e criando “imagens mais eficientes no despertar da memória [...] cuja visualização perturba psicologicamente” (Santos 2011: 22). Preservar a memória, mas sobretudo o momento da representação, da vivência estética da contemplação da obra de arte, conduziu à exaltação do artista como intérprete de forças espirituais para além da sua consciência racional. Tanto criou a interiorizada genialidade criativa, como despertou em oposição o supérfluo vedetismo artístico. Todavia, o que idealmente se pretendia era que a representação correspondesse a um momento de vivência de uma verdade profunda, sentida pelo público, e nem tanto pelo ator, como defendeu Diderot. A ilusão da realidade teatral sustentar-se-ia pela consciência crítica do ato em si:

A vocação é predicado indispensável e importante sobre todos, para aquele que quiser adotar a profissão de ator; e, quem não possuir o *fogo sagrado* e a inspiração, – faculdades misteriosas e indefiníveis –, por mais esforços de vontade e de estudo que empregue, dificilmente conseguirá elevar-se além do nível pouco invejável da mediocridade (Macedo 1885: 25).

O conceito de Arte Dramática, ou de representação, especializa a enunciação inicial de Garrett, considerada como atividade técnico-artística que conjuga uma apetência individual – “vocação congénita” – com “elementos complementares” – “qualidades adquiridas pelo estudo e pela experiência” –, para se atingir a competência artística de um “ator completo” (*ibid.: ibid.*). A formação do gosto do espectador compreendia uma capacidade de análise idêntica à do ator, que se pretendia que fosse um ser culto. O seu campo de estudo devia ampliar-se às “obras dos grandes mestres da literatura”, para análise psicológica do ser humano, tanto individualmente como em contexto social, à “literatura memorialista”, para transmissão de conhecimentos práticos, mas também à contemplação de “obras de arte”, para aperfeiçoamento de noções estéticas e artísticas no “desenvolvimento plástico dos caracteres que haja de interpretar” (Macedo 1885: 26). O idealismo de Macedo complementa-se com o sentido prático de Luís da Costa Pereira, e os seus *Rudimentos da Arte Dramática*, que recenseiam os perdidos *Apontamentos sobre Declamação*, de Duarte de Sá, introduzindo a tónica da necessidade de “noções científicas, literárias e artísticas não vulgares” (Pereira 1890: xxxi) na formação do ator. Segundo este autor, a crise vivida no teatro em Oitocentos dever-se-ia à falta de continuidade da escola advogada por Garrett, apesar do instinto natural de grande parte de atores e atrizes.

Enquanto intérprete de “sentimentos e paixões”, compete ao ator estudá-los, através da filosofia e da psicologia. Mesmo que a ilusão cénica finja que o público não se encontra presente, ele é o destinatário direto da comunicação indireta de impressões que o ator exprime de forma inteligível, através da voz e da dição – a arte de dizer –, a que se associa o gesto, a “ação exterior que dá vida à palavra”, cuja teorização

natural se subordina à elegância, aos conhecimentos sobre fisiologia do corpo, para “transmitir os efeitos dos fenómenos anímicos” (Pereira 1890: 54). E, de novo, também aqui se faz apelo à memória como terceiro pilar da arte de representar, enquanto “faculdade de conservar e recordar conhecimentos” (*id.*, *ibid.*: 57), por um lado, e como “filiação de ideias” e “potência imaginativa” (Castilho 1836: 112), por outro, como arte de convencimento pela força de expressão. Todavia Costa Pereira dá um passo em frente no desenvolvimento de uma pedagogia de representação do ator, quando recorre a *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, de Charles Darwin, procurando analisar cientificamente as alterações da natureza dos sentimentos, para que o ator se deixasse possuir por “outra alma” (Pereira 1890: 78). Uma clara adesão aos princípios realistas de criação de individualidades próximas da realidade, na esteira de *La Comédie Humaine*, de Balzac. Os *Rudimentos* enfatizam o estudo de uma anatomia “artística”, como metodologia do trabalho de pesquisa do ator, no processo evolutivo que determina a expressão das emoções e o seu estudo aprofundado, ao mesmo tempo que defendem uma espécie de utopia de religião do teatro, antecipando, em muitos anos, a obra de Eduardo Scarlatti:

A arte dramática é uma profissão hoje nobilíssima e que honra a quem a exerce, com tanto que seja tomada a sério como deve ser. Não é uma ociosidade meramente recreativa, é um trabalho honesto e difícil, constitui um ramo importantíssimo de instrução pública e de lição civilizadora, é instrumento puro do progresso, é um templo de culto especial para o qual é necessário entrar com devoção e com respeito, para atrair adeptos e dar o exemplo (Pereira 1890: 196-97).

Este mesmo espírito perpassa pela obra de Garraio, o primeiro ator-autor a escrever uma obra de divulgação teatral destinada exclusivamente a amadores dramáticos, cujo movimento, em finais de século, se encontrava no apogeu. O *Manual do Curioso-Dramático*, ou *Guia prático da Arte de Representar*, pretende colmatar a ausência de mestres, ou de ensaiadores, na produção de espetáculos de qualidade. Ensinando os princípios gerais da Arte Dramática por meio de leitura amena, a obra compendia ensinamentos basilares, próprios de qualquer profissional, ao

mesmo tempo que alerta para os malefícios existentes no meio profissional coevo, cuja replicação na esfera amadora se condena, em prol de uma cultura do espírito e de ilustração do público dos palcos particulares. A obra não só especializa a construção de um espetáculo, nas suas diversas etapas, como cria uma matriz interpretativa a partir de um retrato social quotidiano, através de “especialidades” do ator, ilustrações impressionistas de um quotidiano facilmente identificável, que constitui a gama de personagens abordados no drama íntimo e na comédia de costumes. De novo, estamos perante a procura de um “efeito de realidade” capaz de induzir o espectador a encontrar a consistência objetiva requerida pela ilusão teatral naturalista-realista nas “individualidades” do dramaturgo. Nas antípodas dos “destemperos” de representação do drama “plusquam romântico”, na crítica de Garrett (1904: II, 247), o drama sério e a comédia de atualidade exigem o respeito por um espectador “fino e exigente”, que sinta verdade no teatro revestida de “arte”. O comediante que consegue “despojar-se da sua individualidade” e “encarnar o tipo que o autor criou”, numa “abnegação do próprio Eu”, demonstra ser um artista de grande merecimento (Garraio 1911: 128). A Arte manifesta-se na transfiguração de um “facto real” numa “imitação”, “um instante fugitivo da natureza” numa “obra de arte que tem o seu progresso e a sua duração” (*id.*, *ibid.*: 130).

A ascensão da burguesia reforçou a sua mentalidade. Perdeu o estatuto transitório e intermédio, quando enriqueceu, ganhou um título, que lhe outorgou uma imagem de nobreza, mas, à força da caricatura desenhada ou escrita, não teve outro remédio senão ir perdendo progressivamente o anterior estatuto, para ganhar uma consciência política e social. Esta nova mentalidade afirmou socialmente a burguesia, cuja cultura se difundiu ao longo do século e se acentuou no último período, utilizando meios de influência na transformação das mentalidades. O teatro foi um dos meios que serviu para difundir novos gostos, novos costumes, e reformar as velhas estruturas sociais. Às elites ilustradas se ficou devendo a dinamização do teatro amador, cuja esfera de ação entrecruzou a “ocupação dos tempos livres”, os “interesses

culturais” e a “prática filantrópica” (Casção 1998: 452). Parte integrante da vida quotidiana, assume-se como elemento importante do estudo da ciência social, enquanto espaço de sociabilidade, e das humanidades, enquanto género literário, e, conseqüentemente, como elemento de ilustração e formação de pensamento filosófico-social, cruzando as Belas Letras com as Belas Artes, estabelece o gosto público que sustenta o teatro.

## **Bibliografia**

### **Fontes arquivísticas**

#### **Arquivo Histórico Militar (AHM)**

DIV/3/ Cx. 30; Cx. 745; Cx. 1310; Cx. 1734

#### **Arquivo Histórico do Colégio Militar (AHCM)**

#### **Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)**

Ministério do Reino (MR) - Registo de correspondência recebida (SR).  
Correspondências relativa à Direção-Geral de Instrução Pública (DGIP).

ANTT/ Cota 2394 - Lº 08, nº 1, 29.01.1850 - nº 423, 14.02.1851

ANTT/ Cota 2395 - Lº 09, nº 1, 03.01.1851 - nº 458, 14.12.1851

ANTT/ Cota 2395 - Lº 10, nº 1, 03.01.1852 - nº 550, 31.12.1852

ANTT/ Cota 2397 - Lº 11, nº 1, 03.01.1853 - nº 573, 31.12.1853

ANTT/ Cota 2397 - Lº 12, nº 1, 03.01.1854 - nº 622, 23.08.1855

ANTT/ Cota 2398 - Lº 13, nº 1, 03.01.1855 - nº 795, 15.12.1855

ANTT/ Cota 2398 - Lº 14, nº 1, 01.01.1856 - nº 725, 18.02.1857

ANTT/ Cota 2400 - Lº 15, nº 1, 30.12.1856 - nº 702, 31.12.1857

ANTT/ Cota 2400 - Lº 16, nº 1, 05.01.1858 - nº 670, 20.01.1859

ANTT/ Cota 2402 - Lº 17, nº 1, 07.01.1859 - nº 1044, 09.01.1860

ANTT/ Cota 2402 - Lº 18, nº 1, 04.01.1860 - nº 456, 11.04.1860

ANTT/ Cota 2404 - Lº 19, nº 1, 12.04.1860 - nº 1199, 31.12.1860

ANTT/ Cota 2405 - Lº 20, nº 1, 02.01.1861 - nº 1281, 27.03.1862

ANTT/ Cota 2406 - Lº 21, nº 1, 04.10.1862 - nº 1521, 24.12.1862

ANTT/ Cota 2408 - Lº 22, nº 1, 02.01.1863 - nº 1363, 20.02.1864

ANTT/ Cota 2410 - Lº 23, nº 1, 04.01.1864 - nº 1572, 01.02.1865

ANTT/ Cota 2411 - Lº 24, nº 1, 30.01.1865 - nº 1545, 18.09.1865

ANTT/ Cota 2413 - Lº 25, nº 1, 19.01.1866 - nº 1481, [s.d.]

ANTT/ Cota 2415 - Lº 26, nº 1, 03.01.1867 - nº 1450, 18.12.1867

ANTT/ Cota 2417 - Lº 27, nº 1, 03.01.1868 - nº 1744, 03.05.1869

ANTT/ Cota 2417 - Lº 27, nº 1, 03.01.1868 - nº 1744, 03.05.1869

ANTT/ Cota 2418 - Lº 28, nº 1, 20.05.1869 - nº 851, 31.12.1869

ANTT/ Proc. 1-250 - Livº 1, 1870, mç. 3654

ANTT/ Proc. 251-380 - Livº 1, 1870, mç. 3655

ANTT/ Proc. 381-474 - Livº 1, 1870, mç. 3656

#### **Arquivo Escola Superior de Teatro e Cinema (AESTC)**

PALHA, Francisco/ COELHO, Latino (1850), *Lisboa em 1850*. Revista do ano, em 3 atos. Representada pela primeira vez, em Lisboa, no Teatro do Ginásio Dramático, em janeiro de 1850 (ESTC, ms.).

#### **Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)**

FIGUEIREDO, Manuel de (1773), [*Escola da mocidade*]: [discurso, 1773 Abril 12. (COD. 13018, ms.). Texto incompleto. Publicado em *Theatro de Manoel de Figueiredo*. Tomo I. Lisboa: Impr. Régia, 1804.

## Fontes impressas

- AA.VV. (1841-1842), *Memórias do Conservatório Real de Lisboa*. [S.l.: s.n.].
- A.G. (1845), “O Inglez”, *A Illustração: Jornal universal*, vol. 1, nº 1, abril 1845, p. 11.
- ALBUQUERQUE, António de (1908), *O Marquês de Bacalhoa*. Bruxelles: António de Albuquerque (Imprimerie Liberté).
- ALBUQUERQUE, José Maria da Silva e (1867), *O Operário e a Associação*. Lisboa: Typ. M. J. Coelho
- ALMEIDA, José Fialho de (1992), *Os Gatos/ 3*. Lisboa: Círculo de Leitores. Obras completas de Fialho de Almeida, IX.
- \_\_\_\_\_ (1992a), *Barbear, Pentear*. Lisboa: Círculo de Leitores. Obras completas de Fialho de Almeida, XII.
- \_\_\_\_\_ (1992b), *Figuras de destaque*. Lisboa: Círculo de Leitores. Obras completas de Fialho de Almeida, XVIII.
- \_\_\_\_\_ (1993), «A sociedade de Lisboa em 1840», em *Vida Errante*. Lisboa: Círculo de Leitores. Obras completas de Fialho de Almeida, XX, pp. 156-203.
- ALMEIDA, Nicolau Tolentino de (1801), *Obras poéticas de Nicoláo Tolentino de Almeida*. Lisboa: Na Régia Officina Tipographica. 2 volumes.
- AMORIM, Francisco Gomes de (1852), *Ghigi*. Drama original em 5 actos. Lisboa: Tipografia de A. S. Monteiro.
- \_\_\_\_\_ (1869), *Ódio de raça*. Lisboa: Typ.Universal de Thomaz Quintino Antunes.
- \_\_\_\_\_ (1870), “Introdução”, *Aleijões sociais*. Comédia-drama, em 5 actos. Lisboa: Tipografia Universal de Tomás Quintino Antunes
- \_\_\_\_\_ (1881-84), *Garrett Memórias biographicas*. Lisboa: Imprensa Nacional. 3 volumes.
- ANAIA, Joaquim José (1867), *O viveiro de Frei Anselmo*. Comédia em um acto. Tradução do francês. Lisboa: J.J.A. (Lisboa: Tipografia de Vicente Alberto Gomes dos Santos). Bibliotheca Lisbonense.
- AQUINO, Luís de (pseud.) (1914), *Regulamento para uso interno dos theatros*. Lisboa: [s.n.] (Lisboa: Imprensa de Manuel Lucas Torres).
- ARISTIPPE [Félix Bernier de Maligny] (1819), *Art du comédien, principes généraux recueillis et mis en ordre para Aristippe*. Paris: L. Raymond.
- \_\_\_\_\_ (1826), *Théorie de l'art du comédien ou Manuel Théâtral*. Paris: A. Leroux.
- \_\_\_\_\_ (1854), *Nouveau Manuel théâtral théorique et pratique nécessaire a tous les acteurs: aux directeurs, régisseurs et employés des théâtres: aux auteurs et aux critiques: contenant les principes sur l'art de la*

- parole applicables a la chaire, à la tribune, au barreau et a toutes les personnes appelées particulières.* Paris: Roret.
- ARISTÓTELES (1986), *Poética*. Prefácio, introdução, comentário e apêndices do professor Eudoro de Souza. Lisboa: IN-CM.
- BANVILLE, Théodore (1882), *Mes souvenirs*. Paris: G. Charpentier.
- \_\_\_\_\_ (1896), *Gringoire*. Comédie en un acte. Nouvelle édition. Paris: Calmann Lévy
- BARRETO, D. José Trazimundo Mascarenhas (1986), *Memórias do Marquês da Fronteira e d'Alorna D. José Trasimundo Mascarenhas Barreto ditadas por ele próprio em 1861*. Reimpressão fac-similada da edição da Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928. 5 volumes. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Biblioteca de Autores Portugueses.
- BARROS, J. A. Correia de (1864), “Aos artistas do Theatro Normal que tomaram parte no desempenho da *Nobreza*”, em *Nobreza*, comédia-drama em um prólogo e três atos. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves.
- BASTOS, António Sousa (1864), *As figuras de cera*. Comédia em um ato. Imitação. *Ao público*. Poesia dramática. Lisboa: Livraria de Campos Júnior. Theatro escolhido. 1ª série, nº 5.
- \_\_\_\_\_ (1870), *Traupmann e os seus cúmplices*. Comédia em um ato. Imitação Lisboa: Agencia litteraria e Theatral. Theatro escolhido, 5ª série, nº 25.
- \_\_\_\_\_ (1870a), *Taborda no Pombal*. Comédia em um ato. Imitada do francês. Lisboa: Tipografia do Progresso. Theatro escolhido, 5ª série, nº 27.
- \_\_\_\_\_ (1871), *Uma lição às mulheres*. Comédia em um ato. Lisboa: Livraria Económica de Bastos & irmão. Theatro escolhido. 6ª série, nº 31.
- \_\_\_\_\_ (1947a), *Recordações de Teatro*. Lisboa: Editorial Século.
- \_\_\_\_\_ (1947b), *Lisboa Velha. Sessenta anos de recordações (1850 a 1910)*. Prefácio de Gustavo de Matos Sequeira. Lisboa: CML.
- BASTÚS, Vicente Joaquín (2008), *Tratado de Declamación ó Arte Dramático*. Madrid: Fundamentos. [1ª ed., Barcelona: Por los Herederos de D. A. Roca, 1833]
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Carron de (1809), *Œuvres complètes*. 7 volumes. Paris: chez Léopold Collin.
- \_\_\_\_\_ (1837), *Oeuvres complètes de Beaumarchais précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par M. Saint-Marc Girardin*. Paris: Ledentu.
- BIESTER, Ernesto (1856), *Redempção*. Comédia-drama em 3 atos, precedida de um prólogo de José da Silva Mendes-Leal júnior. Lisboa: Tipografia do Panorama.

- (1863), *Fortuna e Trabalho*. Comédia-drama em 5 atos. Lisboa: A. M. Pereira.
- (1865), *Os Operários*. Drama em 5 atos e 6 quadros. Lisboa: Tipografia Universal.
- (1874), *Os Sabichões*. Comédia em 4 atos. Lisboa: Empresa Editora, Carvalho & C<sup>a</sup>. Bibliotheca theatral, n<sup>o</sup> 1, fascículo n<sup>o</sup> 1.
- BOLL, J. / A. B. (1845), *Mimicologie, ou Règles du geste et de l'éloquence dramatique, fondée sur le caractère des passions*. Dessins par A. Genot, grav., par Lacoste. Paris: Penaud.
- BOMBELLES, Marc Marie, Marquis de (1979), *Journal d'un Ambassadeur de France au Portugal, 1786 – 1788*. Ed. établie, annotée et précédée d'une introduction para Roger Kann. Paris: Presses Universitaires de France.
- BRANCO, Camilo Castelo (1858), *Agostinho de Ceuta*, drama em 4 atos. 2<sup>a</sup> edição emendada. Porto: Em casa de F. Gomes da Fonseca – Editor.
- (1864), *Vinte horas de liteira*. Romance original. Porto: Tipografia do Commercio.
- (1887), *Cancioneiro alegre de poetas portuguezes e brasileiros*. Comentado. 2<sup>a</sup> edição, seguida dos Críticos do Cancioneiro. 2 volumes. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.
- (1908), *Theatro I. Agostinho de Ceuta*. 4<sup>a</sup> edição. *Marquez de Torres Novas*. 3<sup>a</sup> edição. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- (1982), “A Morgada de Romariz”, *Novelas do Minho I*. Lisboa: Círculo de Leitores. Obras escolhidas de Camilo Castelo Branco, 20<sup>o</sup> vol., pp. 150-187.
- (1983), *A Brasileira de Prazins. Cenas do Minho*. Seleção e notas de Alexandre Cabral. Lisboa: Círculo de Leitores. Obras escolhidas de Camilo Castelo Branco, XXIII.
- (2000), *O sangue*. Lisboa: Círculo de Leitores. Obras escolhidas de Camilo Castelo Branco (3<sup>a</sup> série), XIII.
- BORJA, Luís de (pseud.) (1981), “Os nefelibatas”, em BRANDÃO, Raúl/ BRANDÃO, Júlio, *A Noite de Natal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda (IN-CM).
- CAETANO, João (1837), *Reflexões dramáticas: para uso dos candidatos que se dedicação à scena, oferecidas ao illustrissimo Senhor João Caetano dos Santos meu presadíssimo pai*. Rio de Janeiro: Na Typographia Imparcial de Brito.
- (1862), *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Tip. de J. Villeneuve & Cia.
- CASTILHO, Alexandre Magno de (1857), *O Cavalheiro S. Jorge*. Tradução de Méllenville e Roger de Beauvoir. Lisboa : Livraria Viúva Marques & Filha. Theatro Moderno, I – 2<sup>a</sup> série – n<sup>o</sup> 7.

- CASTILHO, António Feliciano de (1836), “Reparos acerca da invenção da Noite do Castelo”, *A noite do castelo e os ciúmes do bardo*. Lisboa: Tipografia Lisbonense A. C. Dias.
- (1842), “Amadores da Scena Portuguesa”, *Revista Universal Lisbonense*, vol II, 1ª série, 22 de setembro de 1842, p. 10.
- (1851). *Tratado de Mnemónica ou methodo facilimo para decorar muito em pouco tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1870), *Tartufo: comédia vertida livremente e accommodada ao Portuguez*. Seguida de um parecer pelo Ill.mo Ex.mo Sr. José da Silva Mendes Leal. Lisboa: Por ordem e na Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Colecção: Theatro de Molière: Primeira tentativa.
- (1872), “Introdução”, em SÁ, Duarte de, *Duas lições n’uma só*. Lisboa: Tip. Sousa & filho. Album Theatral, 1ª série, nº 1.
- CASTILHO, Júlio de (1926-34), *Memórias de Castilho*. 2ª edição. Coimbra: Instituto de Coimbra. 7 volumes. [1ª ed., Lisboa : Academia Real das Sciencias, 1881]
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1866), *Le Génie du Christianisme*. Tours: Alfred Mame et fils.
- (1906), *Atala: reproduction de l’édition originale avec une étude sur la jeunesse de Chateaubriand d’après des documents inédits par Victor Giraud et Joseph Girardin*. Paris : Albert Fontemoing.
- CHEVREUL, Michel-Eugène (1856), *Lettres adressées à M. Villemian sur la méthode en général et sur la définition du mot fait relativement aux sciences, aux lettres, aux beaux arts, etc., etc.* Paris: Garnier frères.
- CÍCERO, Sombra de [pseud.] (1987), “Verdadeira luz derramada na questão literária e supremo remate a ela”, em FERREIRA, Alberto/ MARINHO, Maria José, *Bom senso e bom gosto (A Questão Coimbrã) 1866*. Volume III. Lisboa: IN-CM, pp. 257-274. [1ª edição, Lisboa : Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1866].
- CLAIRON, Hyppolite (1799), *Mémoires d’Hyppolite Clairon, et Réflexions sur l’art dramatique*. Paris: Chez F. Buisson.
- COQUELIN, Constant (1880), *L’Art et le Comédien*. Paris: Paul Ollendorf.
- (1894), *L’Art du Comédien*. Paris: Paul Ollendorf.
- COQUELIN, Constant/ COQUELIN, Ernest (1884), *L’Art de dire le monologue*. Paris: Paul Ollendorf.
- COQUELIN, Ernest (1881), *Le monologue moderne*. Illustrations de Luigi Loir. Paris: Paul Ollendorf.
- COUSIN, Victor (1862), *Du vraie, du beau et du bien*. 9eme édition. Paris: Didier et Ce. [1ère ed., 1853]

- DAVID, Jacques-Louis (1793), *Discours prononcé à la Convention Nationale par David, Député de Paris, en lui offrant le tableau représentant Marat assassiné. Séance 24 Brumaire, l'an 2<sup>e</sup> de la République Française*. Paris : Imprimé para ordre da la Convention Nationale.
- DESCARTES, René (1637), *Le discours de la méthode. Pour bien conduire la raison, & chercher la verité dans les sciences*. Leyde: Imprimerie de Ian Maire. [[http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes\\_methode.pdf](http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_methode.pdf)] (consultado 15.02.2015)
- DIDEROT, Denis (1771), *Œuvres de théâtre de M. Diderot avec un Discours sur la poésie dramatique*. 2 vols. Paris: Veuve Duchesne/ Delalain.
- \_\_\_\_\_ (1819), “Les deux amis de Bourbonne”, em *Œuvres de Denis Diderot*. Tome cinquième, 1<sup>re</sup> Partie. Paris: A. Belin, pp. 627-636.
- DU BARRI, Comtesse (Marie-Jeanne-Gomart de Vaubernier) (1829-34), *Mémoires de Madame la Comtesse Du Barri*. 4 volumes. Paris: Mame et Delaunay-Valée.
- FAILLY (1852), *Sur l'art du comédien. Lettre à Mlle Euphrasie Poinsot*. Paris: Imprimerie J. Claye.
- FAVART, Charles Simon (1809), *Théâtre choisi de Favart*. 3 volumes. Paris: Vanraest/ Nicolle
- [FERREIRA, José Maria Andrade de] (1860), Um curioso observador, *Os melhoramentos Materiais. Revista de 1859*. Comédia satírica e fantasmagórica em 3 atos e 4 quadros. Lisboa: Tip. Joaquim Germano de Sousa Neves.
- FEUILLET, Octave (1854), *Scènes et comédies*. Paris : Michel Lévy frères.
- FIGUEIREDO, Manuel de (1804 – 1810), *Obras posthumas*. 2 volumes. Lisboa: Impressão Régia.
- \_\_\_\_\_ (1804 – 1815), *Theatro*. 14 volumes. Lisboa: Impressão Régia.
- \_\_\_\_\_ (s.d.), *Poezias e outros textos*. BNL. COD 12925, Mss. 8<sup>o</sup>, folha solta.
- GARÇÃO, Correia (1982), *Obras completas*. Texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva. 2<sup>a</sup> edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa. Coleção Clássicos Sá da Costa. Volumes I (poesia lírica e satírica); II (prosas e teatro).
- GARRAIO, Augusto (1892), *Manual do Curioso-Dramático*. Guia prático da Arte de Representar. Lisboa: Livraria Económica de Frederico Napoleão de Victoria.
- \_\_\_\_\_ (1911), *Manual do Amador-Dramático*. Guia prático da arte de representar. 2<sup>a</sup> edição. Revista e muito aumentada com novos capítulos. Lisboa: Arnaldo Bordalo.
- GARRETT, J. B. S. L. Almeida (1841), “Carta” [a António Maria de Sousa Lobo], *O Emparedado. Obras dramáticas*. Porto: Tipografia de Faria Guimarães, pp. 66-67.

- (1843), *Auto-biographia*. Publicada no tomo III, do *Arquivo Pittoresco*, em *Obras completas de Almeida Garrett*. Lisboa: Empreza da História de Portugal/ Livraria Moderna. Vol. 1º, pp. XXXIX – L.
- (1858), *O Noivado no Dafundo, ou Cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso*. Provérbio n'um acto. Lisboa: Escriptorio do Theatro Moderno. Collecção de obras dramáticas representadas com applauso publico nos teatros nacionais, nº 4 – 1ª série, IV.
- (1871), *Helena: fragmento de um romance inédito pelo Sr. Visconde de Almeida-Garrett*. Precedido do Catalogo dos autógrafos, diplomas, documentos políticos e literários. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1897), *Ignês de Castro: projecto de drama, rascunho de algumas cenas; divulgado por Joaquim de Araújo*. Livorno: Tipographia di Raff Giusti.
- (1904), *Obras completas de Almeida Garrett*. Grande edição popular, ilustrada. Prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Theophilo Braga. Lisboa: Empreza da História de Portugal/ Livraria Moderna. 2 volumes. [Volume 1º: Poesia – Theatro (prosa e verso); Volume 2º: Prosas].
- (1984), *Teatro II*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. XIII. [*Os namorados extravagantes, O conde de Novion*]
- (1984a), *Teatro III*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. XIV. [*Lucrecia, Átala, Afonso de Albuquerque, Sofonisba, O Amor da Pátria, La lesione agli amanti*]
- (2004), *Cartas de amor à Viscondessa da Luz*. Introdução, organização, fixação do texto e notas de Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: 7Letras.
- (2010), *Jornal do Conservatório (1839 – 1840)*, em FERREIRA, Maria Gabriela Rodrigues, *Jornal do Conservatório: Comédia e Drama de Almeida Garrett*. Porto: Fronteira do Caos.
- GAUTIER, Théophile (1858), *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. 6 Volumes. Bruxelles: Hetzel.
- (1874), *Portraits contemporains: Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*. Paris: Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs.
- GEOFFROY, Julien-Louis (1825), *Cours de littérature dramatique ou recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*. 2eme édition. Paris : Pierre Blanchard. 6 volumes. [1ere ed., 1819-20]
- HUGO, Victor (1832), *Marion de Lorme – Hernani*. Bruxelles: Louis Hauman et Ce. Œuvres de Victor Hugo, XI.
- (1832a), *Le roi s'amuse*. Paris: Librairie d'Eugène Renduel.
- (1833), *Lucrece Borgia*. Bruxelles: Louis Hauman et Ce. Œuvres de Victor Hugo, XV.
- (1833a), *Marie Tudor*. La Haye: G. Vervloet, libraire.

- (1835), *Angelo, Tyran de Padoue*. Drame en trois journées. Berlin: Schlesinger, Libraire Éditeur de Munique.
- (1897), “Préface de *Cromwell*”, em SOURIAU, Maurice, *La Préface de Cromwell (introduction, texte et notes)*. Paris: Société Française d’Imprimerie & de Librairie.
- LABROUSSE, Fabrice (1833), *Lettre politique, ou Courte réponse à de nombreuses accusations*. Paris: Guillaumin.
- LACERDA, A. César de (1855), “Aos artistas do Theatro do Gymnasio Dramatico”, *Cynismo, scepticismo e crença*, comédia-drama em dois atos. Lisboa: Tipografia de Joaquim Germano de Sousa Neves.
- LACERDA, Augusto de (1912), *Ensaio sobre a psicologia do comediante*. Prova escrita para o concurso à 3ª cadeira da Escola de Arte de Representar. Lisboa: [s.n.] (Lisboa: Imprensa Libânio da Silva).
- LEMERCIER, Louis-Jean Népomucène (1817), *Cours analytique de littérature générale tel qu’il a été professé à l’Athénée de Paris [1811-1814]*. 4 volumes. Paris: Chez Nepveu.
- (1818), *Du second Théâtre Français, ou Instruction relative à la Déclamation Dramatique*. Paris: Chez Nepveu. [<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b134298;view=2up;seq=1>] (consultado 31.08.2013)
- LEKAIN (Henri-Louis Caïn) (1801), *Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils ainé; suivis d’une correspondance (inédite) de Voltaire, Garrick, Colardeau, Lebrun, etc.* Paris: Chez Colnet, Debray, Mongie.
- LEMONS, João de (1857), “Como introdução”, *Um susto feliz*. Comédia em 1 ato. Lisboa: Livraria da Viúva Marques & Filha. Theatro Moderno, II 2ª série – nº 8, pp. 6-7.
- LIMA, Francisco Rangel de (1872), “Programa da revista”, *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland e Semiond, janeiro, 1872, p.1.
- MACEDO, José Agostinho de (1825), *Pateadas de Theatro investigadas na sua origem e causas*. Lisboa: Imp. de João Nunes Esteves. [1ª edição, Lisboa: Imprensa Régia, 1812].
- MACEDO, Manuel de (1884), *A Arte no Theatro*. Lisboa: David Corazzi. Biblioteca do Povo e das Escolas, nº 77.
- (1885), *A Arte Dramática*. Lisboa: David Corazzi. Biblioteca do Povo e das Escolas, nº 116.
- MACHADO, Júlio César (1854), *Amigos... amigos*. Comédia-provêrbio em 1 ato. Lisboa: [s.n.] (Lisboa: Typ. rua da Condeça).
- (1870), *Trechos de folhetim*. Lisboa: Livraria Campos Júnior.
- (1871), “Esboço biográfico do actor Francisco A. da S. Taborda”, em SARMENTO, Anselmo Evaristo de Moraes/ FERNANDES, José de Sousa e Silva, *Homenagem a Taborda*. Porto: Imprensa Portuguesa, pp.9-45.

- \_\_\_\_\_ (1875), “Aquele tempo”, *Cláudio*. 2ª edição. Lisboa: Empreza editora Carvalho & Cª.
- \_\_\_\_\_ (1875a), *Os Teatros de Lisboa*. Lisboa: Editorial Notícias.
- \_\_\_\_\_ (1878), *Apontamentos de um folhetinista*. Porto: Tipografia da Companhia Literária.
- MADIERES, Paul (1912), *Les poètes parodistes: anthologie de parodies du XVIIe siècle à nos jours*. Paris: Louis Michaud.
- MALLARME, Stéphane (1897), *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle. Bibliothèque-Charpentier.
- MANUEL, R. (s.d.), *La Comédie de Salon. Comment on la monte et comment on la joue*. Paris: Ernest Kolb.
- MATOS, Marcelino (1850), “Introdução”, *A Esmeralda*, nº 1, Porto, 06.05.1850.
- MELLO, Augusto de (1890), *Manual do Ensaiador*. Lisboa: Companhia Nacional Editora (sucessores de David Corazzi). Biblioteca do Povo e das Escolas, nº 187. [2ª edição, 1912, Lisboa: A Editora]
- MENDES-LEAL, José da Silva (Júnior) (1839), *Os dois renegados*. Lisboa: Typ. Da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis.
- \_\_\_\_\_ (1856), “Apontamentos para uma questão d’arte”, em BIESTER, Ernesto, *Redempção*. Lisboa: Tipografia do Panorama, pp. VI-XXXII.
- \_\_\_\_\_ (1856a), *Elogio Histórico do Visconde d’Almeida Garrett*. Lisboa: Typ. da Academia.
- \_\_\_\_\_ (1857), *Pedro*. Drama em 5 atos. Lisboa: Tip. do Panorama. [3ª edição correcta, 1876, Lisboa: Tip. J. G. da Silva Neves]
- \_\_\_\_\_ (1857a), [Prefácio], *O Tio André que veio do Brazil*. Comédia em 3 atos, original. Lisboa: Livraria da Viúva Marques & Filha, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (1857b), *Receita para curar saudades*. Comédia em um ato. Lisboa: Livraria da Viúva Marques & Filha
- \_\_\_\_\_ (1858), *Pobreza envergonhada*. Drama em cinco atos e um prólogo. Lisboa: Tipografia do Panorama.
- \_\_\_\_\_ (1858a), [Prefácio], *A escalla social*. Drama em 3 atos, original. Lisboa: Escriptorio do Theatro Moderno. Theatro Moderno, II – 3ª série – nº 11.
- \_\_\_\_\_ (1865), “Introdução”, *Os primeiros amores de Bocage*. Comédia em 5 atos. Lisboa: Tipografia Universal, pp. I-IX.
- \_\_\_\_\_ (1870), “Parecer”, em CASTILHO, António Feliciano de, *Tartufo: comédia vertida livremente e accommodada ao Portuguez*. Lisboa: Por ordem e na Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, pp. 193 - 233.

- MIDOSI JÚNIOR, Paulo (1853), *O Misanthropo*. Farsa em 1 ato. Imitada do francês. Lisboa: [s.n.] (Lisboa: Tip. Lisbonense de Aguiar Vianna).
- MOLIERE (Jean-Baptiste Poquelin) (2013), *L'amour médecin, Le sicilien*. Cambridge: Cambridge University Press. Cambridge Plain Texts.
- MONIZ, José António (1902), *Arte de Dizer : estudos de dicção reunidos e organizados*. [S.l.: s.n.] (Lisboa: Imprensa Libânio da Silva).
- MONIZ, José António/ COELHO, J. Simões (1903), *Arte de representar*. Lisboa: Guimarães & C<sup>a</sup>. Biblioteca de vulgarização artística, 2.
- (1909), *Arte de representar: sentimentos, expressões, identificação. Estudos compilados*. Lisboa: Guimarães & C<sup>a</sup>. Biblioteca de vulgarização artística, 3.
- MOYNET, Jean-Pierre (1873), *L'envers du théâtre: machines et décorations*. Paris: Hachette. Bibliothèque des merveilles. [obra ilustrada pelo autor].
- MUSSET, Alfred de (1833), *Un spectacle dans un fauteuil*. Paris: Librairie d'Eugène Renduel.
- NOGUEIRA, José Félix Henriques (1851), *Estudos sobre a Reforma em Portugal*. 2 volumes. Lisboa: Typographia Social.
- NOVERRE, Jean-Georges (1760), *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets, par M. Noverre. Maître des Ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg....* Stutgard: [s.n.].
- PALHA, Francisco (1858), “Carta à empresa do Theatro Moderno”, em Garrett, Almeida, *O Noivado no Dafundo ou Cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso*. Provérbio em 1 ato. Lisboa: Escritório do Theatro Moderno. Coleção Theatro Moderno, IV -1<sup>a</sup> série – n<sup>o</sup> 4.
- PALHA, Francisco/ COBELLOS, Miguel (1857), “Duas palavras”, em Castilho, Alexandre Magno de, *O Cavalheiro São Jorge*. Lisboa: Livraria Viúva Marques & Filha. Theatro Moderno, I – 2<sup>a</sup> série – 7, p. 3.
- PALMEIRIM, Luís Augusto (1891), *Os excêntricos do meu tempo*. Lisboa: M. Gomes – livreiro, editor.
- PATO, Bulhão (1894-1907), *Memórias*. Lisboa: Real Academia das Sciencias. 3 volumes.
- PEREIRA, Luís da Costa (1890), *Rudimentos da Arte Dramática*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- PIMENTEL, Alberto (1873), *Entre o caffè e o cognac*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- PIXERECOURT, Guilbert de (1841-43), *Théâtre choisi de Guilbert de Pixérécourt*. 4 volumes. Paris/ Nancy : Tresse/ chez l'auteur.
- QUEIRÓS, Eusébio de (1915), *O Livro do Ensaíador*. Porto: Casa editora Figueirinhas. Coleção: Teatro Infantil.

- QUEIRÓS, José Maria Eça de [s.d.], *Da colaboração no “Distrito de Évora”* (1867). Helena Cidade Moura (ed.). 3 volumes. Lisboa: Livros do Brasil.
- ROSA, Augusto (1915), *Memórias da Cena e de Fora da Cena*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- [1917], *Memórias e Estudos*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- RUDERS, Carl Israel (2002), *Viagem em Portugal 1798 – 1802*. Reimpressão. 2 Volumes. Tradução de António Feijó. Prefácio e notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- SALGADO, Heliodoro (1904), “Recreio e propaganda”, *Vanguarda*, nº 2919 (5770), 18/12/1904, p.1.
- SAMSON, Joseph Isidore (1863), *L’Art Théâtral*. Paris: Dentu.
- SANCHES, Júlio Gomes Silva (1839), *A Memória sobre os Acontecimentos de Março, Refutada na Parte Que Lhe Respeita*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SANTOS, Carlos (s.d.), *A Arte de Dizer*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- (1928), *Poeira do palco: opiniões, anedotas e comentários*. Prefácio de Júlio Dantas. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- (1950), *Cinquenta anos de teatro: memórias d’um actor*. [Lisboa]: Editorial Notícias.
- (1951), *Arte de representar: sumário de lições* (1951). [S.l.: s.n.].
- SANTOS, José Carlos/ [AMORIM, Francisco Gomes de] (1885), *Álbum do Actor Santos: repositório de curiosidades dramáticas*. Lisboa: [s.n.] (Lisboa: Tipografia Mattos Moreira).
- SARDOU, Victorien (1863), *Les ganaches*. Comédie en 4 actes. 3eme édition. Paris: Michel Lévy frères.
- SARMENTO, Anselmo Evaristo de Moraes/ FERNANDES, José de Sousa e Silva (1871), *Homenagem a Taborda*. Esboço biográfico do actor Francisco A. da S. Taborda, por Júlio César Machado. Repertório cómico de Taborda por Paulo Midosi e Júlio César Machado. Porto: Imprensa Portuguesa.
- TRINDADE COELHO, José (1902), “A récita dos quintanistas”, em *In illo tempore: estudantes, lentos e futricas*. Desenhos de António Augusto Gonçalves. Lisboa: Livraria Aillaud & C<sup>a</sup>.
- TULLIO, A. da Silva (1863), “Parecer da censura dramática”, em BIESTER, Ernesto, *Fortuna e Trabalho*. Lisboa: A. M. Pereira, pp. V-VI.
- VASCONCELOS, Teixeira de (1871), [Prefácio], *Comédias [O dente da Baroneza, A sotaina verde, A liberdade eleitoral]*. Lisboa: Tipografia Portuguesa.

VELOSO, Francisco Ângelo da Silva (1856), *Breve Compêndio da Arte Scenica ou Arte de Declamar*. Por Francisco Ângelo da Silva Velloso, Creador e instituidor da associação teatral da rua dos Condes e Contra-regra no teatro de D. Fernando. Lisboa: [s.n.] (Lisboa: Tipografia de E. J. da Costa Sanches).

VOLTAIRE (François Marie Arouet) (1833), *Œuvres complètes de Voltaire: Correspondance*. Édition dédiée aux amateurs de l'art typographique. 4eme partie. Paris: Leroy/ Feret.

WALGODE, A. (1915), *O Livro do Ensaíador*. Porto: Companhia Portuguesa Editora. Coleção: Teatro Infantil.

ZÉ NINGUÉM (1937), *Rapaziadas Teatrais: Um resumido tratado da arte de representar e de caracterização, várias comédias, monólogos, dramas, cenas cómicas, poesias, tercetos, diálogos e operetas com a respectiva música para piano e canto*. Tudo decoroso, de agrado certo e de fácil representação. 2ª edição. Porto: Edições do Apostolado da Imprensa. [1ª edição, Viana do Castelo: Ed. A. Porto, 1930; 3ª edição, Porto: Apostolado da Imprensa, 1954]

### **Periódicos** (ordem cronológica)

*Jornal Enciclopédico dedicado à Rainha N. Senhora, e destinado para instrução geral com as noticias dos novos descobrimentos em todas as sciencias e artes*. Alcobaça: Livraria de Alcobaça. Lisboa: na Offic. De António Rodrigues Galhardo. (jul. 1779 – maio 1793)

*Panorama (O), jornal litterario e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. Lisboa (1837 – 1868)

*Entre-acto (O), jornal dos theatros*. Lisboa. (n. 1, 17/05/1837 – n. 16, 13/12/1840)

*Atalaia Nacional dos Theatros*. Lisboa: Tip. Largo do Contador Mor. (nº 1, 28/06/1838 – nº 18, 26/08/1838)

*Desenjoativo Theatral (O): jornal recreativo e moral*. Lisboa: Imprensa de C. A. Silva Carvalho. (nº 1, 1838 – nº 16, 1838)

*Revista theatral: jornal de instrução e recreio*. Lisboa: Imprensa de C. A. Silva Carvalho. (n. 1, 03/02/1839)

*Chronica Theatral da Nova Academia Dramática*. Conservatório Dramático (dir.): Rodrigo José de Moraes Soares, José Freire de Serpa Pimentel, José Maria Eugénio de Almeida. Coimbra: Imprensa da Universidade (1839)

*Elenco (O)*. Lisboa: Tip de J. F. Sampaio. (nº 1, 15/05/1839 – nº 6, 01/08/1839)

*Jornal do Conservatório*. Lisboa: Tip de Luís Correia da Cunha. (nº 1, 08/12/1839 – nº sup. 24/05/1840)

*Revista theatral: semanário crítico-litterário*. Lisboa: Tip. de M. J. C. (nº 1 – nº 8, 1840)

*Sentinella do palco (A): semanário theatral.* Lisboa: Tip de José Baptista Morando. (nº 1, 11/11/1840 – nº 12, 13/02/1841)

*Revista do Conservatório Real de Lisboa.* Lisboa: Imprensa Nacional. (nº 1, 1842 – nº 2, 06/1842)

*Espelho do palco (O), jornal dos theatros.* Lisboa: Tip. Viúva Coelho. (nº 1, 01/09/1842 – nº 13, 24/11/1842)

*Prisma (O). Periodico da Academia Dramatica de Coimbra.* Coimbra: ADC. (S. 1, v. 1, nº 1, 01/09/1842 – s. 1, v. 1, nº 5, 02/1842)

*Pirata (O), semanário teatral.* Lisboa: Tip. Viúva Coelho. (nº 1, 06/11/1842 – nº 4, 27/11/1842)

*Fama (A): jornal de litteratura e dos theatros. Revista das scencias e das bellas-arts.* Lisboa: Tip. Lusitana. (nº 1, 08/01/1843 – nº 12, 02/04/1843)

*Espectador (O): semanario de crítica e litteratura.* Lisboa: Tip. do Grátis. (nº 1, maio – nº 3, 05/1843)

*Neorama: jornal de theatros públicos e particulares, assembleias e academias philarmonicas.* Lisboa: Tip. de F. A. da Rocha. (nº 1, 16/09/1843 – nº 10, 25/10/1843)

*Revista dos theatros: jornal litterario.* Lisboa: Tip. Viúva Coelho. (nº 1, 21/09/1843 – nº 9, 26/11/1843)

*Revista theatral: dedicada aos amadores da arte dramática.* Lisboa: Imprensa de Galhardo Irmãos. (nº 1, 01/10/1843 – nº 16, 28/01/1844)

*Raio theatral (O).* Lisboa. (nº 1, 08/10/1843 – nº 9, 31/12/1843)

*Dramático (O): jornal semanal.* Lisboa: na Imprensa Lusitana. (nº 1, 1843 – nº 8, 1844)

*Espectador (O): semanário de litteratura e dos theatros.* Lisboa: Tip. Viúva Rodrigues. (nº 1, 17/11/1844 – nº 6, 27/12/1844)

*Espectador (O): jornal dos theatros e das philarmónicas.* Lisboa: Tip. F. X. de Sousa. (nº 1, 01/10/1848 – s. 2, nº 32, 31/05/1851)

*Espectador portuense (O): jornal de teatro.* Porto: Tip. Gandra & filhos. (nº 1, 23/11/1848 – nº 16, 15/03/1849)

*Revista theatral (A).* Lisboa: Tip. de Salles. (nº 1, 21/11/1847 – nº 13, 01/01/1849)

*Galeria theatral: jornal critico-litterario.* Lisboa (nº 1, 21/10/1849 – nº 30, 08/02/1850)

*Semana theatral (A).* Lisboa: Tip. Alexandrina Amélia de Salles. (A. 1, nº 8, 06/02/1851)

*Ecco litterario (O): revista critica, litteratura e teatral.* Júlio César Machado, José Joaquim Vieira, Francisco Ferreira Serra (reds.). Lisboa: Tip. Universal. (nº 1, 01/07/1855 – nº 15, 01/04/1856)

*Revista de Lisboa: jornal litterario, musical e theatral.* Lisboa: [s.n.] (a. 1, nº 1, 15/08/1858 – a. 2, nº 26, 25/01/1860)

*Tira-teimas (O): semanário universal.* Coimbra: Imprensa Literária (a.1, nº 1, 01/11/1861 – 11/04/1862) [apresenta secção “Revista Theatral” a partir do meio da publicação]

*Gazeta dos theatros (A): revista hebdomadária, artística, litteraria e musical.* Porto: Tip. A. J. Pereira Leite. (1862 – 1863)

*Palco (O): Hebdomadário theatral.* António de Sousa Bastos (dir.). Pedro Carlos de Alcântara Chaves (red.). Lisboa: Tip. João dos Santos. (A, 1, nº 1, 24/09/1863 – nº 3, 11/10/1863)

*Semana theatral.* Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves. (A. 1, nº 1, 20/08/1866 – a. 1, nº 12, 13/11/1866)

*Espectador imparcial (O).* Lisboa: Tip. G. A. Gutierrez da Silva. (A. 1, nº 1, 15/09/1866 – a. 3, nº 15, 13/02/1868)

*Revista theatral: publicação quinzenal dedicada à literatura dramática.* Lisboa: [s.n.]. (A. 1, nº 1, 21/09/1869 – a. 1, nº 6, 12/12/1869)

*Menestrel (O): revista musico-litteraria-theatral.* Joaquim Tomás Del Negro e Reinaldo de Assis (dir.). Lisboa: [s.n.]. (A. 1, nº 1, 03/1871- a. 1, nº 9, 12/1871)

*Arte dramática (A).* Folha instructiva, critica e noticiosa. Sousa Bastos (red. Principal). Lisboa: Tip. Progressista (Ano I, nº 1, 01/11/1873 – a. 3, nº 22, 15/01/1878)

*Contemporaneo (O): livros, palcos, quadros, salas.* Gervásio Lobato (red.), et al. Lisboa: Tip. Jornal “O Brazil”. (A. 1, nº 1, 12/1874 – a. 12, nº 155, 1886)

*Gazeta dos teatros.* Publicação da Agência Litteraria e Theatral. Bimensal. Lisboa: A.L.T. (a. 1, nº 1, 21/04/1875 – s. 4, a. 2, nº 22, 01/04/1876)

*Palco (O): semanário litterario e teatral.* Lisboa: Tip. Progressista de P. A. Borges. (S. 1, nº 1, 1876 – s. 1, nº 2, 1876)

*Palco (O): revista semanal dos teatros.* Lisboa: Tip. Occidental. (S. 1, nº 1, 23/04/1880 – s.1, nº 3, 16/05/1880)

*Galeria artística: revista theatral e litteraria.* Lisboa: [s.n.] (A. 1, nº programa, 1881?)

*Ribaltas e gambiarras.* Henrique Zeferino de Albuquerque (ger./ ed.), Guiomar [Delfina de Noronha] Torrezão (red.). Lisboa: Tip. Cristóvão Rodrigues (nº 1 – nº 42), Tip. Verde (nº 43 – 44), Adolphe & Modesto (nº 45) (S. 1, nº 1, 01/01/1881 – s. 2, nº 45, 30/10/1881)

*Foyer: chronica dos teatros.* Semanário dedicado às sociedades dramáticas de amadores. Porto: Tip. Mota Ribeiro. (S. 1., nº programa, 15/06/1881 – s. 1, nº 1, 12/09/1881)

*Camarim (O): revista teatral e literatura.* Porto: Tip. Occidental. (A, nº 1, 02/04/1882 – a. 2, nº 6, 01/10/1882)

*Palcos e circos*. Lisboa: Tip. Guedes. (A. 1, nº 1, 01/06/1882 – nº 3, 07/1882)

*Chronica (A): revista quinzenal, litteraria, noticiosa e teatral*. Porto: Tip. Artur José de Sousa & irmão. (A. 1, nº 1, 15/11/1882 – a. 1, nº 7, 15/02/1883)

*Entre-acto (O): revista teatral e litteraria*. Red. António de Almeida. Lisboa: [s.n.]. (A. 1, nº programa, 15/04/1883 – nº 3, 17/05/1883)

*Palco particular (O): revista quinzenal*. Lisboa: Tip. Gutierrez. (A. 1, nº 1, 09/09/1883 – a. 1, nº 2, 14/10/1883)

*Mosquito (O): revista teatral*. J. H. Pinto, S. A. Meireles e J. C. Dias (red.). [Lisboa: s.n.]. (A. 1, nº 1, 14/10/1883 – a. 2, nº 4, 17/02/1884)

*Espectador (O): semanário scientifico, litterario e noticioso*. Porto: [s.n.]. (A. 1, nº 1, 20/02/1885 – a. 1, nº 12, 07/03/1886)

*Gazeta dos Theatros (A): revista illustrada, biographica, critica e noticiosa*. J. B. Nunes Correia e José António de Araújo Ferreira (prop.). Rafael do Vale (dir.). Lisboa: Tip. C. Braga. (nº 1, 1887 – nº 8, 1888)

*Revista teatral*. Joaquim Miranda e Collares Pereira (dir.). Lisboa: [s.n.]. (V. 1, nº 1, 15/01/1885 – s. 2, a. 2, v. 2, nº 48, 18/12/1896)

*Comédia portuguesa (A): chronica semanal de costumes, casos, política, artes e lettras*. Henrique Dias (ed. com.), Julião Machado (il.) e Marcelino Mesquita (dir. publ.). Lisboa: [s.n.] (nº 1, 06.10.1988 – a. 2, nº 9, 19/12/1889; A. 1, nº 1, 28/01/1902 – a. 1, nº52, 31/12/1902)

*Premières (Les): revista artística e teatral*. Lisboa: Companhia tipográfica. (dez. 1888)

*Thalia (O): revista teatral*. Manuel Duarte (red.). [Lisboa: s.n.]. (A. 1, nº 1, 06/03/1889)

*Palco (O)*. António dos Santos (dir.). Lisboa: Henrique Pinto do Amaral. (A. 1, nº 1, 15/04/1894 – a. 1, nº 3, 29/04/1894)

*Palcos & Circos: revista independente de espectaculos*. Santos Gonçalves (prop./ dir.). Lisboa: Henrique Pinto do Amaral. (S. 1, nº 1, 01/07/1894 – s. 2, nº 4, 07/10/1894)

*Critica (A): revista teatral, artística e litteraria*. Lisboa: Tip. Lucas. (A. 1, nº 1, 17/10/1895 – a. 4, nº 3, 01/03/1899)

*Campo Pequeno (O): revista tauromachica e teatral*. João da Silva Barata (dir.). Lisboa: Henrique Pinto de Amaral. (A. 1, nº programa, 14/04/1896 – a. 2, nº 15, 15/08/1896)

*Theatros (Os): jornal de crítica*. Henrique Pinto do Amaral e Diamantino Leite (ed.). Lisboa (A. 1, nº 1, 07/11/1895 – a. 1, nº 6, 01/01/1896)

*Scena (A)*. J. Garcia de Lima (ed.). Lisboa: Tip. Moderna. (A. 1, nº 1, 27/02/1896 – a. 2, nº 64, 24/07/1898)

*Campeão (O): revista teatral e de sport*. Lisboa: [s.n.]. (A. 1, nº 1, 04/04/1897 – a. 1, nº 5, 23/05/1897)

*Campeão popular: revista litteraria, theatral, tauromachica e sportiva.* Augusto Bastos (red.). Lisboa: Paulo da Fonseca. (A. 1, nº 1, 05/06/1898)

*Industria e commercio: revista quinzenal illustrada, litteraria, scientifica e teatral.* Lisboa: [s.n.]. (A. 1, nº 1, 16/07/1898)

*Crítico (O): órgão dos teatros em geral e dos amadores dramáticos em particular.* João Borges (dir.). Lisboa: J. Garcia de Lima. (1898 – 1901)

*Revista theatral (A), illustrada, humoristica de critica imparcial.* João Borges (dir.). Lisboa: Patrocínio de Sousa. (A. 1, nº 1, 01/04/1899 – a. 1, nº 3, 07/11/1900)

*Miscellanea (A): revista teatral, tauromachica, litteraria, de sport e noticiosa.* Aires Cláudio P. A da Costa (dir.). Lisboa: Diogo Carlos Ramires da Silva. (A. 1, nº 1, 04/04/1899)

*Grande Elias: Semanário illustrado, litterario e teatral.* Hogan Teves, Henrique Pereira e João Costa (prop.); Joaquim dos Anjos (red. Princ.). Lisboa: Thomaz Rodrigues Mathias. (A. 1, nº 1, 01/10/1903 – s. 4, a. 2, nº 60, 17/11/1904)

### **Dicionários, bibliografias, anuários e catálogos**

AAVV. (1980), *Cinquentenário da Morte de Raúl Brandão 1930 – 1980: Exposição biblio-iconográfica.* Lisboa: Biblioteca Nacional.

AILLAUD & BERTRAND (1899), *Almanach Bertrand.* (1899 – 1971). Anuário. Propriedade das livrarias Aillaud & Bertrand. Lisboa: Livraria Aillaud & Bertrand.

ALBINO, Teresa Pacheco (coord.) [2003], *O Palácio da Junqueira. Exposição/Exhibition Burnay.* Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical

ANDRADE, Adriano da Guerra (1999), *Dicionário de Pseudónimos e Iniciais de Escritores Portugueses.* Lisboa: Biblioteca Nacional.

BASTOS, António Sousa (1898), *Carteira do Artista.* Lisboa: Bertrand.

\_\_\_\_\_ (1994), *Diccionario do Theatro Portuguez.* Edição fac-simile. Lisboa: Minerva. [1ª edição, 1908]

CARCHIA, Gianni e D'ANGELO, Paolo (dir.) (2003), *Dicionário de Estética.* Lisboa: Edições 70.

CURTO, Diogo Ramada (2003) (coord.), *Bibliografia da História do Livro em Portugal. Séculos XV a XIX.* Lisboa : Biblioteca Nacional.

DIDEROT, Denis/ D'ALEMBERT, Jean (1765), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.* Neufchastel: Chez Samuel Faulch. 11 volumes.

FERREIRA, Teresa A. S. Duarte (org., catal. e índ.)/ REBELLO, Luiz Francisco (intr.) (1996), *Catálogo de Teatro: A colecção do livreiro Eduardo Antunes Martinho: (COD. 11702 – COD. 12887).* Lisboa: Instituto da

Biblioteca Nacional e do Livro. 342 p.; il.; 24 cm. Coleção: Fundos da Biblioteca Nacional. Catálogos, nº 2.

FRANCO, Francisco [1903], *Catálogo de Romances. Obras Científicas e Litterarias. Manuais úteis de diversas Artes e Industrias e Almanachs a preços muito reduzidos*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco (casa fundada em 1890) [travessa de S. Domingos, 60]. 28, [4] p.; 20 cm.

----- [1905], *Catálogo Geral de Peças de Theatro da Livraria Popular de Francisco Franco (casa fundada em 1890)*. Distribuição grátis. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco. [catálogo de obras publicadas, sem indicação autoral, dividida por géneros; apresenta indicação parcelar do número de intérpretes necessários à representação; preçário para textos e partituras (piano e/ ou orquestra). Não se mencionam coleções].

----- [1907], *Catálogo Geral das Edições Theatrais d'esta Livraria*. Copistaria de músicas teatrais. Archivo de propriedades litterarias. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco. [apresenta foto da fachada (capa e p.4), da vitrina (p.8), de Francisco Franco (p. 3) e do interior da livraria (p. 5); obras divididas por géneros, com indicação autoral e preçário (p. 9-31); por coleção: Collecção de coplas de diversas óperas cómicas (p. 32-358), Secção Musical (p. 36-40), Archivo theatral de peças musicais (pp. 41-46)].

----- (1939), *Catálogo Geral das Edições Teatrais desta Livraria*. Copistaria de músicas teatrais. Arquivo de propriedades literárias. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.

GUIMARÃES, Júlio (1956), *Catálogo nº 19 da Livraria Camões de Júlio Guimarães*. Travessa da Queimada, 31 (a S. Roque). 4º Trimestre de 1956. Lisboa: Livraria Camões. 58 pp.

LINO DE SOUSA & COMP. [>1933], *Theatro Escolhido próprio para amadores e de agrado certo*. Catálogo teatral da Livraria Económica. Casa fundada em 1876. Antiga casa de Frederico Napoleão de Victoria. A mais antiga casa do país em literatura teatral e a única que fornece papéis tirados de todas as peças publicadas. Lisboa: Livraria Económica de Lino de Sousa & C<sup>a</sup> (Filhos). [trata-se de um catálogo posterior a 1933, e anterior a 1950, pelas razões apontadas em nota infra] <sup>65</sup>.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1930), *As paródias na literatura portuguesa. Ensaio bibliográfico*. Lisboa: Solução editora.

---

<sup>65</sup> O Catálogo apresenta como morada a Rua Barros Queirós, que substituiu a antiga Travessa de São Domingos, na toponímia lisboeta, em reunião de Câmara, em 1926, data de falecimento de Tomé de Barros Queiroz. Em 19 de maio de 1950, a edilidade eliminou parte da informação contida nas placas toponímicas e acrescentou a partícula «de», passando a designar-se apenas por Rua de Barros Queirós.

- \_\_\_\_\_ (1948), *Inventário do Espólio Literário de Garrett*. Coimbra: [s.n.] Publicações da Biblioteca Geral da Universidade. [<http://www.uc.pt/bguc/PDFS/garett>] (consultado 20.10.2014)
- LISBOA, Eugénio (coord.) (1985-1998), *Dicionário Cronológico de Autores Portuguesas*. Mem Martins: Publicações Europa-América. 6 vols.
- LISBOA, João Luís (2002), *Os sucessores de Zacuto: o almanaque na Biblioteca Nacional do século XV ao XXI*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- MATOS-CRUZ, José (2006), *Anuário Teatral – Portugal – Século XIX. Ano Teatral 1885*. Lisboa: Kafke.
- \_\_\_\_\_ (2008), *Anuário Teatral – Portugal – Século XIX. Ano Teatral 1897*. Lisboa: Kafke.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Anuário Teatral – Portugal – Século XIX. Ano Teatral 1890*. Lisboa: Kafke.
- \_\_\_\_\_ (2010), *Anuário Teatral – Portugal – Século XIX: Ano Teatral 1872*. Lisboa: Kafke.
- MAUTNER, Thomas (dir.) (2010), *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Edições 70
- LIVRARIA BARATEIRA (1958), *Catálogo nº 31 da Livraria Barateira, Lda.* Lisboa: Livraria Barateira [rua nova da Trindade, 16-A-B-C-D-E].
- PAVIS, Patrice (2003), *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir). São Paulo: Perspectiva.
- RAFAEL, Gina Guedes/ SANTOS, Manuela (2001), *Jornais e Revistas Portuguesas do Século XIX*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- SARDICA, José Miguel (1997), “A política e os partidos entre 1851 e 1861”, *Análise Social*, vol. XXXII (141), 1997, (2º), pp. 277-333.
- SÉRGIO António *et al.* (coord.) (1936-60), *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/ Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia. 40 vols.
- SILVA, Inocêncio Francisco da (1858 – 1911), *Diccionario bibliografico português. Estudos de Inocêncio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil e continuados e ampliados por Brito aranha*. 20 volumes. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SILVA, M. F. Correia da (1865), *Actor e a Civilização (O)*. Lisboa: Tipografia da Viuva Pires Marinho.
- UNIVERSIDADE DE COIMBRA (1902-1912), *Boletim das Bibliothecas e Archivos Nacionais, 1902-1912*. Coimbra: Imprensa da Universidade. 9 volumes.
- \_\_\_\_\_ (1974), *Catálogo da Coleção de Miscelâneas: Teatro*. Tomo 7º (Vols. DXXVI a DCL). Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade. Prefácio

de Doutor Aníbal Pinto de Castro, «Breves reflexões sobre o Teatro em Portugal nos séculos XVII e XVIII». Coleção: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade (dir. Dr. Guilherme Braga da Cruz).

----- (1988), *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*. Tomo 9º (Vols. DCXCVI a DCCLXXV). Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade. Nota explicativa de Doutor Abel Lopes de Almeida e Sousa. Coleção: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade.

VICAIRE, Georges (1894-1920), *Manuel de l'amateur de livres du XIXème siècle (1801 – 1893)*. 8 volumes. Paris: Rouquette. [<http://catalogue.bnf.fr/servlet/RechercheEquation?TexteCollection=HGARS TUVWXYZ1DIECBMJNQLOKP&TexteTypeDoc=DESNFPIBTMCJOV&Equation=IDP%3Dcb36584974q&host=catalogue>] (consultado 10/09/ 2015).

VIÚVA MARQUES & FILHA (1855), *Annunciador Litterario (O)*. Jornal da Livraria de Viúva Marques e Filha. Lisboa: L.V.M.F. 22 cm. Ano I, nº 1, Abril de 1855 – a. I, nº 3, Junho 1855.

## Estudos

AA. VV. (2003), *Almeida Garrett: um romântico, um moderno*. Actas Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário de Nascimento do Escritor. Lisboa: IN-CM.

ABREU, Márcia (2008), “Um leitor muito peculiar: José António de Miranda, censor régio”, em *Escritos II*. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 2, nº 2, 2008, pp. 35-48.

ADORNO, Theodor [s.d.], *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.

AGUIAR, Daniela [2010], “Sobre perspectivas teóricas do espaço: dança e literatura”, *V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cénicas*. [<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos.html>] (consultado em 16/12/2012).

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1965), *O Teatro de Actualidade no Romantismo Português (1849 – 1875)*. Coimbra.

----- (2010), *Teoria da Literatura*. 8ª edição. Coimbra: Livraria Almedina.

AGUILERA, Steven (2008), *A New Perspective- Universal Edition – A new understanding of perspective for all visual art forms including drawing, painting, photography, motion picture and video game design*. California (USA): Artistech Books.

AGULHON, Maurice (1979), “Sociabilité populaire et sociabilité bourgeoise au XIXe siècle”, em POUJOL, G./ LABOURIE, R. (dir.), *Les cultures populaires. Permanence et émergences des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses*. Toulouse : Privat, pp. 81-91. [edição de comunicações proferidas nos encontros do Institut National d'Education Populaire]

- \_\_\_\_\_ (1984), “Working Class and Sociability in France before 1848”, *The Power of the Past: Essays for Eric Hobsbawm*. Cambridge: CUP, pp. 37-68.
- ALMEIDA, Fernando António (1993), *Operários de Lisboa: na vida e no teatro (1845 – 1870)*. Lisboa: Caminho.
- ANASTÁCIO, Vanda (2007), “O Terramoto de 1755: Marco da História Literária?”, em ARAÚJO, Ana Cristina, *et al.* (orgs.), *O Terramoto de 1755. Impactos Históricos*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 363-367. [http://www.vanda-anastacio.at/articles/1\_O%20TERRAMOTO%20DE%201755\_locked.pdf] (consultado em 16/12/2012).
- ANON. (1839), “Prospecto”, *O Biographo*. Lisboa: [s.n.], 1838-39. [http://purl.pt/26342] (consultado 01/03/2015).
- ARANHA, Brito (1886), *Brinde aos senhores assignantes do Diário de Notícias em 1886: Mendes Leal Júnior*. Lisboa: Typographia Universal.
- \_\_\_\_\_ (1908), *Factos e homens do meu tempo: memorias de um jornalista*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira. 2 volumes.
- ARAÚJO, Nuno Borges de (2008), “Portugal”, em HANNAVY, John (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York/ London: Routledge, pp. 1151-1154.
- ARRISCADO, José Augusto (2005), “Sociabilidade burguesa em Viana do Castelo na segunda metade do século XIX: a assembleia vianense”, *Revista da Faculdade de Letras*. Porto, III série, v. 6, pp. 271-289.
- ASSINI, Tania Cristina Kaminski Alves (2010), “Contribuições da Estética da Recepção para leitura do texto dramático no ensino”, em *Anais do I Encontro do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Formação continuada*. Curitiba: UNESPAR/ Faculdade de Artes do Paraná, pp.1-11.
- AUGUSTIN, Jean-Pierre (dir.) (1987), *Espaces urbains et pratiques sociales*. Bordeaux: Presses Universitaire Bordeaux.
- BANVILLE, Théodore Faullain de (1882), *Mes souvenirs: petites études*. Paris: Bibliotheque Chapentier.
- BARATA, José Oliveira, (1990), “O Teatro e a Universidade de Coimbra”, *Revista de História das Ideias*, nº 12. Coimbra: Imprensa da Universidade, p. 375.
- \_\_\_\_\_ (1991), *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- \_\_\_\_\_ (1993), “A Poética de Manuel de Figueiredo”, *Hvmanitas*, vol. XLV, pp. 313-334.
- \_\_\_\_\_ (1997), “História Filosófica do Teatro Português de Almeida Garrett”, REIS, Carlos (dir.), *Revista Discursos: teatralidade e discurso dramático*, nº 14 (Abril 1997), Lisboa: Universidade Aberta, pp. 107 - 141.

- (1998), *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (o Judeu) no Palco Joanino*. Algés: Difel.
- (2001), *O espaço literário do teatro. Estudos sobre Literatura Dramática Portuguesa I*. Coruña: Univ. Coruña/ Biblioteca-Arquivo Teatral F. Pillado Mayor.
- BARBOSA, Rosana (2003), “Um panorama histórico da imigração portuguesa para o Brasil”, *Arquipélago*. História, 2ª série, VII (2003), pp. 173-196.
- BARRENTO, João (1987), “Monólogos dramáticos: alteridade e modernidade”, *O Espinho de Sócrates: modernismo e expressionismo: ensaios de literatura comparada*. Lisboa: Presença. Biblioteca de textos universitários, nº 89, pp. 103-111.
- BARTHES, Roland (1974), *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70. Coleção Signos 5.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes (1980), *Os homens e os livros*, II – Séculos XIX e XX. Lisboa: Editorial Verbo.
- BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Prefácio de T. W. Adorno. Tradução de Maria da Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água.
- BERGSON, Henri (1993), *O riso: ensaio sobre o significado do cómico*. Tradução de Guilherme de Castilho. 2ª edição [1ª ed., 1960]. Lisboa: Guimarães editora.
- BERNARDES, Joana Duarte (2011-12), “O Moderno do Antigo. A estesia cívica do jovem Almeida Garrett nas Revoluções Liberais ibéricas”, *Carnets, Invasions & Evasions*. La France et nous; nous et la France, numéro spécial automne-hiver 2011-12, pp. 121-146. [<http://carnets.web.ua.pt/>]
- BERNHEIM, Adrien (1913), *Autour de la Comédie-Française: Trente ans de théâtre (5<sup>ème</sup> série)*. Préface de Jules Claretie. Paris: Devambez.
- BERTHIER, Patrick (2011), *Gautier journaliste*. Paris: Flammarion, coll. «GF», pp. 318-323.
- (2015), “Théophile Gautier, prédécesseur et confrère de Sarcey”, em BOURCHARDON, Marianne (ed.), *Francisque Sarcey : un critique dramatique à contre-courant de l'histoire du théâtre?* Actes de colloque et de la journée d'étude organisés à l'Université de Rouen en janvier 2014. CÉRÉdi (Centres d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter. Université de Rouen. ISSN 1775-4054) [[http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/index.php?page=imprimer\\_articulo&id\\_article=261](http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/index.php?page=imprimer_articulo&id_article=261)] (consultado 31/08/2015).
- BIESTER, Ernesto (1856a), “Crónica semanal”, *Ilustração Luso-Brazileira*. Vol. I, nº 8, 23/02/1856, p. 63; nº 17, 26/04/1856, p.136; nº 26, 28/06/1856: 8.

- (1856b), “Uma viagem pela litteratura contemporânea (offerecida ao sr. A. Herculano): L. A. Rebello da Silva”, em *Ilustração Luso-Brazileira*, vol. I, nº 1, 05.01.1856, p. 6; nº 2, 12.01.1856, p.14; nº 3, 19.01.1856, p. 22; nº 4, 23.01.1856, pp. 27-28; nº 6, 09.02.1856, p. 45; nº 8, 23.02.1856, pp. 62-63.
- (1856c), “Uma viagem pela literatura contemporânea (oferecida ao sr. A. Herculano): José da Silva Mendes Leal Junior”, *Ilustração Luso-Brazileira*, vol. I, nº 9, 01/03/1856, p. 70; nº 12, 22/03/1856, p. 94; nº 15, 12/04/1856, p. 118; nº 17, 26/04/1856, p. 131; nº 29, 19/07/1856, p. 227-28; nº 38, 20/09/1856, p. 303.
- BLAIR, Hugh (1845), *Leçons de rhétorique et des Belles-lettres. Enrichies des opinions de Voltaire, Buffon, Marmontel, La Harpe, etc. sur les principales questions de littérature*. Traduites en Français para J. P. Quenot. 2 volumes. 3eme édition. Paris: Hachette. [1ª ed. inglesa, 1783]
- BLOOM, Harold (2003), *Gênio*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objectiva.
- BOGATYREV, Petr (2006), “Formas e funções no Teatro Popular”, em GUINSBURG, J. *et al.* (org.), *Semiologia do Teatro*. S. Paulo: Perspectiva, pp. 265-272.
- BOMBELLES, Marc Marie, Marquis de (1979), *Journal d’un Ambassadeur de France au Portugal, 1786 – 1788*. Ed. établie, annotée et précédée d’une introduction para Roger Kann. Paris: Presses Universitaires de France.
- BONIFÁCIO, Maria de Fátima (1982), “A revolução de 9 de Setembro de 1836: a lógica dos acontecimentos”, em *Análise Social*, v. XVIII (71), 1982-2º, pp.331-370.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato (1985), “Diderot e a Estética Teatral no século XVIII Português. A singularidade dos Dramas de Manuel de Figueiredo”, *Confluências*, nº 1, Coimbra: IEF/ FLUC e Alliance Française, pp. 104-114.
- (1995), *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo Português (1745 – 1777)*. Lisboa: IN-CM.
- (2003), “A Retórica do Silêncio na Literatura Setecentista”, *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”*, Porto, XX, I, pp. 145-169.
- (2011), “Manuel de Figueiredo, atento leitor de Aristóteles e Corneille ou de como o desejo de verdade pode naturalmente conduzir ao inverosímil”, *Carnets III*, L’(In)vraisemblable, janvier 2011, pp. 46-69. [<http://carnets.web.ua.pt/>]
- BOTTON, Fernanda Verdasca/ BOTTON, Flávio (2012), “Arquitetura do melodrama em *O Cativo de Fez*”, em BOTTON, Flávio/ BOTTON,

- Fernanda Verdasca (ed.), *Todas as musas*, ano 4, nº 1, julho-dezembro, 2012, pp. 154-165.
- BRADBY, David/ JAMES, Louis/ SHARRATT, Bernard (ed.) (1980), *Performance and Politics in Popular Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUBIA, Fawzi (1978), *Theater der Politik – Politik des Theaters. Louis Sébastien Mercier und die Dramaturgie des Sturm und Drang*. Frankfurt am Main (et al.): Lang.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1999), “Legitimação do Retrato de Artista: formas de poética explícita no prefácio Garrettiano”, *Colóquio/ Letras* nº 153-154 (Julho-Dezembro 1999). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 9 – 19.
- BURROUGHS, Catherine (2007), “The persistence of Closet Drama: Theory. History, Form”, em DAVIS, Tracy C./ HOLLAND, Peter, *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre’s History*. Hampshire (UK): Palgrave Macmillan.
- BUSINO, Giovanni (1992), “La clase dirigente comme realtà e comme mito”, em MORALES, António Alvarez e GARCÍA, Constantino (coord.), *Las clases dirigentes*. Madrid: Edersa.
- BÖTTIGER, Karl August (1796), *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im April Monath 1796*. Leipzig: G. J. Göschen.
- BOUDREUIL, Jean Samuel (1986), “Identité et espaces publics”, em PELLEGRINO, Pierre (dir.), *La théorie de l’espace humain. Transformations globales et structures locales*. Genève: CRAAL-FNSRS-Unesco, pp. 206-213.
- BRAGA, Teófilo (1870-71), *História do Teatro Português*. 4 volumes. Porto: Imprensa Portuguesa. [I – *Vida de Gil Vicente e sua escola. Século XVI*; II – *A comédia clássica e as tragicomédias. Séculos XVI e XVII*; III – *A baixa comédia e a ópera. Século XVIII*; IV – *Garrett e os dramas românticos. Século XIX*].
- (1880a), *História do Romantismo em Portugal: Ideia geral do romantismo, Garrett – Herculano – Castilho*. Lisboa: Nova livraria internacional.
- (1880b), “Os livros populares portugueses (folhas-volantes ou litteratura de cordel)”, *Era Nova: revista do movimento contemporaneo*, nº 1 (Julho 1880), pp. 3-19.
- (1880c), “A história de Portugal na voz do povo”, *Era Nova: revista do movimento contemporaneo*, nº 4 (Outubro 1880), pp. 148-160.
- (1884), *Os centenários como synthese affectiva nas sociedades modernas*. Porto: Silva Teixeira.

- (1884-85), “Almeida Garrett”, *Revista de Estudos Livres*. Ano II, t. II, nº 8. Lisboa: Nova Livraria Internacional, pp. 365-376.
- (1892 - 1902), *História da Universidade de Coimbra nas suas relações com a instrução pública portuguesa*. 4 volumes. Lisboa: Typ da Academia Real das Sciencias.
- (1904), “Garrett e a sua Obra”, em GARRETT, J. B. S. L. de Almeida, *Obras Completas de Almeida Garrett*. Grande edição popular, ilustrada. Prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Theophilo Braga. Vol. I Poesias – Theatro (prosa e verso). Lisboa: Empresa da História de Portugal/ Livraria Moderna, pp. 7-XXXVII.
- (1907), “Prefácio”, *Gomes Freire. Drama Histórico*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, pp. VI-VII.
- (2010-12), *Viriato*. Fixação do texto de José Barbosa Machado. Braga: Edições Vercial [1ª edição, 1904, Porto: Livraria Charron/ Lello & irmão].
- BRATTON, Jacky (2007), “What is a play? Drama and the Victorian Circus”, em DAVIS, Tracy C./ HOLLAND, Peter, *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre’s History*. Hampshire (UK): Palgrave Macmillan.
- BRAZIER (1838) *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*. Nouvelle édition, corrigée et augmentée de plusieurs chroniques. 2 volumes. Paris: Allardin.
- BRILHANTE, Maria João (1999), “Para uma leitura dramatúrgica de *Um Auto de Gil Vicente*”, em VASQUES, Eugénia (1999) (coord.), *Ensaios de Teatro na Casa de Garrett*. [Amadora]: Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), pp. 77-86..
- (2000), *A Doutrina Teatral de Garrett: linhas de trabalho para o estudo da fábrica de um autor*. Edição online. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro (FLUL) [<http://www.fl.ul.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/681-a-doutrina-teatral-de-garrett>]
- (2006a), *Um teatro que sabe o que significa narrar*. Edição online. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro. [<http://www.fl.ul.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/680-um-teatro-que-sabe-o-que-significa-narrar>]
- (2006b), “Figurações do feminino em Frei Luiz de Sousa de Almeida Garrett”, em *Discursos: Almeida Garrett: 150 anos depois*. Lisboa: Universidade Aberta, nº 1, VI série, março 2006, pp. 31-51.
- (2009), *Espaços teatrais da Lisboa do Barroco aos séculos XVIII e XIX*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Sebentas 1: Coleção História do Teatro Português. [[repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3259/1/espacos\\_teatrais.pdf](http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3259/1/espacos_teatrais.pdf)]
- BRITO, Gomes de (1911), *Lisboa do passado. Lisboa dos nossos dias*. Lisboa: Féris.

- BRITO, Manuel Carlos de (1889), *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa.
- BRUCK, Jan (1982), “From aristotelean *mimesis* to ‘bougeois’ realism”, *Poetics*, nº 11, pp. 189-202.
- BURKE, Peter (1991), *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza editorial.
- \_\_\_\_\_ (1992), *O Mundo como Teatro. Estudos de Antropologia Histórica*. Lisboa: Difel.
- BURWICK, Frederick (1991), *Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Romantic Drama: Acting and reacting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAEIRO, Francisco da Gama (1980), *Livros e livreiros franceses em Lisboa nos fins de Setecentos e no primeiro quartel do século XIX*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Separata do Boletim da Biblioteca da Universidade, vol. 35, pp. 139-168.
- CAILLOIS, Roger (1958), *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard.
- CAMLONG, Claudie (1993), “La poétique de Manuel de Figueiredo”, em *Arquivos do Centro Cultural Português*, nº 32. Lisboa/ Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 127-177.
- CAMÕES, José; PINTO, Isabel (2012), “As traduções de *Le Fanatisme ou Mahomet et le Prophète* na cena e na página: um caso de voltaíromania nas últimas décadas do século XVIII português”. *Revista eHumanista*: Volume 22, 2012, pp. 211-236.
- CARLSON, Marvin (1997), *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico dos Gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação editora da UNESP. [a partir da edição de 1993, Cornwell University].
- CARREIRA, Laureano (1988), *O Teatro e a Censura em Portugal no século XVIII*. Lisboa: IN-CM. [Tese de Doutoramento em 1976]
- CARRIÇO, Lilaz dos Santos (2007), “A Arte Dramática na Literatura Portuguesa”, *Repositório Científico do Instituto Politécnico de Viseu, Revista Millenium*, RE – Nº 33 – Maio de 2007, pp. 149-177. [<http://hdl.handle.net/10400.19/395>] (consultado 20.12.2013)
- CARVALHO, Mário Vieira de (1993), *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos*. Lisboa: IN-CM.
- \_\_\_\_\_ (2013), “A Morte do Diabo no contexto da literatura musico-teatral em Lisboa e do discurso crítico de Eça de Queirós”, em FIALHO, Irene/ CARVALHO, Mário Vieira/ BRANDÃO, José (eds.), *A morte do Diabo*:

- fragmentos de uma opereta. Inédito*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 51-86.
- CARVALHO, Rómulo de (1986), *História do ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CASCÃO, Rui (1998), “Vida quotidiana e sociabilidade”, em *História de Portugal – O Liberalismo (1807 – 1890)*, em José MATTOSO (ed.), Luís Reis TORRAL/ João Lourenço ROQUE (coord.). Lisboa: Editorial Estampa, pp. 439-459.
- CASIMIRO, António (1999), “Considerações sobre a cenografia no séc. XIX em paralelo com as Reformas de Almeida Garrett no Teatro Português”, em VASQUES, Eugénia (1999) (coord.), *Ensaio de Teatro na Casa de Garrett*. [Amadora]: Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), pp. 87-90.
- CASTILHO, Júlio de (1902), *O Bairro Alto de Lisboa*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- \_\_\_\_\_ (1934-1939), *Lisboa Antiga. Bairros Orientais*. Vols. I a XII. Lisboa: CML.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1999), “Garret: um dramaturgo moderno, leitor dos clássicos”, *Revista Camões*, nº 4, pp. 34-44.
- CASTRO, Augusto de (2006), “Garrett e o Teatro Português: Conferência pronunciada por Augusto de Castro no Teatro Nacional D. Maria II, em 19 de novembro de 1954”, em *Discursos: Almeida Garrett: 150 anos depois*. Lisboa: Universidade Aberta, nº 1, VI série, março 2006, pp. 179-197.
- CERTEAU, Michel de (1998), *A invenção do cotidiano - Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Nova edição, estabelecida e apresentada por Luce Giard. 3ª edição. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Editora Vozes., pp.269-70.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro (1863), “Folhetim: Revista da semana”, *Gazeta de Portugal*, nº 266, 04.10.1863, pp. 1-2.
- \_\_\_\_\_ (1864), “Letras e Artes”, *Anuario do Archivo Pittoresco*, nº 1 (janeiro), pp. 4-7.
- \_\_\_\_\_ (1865), “Letras e Artes”, *Anuario do Archivo Pittoresco*, nº 13 (janeiro), pp. 100-103.
- \_\_\_\_\_ (1872), “Um tipo do Macadam”, *Artes e Letras*, p. 4.
- \_\_\_\_\_ (1872a), “Folhetim do Diário Ilustrado: Um teatro da Feira das Amoreiras”, *Diário Ilustrado*, Ano I, nº 17, 17.07.1872, pp.1-2.
- CHAPO, Gabriel Fernández (2006), “El pensamiento metateatral de Víctor Hugo”, *Hologramática literária*. Argentina: Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ [Universidad Nacional de Lomas de Zamota], Año I, nº 1, VI (2005-2006), pp. 47-64.

[[http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/10/91/el\\_pensamiento\\_metateatra\\_l\\_de\\_v\\_ctor\\_hugo.pdf](http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/10/91/el_pensamiento_metateatra_l_de_v_ctor_hugo.pdf)] (consultado em 01.09.2014).

- CHARTIER, Roger (1988), *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel.
- CHAVANNES, Herminie (1858), *Essai sur la vie de Jean-Gaspard Lavater, par l'auteur des Soirées de famille, d'Albert de Haller, etc.* 2eme édition. Toulouse : Société des livres religieux. (1<sup>re</sup> édition, 1844, Lausanne: M. Duclous).
- CHUSID, Martin (2015), "Some biographical notes on Mauro Corticelli and a previously unpublished letter to him from Verdi", *Verdi Forum*, nº22, article 3. [<http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss22/3>]
- CLAIRON, Hyppolite (1799), *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et Réflexions sur l'art dramatique*. Paris: Chez F. Buisson.
- COELHO, Cláudio Novaes Pinto (2014), *Teoria Crítica e Sociedade do Espetáculo*. Jundáí, SP: Editora In House.
- CORBAIN, Alain (2001), *A História do s tempos livres*. Lisboa: Teorema.
- CORDEIRO, Luciano (1869), *Arte e litteratura portugueza d'hoje: livro de critica: 1868-1869*. Porto: Lusitana.
- \_\_\_\_\_ (1871), *Segundo livro de crítica: arte e literatura portugueza d'hoje: (Livros, quadros e palcos)*. Porto: Lusitana.
- \_\_\_\_\_ (1874), *Estros e Palcos*. Lisboa: Livraria Pacheco & Carmo.
- CORRADIN, Flávia Maria (2005), "Dois exercícios dramáticos de Camilo Castelo Branco", *Revista Forma Breve*, nº 3 (2005): A Fábula. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas/UA, pp. 359-368. [<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/225/195>] (consultado em 29.04.2015).
- \_\_\_\_\_ (2009), "A dramaturgia camiliana a espelhar sua mundividência", em BOTTON, Flávio/ BOTTON, Fernanda Verdasca (ed.), *Todas as musas*, ano 1, nº 1, julho-dezembro 2009, pp. 7-18.
- CORREIA, Rita (2009), "Annaes administrativos e Económicos", Câmara Municipal de Lisboa. [<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/AnaisAdmEcon.pdf>] (consultado em 31.08.2013)
- CORVO, João de Andrade (1866), *A instrução pública*. Lisboa: Typ. Franco-Portuguesa.
- \_\_\_\_\_ (1880), *A Agricultura e a Natureza*. Lisboa: Empresa Comercial e Industrial Agrícola. Biblioteca de Agricultura e Ciências.
- COSTA, Mário (1950), *Feiras e outros divertimentos populares de Lisboa. História, figuras, usos e costumes*. Prefácio de A. V. Silva. [S.l.: s.n.] (Lisboa: Tip. Câmara Municipal Lisboa)

- (1952), *O Salitre e suas imediações*. Lisboa: Tipografia do Banco de Portugal.
- COX, Jeffrey N. (2007), “The death of Tragedy; or, the Birth of Melodrama”, Davis, Tracy C. & Holland, Peter, *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre’s History*. Hampshire (UK): Palgrave Macmillan.
- COUSIN, Victor (1862), *Du vraie, du beau et du bien*. 9eme édition. Paris: Didier et Ce, Libraires-Éditeurs. [1ere ed., 1853]
- CRABÉE-ROCHA, Andréa (1949), *O teatro inédito de Garrett*. Coimbra: [s.n.].
- (1954), *O teatro de Garrett*. Tese de doutoramento em Filologia Românica, Universidade de Lisboa. 2ª edição. Coimbra: [s.n.] (Coimbra: Coimbra editora) [1ª ed., 1949].
- (1954a), *Garrett, homme de théâtre*. Lisbonne : [s.n.] (Lisbonne : Tip. Ottosgráfica).
- CRUZ, Duarte Ivo (1986), “1886, o vértice do processo romântico no teatro”, *Colóquio Letras*, nº 94 (novembro 1986). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 75-76.
- (1988), *História do Teatro Português. O Ciclo do Romantismo (do Judeu a Camilo)*. Lisboa: Guimarães editores.
- (1999), “Uma perspectiva do Liberalismo Político e Económico de Garrett”, em VASQUES, Eugénia (1999) (coord.), *Ensaio de Teatro na Casa de Garrett*. [Amadora]: Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), pp. 19-31.
- (2001), *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo.
- (2003), “O teatro no período de Pombal: doutrina, prática e ideologia”, *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 15-16 (janeiro-junho de 2003), pp. 102 – 114.
- (2005), *Teatros de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa.
- CRUZ, Eduardo da (2013), “Os Literatos Portugueses da primeira metade do século XIX e as artes: Considerações sobre o *Jornal das Bellas Artes* (1843 – 1846)”, *Fénix. Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 10, ano X, nº 2 (julho – Dezembro 2013).
- CUADROS, Evangelina Rodríguez (1998), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.
- CUNHA, Xavier da (1916), *Os elogios dramáticos: fugitivas divagações em que se intercala um inédito do Visconde de Almeida Garrett*. [S.l.: s.n.] (Lisboa: Tipografia Universal).
- CUNNINGHAM, Hugh (1980), *Leisure in the Industrial Revolution, c. 1780-c. 1880*. London: Croom Helm.

- (1990), “Leisure and Culture”, F. M. L. Thompson (ed.), *The Cambridge Social History of Britain*, vol. II. Cambridge: CUP, pp. 279-339.
- DANTAS, Júlio (1966), *Lisboa dos nossos avós*. Lisboa: CML.
- DAUMARD, Adeline (1963), *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*. Paris: Sevpen.
- (1986), “La vie de salon en France dans la première moitié du XIXe siècle”, Etienne François, *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse, 1750-1850*. Paris: Éditions recherches sur les civilisations, pp. 81-92.
- DAVIES, David (2003), *Art as Performance*. USA/UK/Australia: Blackwell publishing. New Directions in Aesthetics, 2.
- (2011), *Philosophy of the Performing Arts*. USA/UK/Australia: Wiley-Blackwell.
- DAVIS, Tracy C./ HOLLAND, Peter (ed.) (2007), *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History*. Hampshire (UK): Palgrave Macmillan.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia/ MINGOCHO, Maria Teresa Delgado (1980), *A recepção do Teatro de Schiller em Portugal no século XIX*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Lietratura Portuguesa da Universidade de Coimbra.
- DEMARCY, Richard (2006), “A leitura transversal”, em GUINSBURG, J. *et al.* (org.) *Semiologia do Teatro*. 2ª edição. S. Paulo: Perspectiva, pp. 23-38.
- DESCOTES, Maurice (1980), *Histoire de la critique dramatique en France*. Tübingen/ Paris: Gunter Narr Verlag/ Jean-Michel Place
- DESGRANGES, Flávio (2003), *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec.
- DIAMOND, Elin (1989), “Mimesis, Mimicry and the ‘True-Real’”, *Modern Drama*, vol. 32, nº 1, pp. 58-72.
- DOMINGOS, Manuela D. (1985), *Estudos de Sociologia da Cultura. Livros e leitores no século XIX*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, Instituto Português de Ensino à Distância.
- DUBOR, Françoise (2004), *L'Art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes (PUR).
- (2006), *Anthologie de monologues fumistes*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes (PUR). Collection: Textes rares.
- DUMAZEDIER, Joffre (1962), *Vers une civilization du loisir?* Paris: Seuil.
- ECO, Umberto (2006), “A semiologia dá um salto de qualidade”, em GUINSBURG, J. *et al.* (org.) *Semiologia do Teatro*. 2ª edição. S. Paulo: Perspectiva, pp. 17-21.
- ELAM, Keir (1993), *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge.

- ESTEVEES, Rosa (1984), “Gabinetes de leitura em Portugal no séc. XIX (1815-1853)”, *RUA-L: Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, Aveiro: UA, nº 1, pp. 213-235.
- (1986), *Aspectos da sociabilidade oitocentista: “O Jornal francês” L’Abeille (1840 a 1841)*. Separata de *Revista de História das Ideias*, vol. 8. Coimbra: Faculdade de Letras.
- FABRE, Jean-Henri (1883), *Les inventeurs et leurs inventions: histoire élémentaire des principales découvertes dans l’ordre des sciences physiques*. 2ème édition. Paris: Delagrave.
- FAGUET, Émile (1911), “La vie et l’œuvre d’Edmond Rostand”, *Œuvres complètes illustrées*. Paris: P. Lafitte, pp. 3-18.
- FERNANDES, Domingos Manuel (1873), *Biographia Politico-Litteraria do Visconde de Almeida Garrett*. Lisboa: Tipografia Luso-Britannica.
- FERREIRA, Alberto (1970), *Bom senso e bom gosto: Questão coimbrã*. Textos integrais da polémica. Recolha, notas, índices e bibliografia por Maria José Marinho. Lisboa: Portugália editora. 4 volumes. Coleção Portugália, nrs. 18 (1865), 25 (1866), 28 (1866) e 31 (1866).
- (1971), *Perspectiva do romantismo Português*. Lisboa: Edições 70.
- FERREIRA, José Maria de Andrade (1871), *Litteratura, musica e bellas-artes*. Lisboa: Rolland & Semiond.
- (1872), *Litteratura, musica e bellas-artes*. 2 volumes. Lisboa: Tip de J. G. de Sousa Neves.
- (1872), “Exposição da Sociedade Promotora das Belas-Artes”, *Artes e Letras*, pp. 70-73.
- FERREIRA, Maria Gabriela Rodrigues (2010), *Jornal do Conservatório: Comédia e drama de Almeida Garrett*. Porto: Fronteira do Caos.
- FERREIRA, Paulo Sérgio (2003), “Paródia ou paródias”, em MORA, Carlos Miguel (coord.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Aveiro: Universidade, pp. 237-251.
- FIALHO, Irene (1999), “O Toucador de Garrett”, *Revista Camões*, nº 4, pp. 107-109.
- FIGUEIREDO, Cláudia Alexandre Gonçalves (2013), “Os Usos do Palco: o proletariado e o teatro no início do século XX”, em *Ubiletras*, revista online do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior, nº 4, pp. 23-40.
- FIGUEIREDO, Romualdo de (1904), *Alguma coisa sobre o Theatro Portuguez*. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso.
- FILIPPE, Raquel Teixeira (2003), “A herança dos satíricos: Horácio e Pedro José da Fonseca. Tópicos horacianos na *Invectiva contra os mãos poetas*”, em MORA, Carlos Miguel (coord.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Aveiro: Universidade, pp. 237-251.

- FONSECA, Fernando Taveira da (1998), “Flutuações e crises económicas”, em *História de Portugal – O Liberalismo (1807 – 1890)*, José MATTOSO (ed.), Luís Reis TORGAL/ João Lourenço ROQUE (coord.). Lisboa: Editorial Estampa, pp. 339-352.
- (1898a), “Elites e classes médias”, em *História de Portugal – O Liberalismo (1807 – 1890)*, José MATTOSO (ed.), Luís Reis TORGAL/ João Lourenço ROQUE (coord.). Lisboa: Editorial Estampa, pp. 393-407.
- FORTES, Agostinho/ SAMPAIO, Albino Forjaz de (1936), *História da literatura portuguesa: Manual escolar profusamente ilustrado*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- FOUQUIERES, Louis Becq de (1884), *L’Art de la mise-en-scène: Essai d’esthétique théâtrale*. Paris: Charpentier. [reedição Marseille: Entre-vues, 1998].
- FOURNEL, Victor (1878), *Curiosités théâtrales, anciennes et modernes, françaises et étrangères* Nouvelle édition, revue, corrigé et augmenté. Paris: Garnier. [1ª edição, 1859].
- FRANÇA, José-Augusto (1976), “A ‘fisiologia’ do capitalista no teatro do primeiro período do Fontismo”, em *Revista Colóquio/ Letras*. Ensaio, nº 30, março 1976, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 52-360.
- (1977), *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. 2ª edição, revista e atualizada. Lisboa: Bertrand.
- (1980), “Perspectiva artística da história do século XIX português”, em *Análise Social*, vol. XVI (61-62), 1980-1º-2º, pp. 9-27.
- (1992), *A Arte Portuguesa de Oitocentos*. 3ª edição [1º, 1979]. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Biblioteca Breve, 28.
- (1999), *O Romantismo em Portugal: estudos de factos socioculturais*. 3ª edição. Lisboa: Livros Horizonte.
- (2004), *História da Arte em Portugal: O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Presença.
- (2014), *Memórias do Conselheiro Adalberto Martins de Sousa (1880 - 1890): estudos de factos socioculturais*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GALVÃO, Rosa Maria (coord.)/ LISBOA, João Luís (apr.) (2002), *Os sucessores de Zacuto: o Almanaque na Biblioteca Nacional do século XV ao XXI*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- GAMA-KHALIL, M. M. (2007), “O espaço e os sentidos em Duelo de Guimarães Rosa”, *XI Encontro Regional da ABRALIC: Literatura, Artes e Saberes*. Julho. São Paulo: USP. XII, pp. 305-314.

- GASSET, José Ortega y (2005), *A rebelião das massas*. Tradução de Herrera filho. Edição eletrónica Ridendo Castigat Mores. eBook. Fonte digital: <www.jahr.org> [1ª edição, 1926]
- GENGEMBRE, Gérard (1999), *Le théâtre français au 19<sup>e</sup> siècle*. Paris : Armand Colin. Collection U Lettres.
- GINISTY, Paul (1982), *La féerie*. Édition illustré de 59 gravures et portraits. Présentation inédite de Gilbert Sigaux. Paris: Éditions D’Aujourd’hui. Collection Les Introuvables. [réproduction de la 1ere ed., Paris: Louis Michaud, 1910. Bibliothèque théâtrale illustrée]
- GIRARDOT, A. de (1854), *Mystère des actes des Apôtres, représenté à Bourges en avril de 1536 et publié d’après le manuscrit original para le baron A. de Girardot*. Paris: Victor Didron.
- GOMBRICH, E. H. (1989), *Arte e Ilusão. Um estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- GOMES, João Reis (1906), *O Theatro e o Actor (Esboço Philosophico da Arte de Representar)*. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso. [1ª edição, 1905]
- (1919) *A música e o teatro: esboço filosófico*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira.
- (1922) *Acústica fisiológica: A voz e o ouvido musical*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C<sup>a</sup>.
- (1928) *O belo natural e artístico: definição da obra de arte: breve ensaio filosófico*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C<sup>a</sup>.
- GONCOURT, Edmond de (1888), *Préfaces et manifestes littéraires*. Paris: Charpentier.
- GOODOLPHIM, Costa (1876), *A Associação, história e desenvolvimento das associações em Portugal*. Lisboa: Tipografia Universal.
- GOURIET, Jean-Baptiste (1811), *Personnages célèbres dans les rues de Paris, depuis une haute antiquité jusqu’à nos jours*. Paris: Lerouge.
- GUEDES, Fernando (1987), *O Livro e a Leitura em Portugal. Subsídios para a sua história. Séculos XVIII – XIX*. Lisboa/ S. Paulo: Verbo.
- GUERRA, Amílcar/ FABIÃO, Carlos (1992), “Viriato: Genealogia de um Mito”, em HESPANHA, A. M. (dir), *Penélope: Fazer e desfazer a História*. Lisboa: Edições Cosmos, n° 5, pp. 9-23.
- GUINSBURG, J. (2007), *Da cena em cena. Ensaio de Teatro*. São Paulo: Perspectiva. Coleção Estudos.
- GUINSBURG, J./ NETTO, J. Teixeira Coelho/ CARDOSO, Reni Chaves (org.) (2006), *Semiologia do Teatro*. S. Paulo: Perspectiva.
- HABERMAS, Jürgen, (1981), *Historia y critica de la opinión pública. La transformación cultural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

- (ed. orig.: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gessellschaft*. Neuwid: Lutherhand V., 1962)
- (1988), *Historia y critica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. 3ª edição. México: G. Gill, S. A. de C. V.
- (1990), *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Ana Maria Bernardo *et al.* Lisboa: Dom Quixote.
- (1991), “The Public sphere”, em MUKERJI, Ch. e SUCHDSON, M. (ed.), *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, p. 398-404.
- (1993), *L’espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Traduction de l’allemand par Macr B. de Launay. Paris Payot.
- HALLEWELL, Laurence (2005), *O Livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos *et al.* 2ª edição, revista e corrigida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- HAMILTON, James R. (2007), *The Art of Theater*. USA/ UK/ Australia: Blackwell publishing. New directions in Aesthetics, 4.
- HARTOG, William G. (1913), *Guilbert de Pixérécourt. Sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*. Paris : Honoré Champion.
- HEGEL, G. W. F. (1993), *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães editores.
- HEMMINGS, F. W. J. (2006), *The Theatre Industry in Nineteenth-century France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HENIN, Emmanuelle (2003), “*Ut pictura theatrum*”. *Théâtre et peinture de la Renaissance au classicisme français*. Genève: Droz (Travaux du Grand Siècle, 23).
- HERCULANO, Alexandre (1909), *Opúsculos IX : Literatura I*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos.
- HUISMAN, Denis (2000), *A Estética*. Lisboa: Edições 70.
- HUIZINGA, Johan (2011), *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. France: Gallimard. Collection Tel.
- INGARDEN, Roman (1965), *A obra de arte literária*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ISER, Wolfgang (1979), “A interação do texto com o leitor”, em JAUSS, Hans R. *et al.* (org.), *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 133-181.

- \_\_\_\_\_ (1993), “*Mimesis and Performance*”, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore/ London: The John Hopkins University Press, pp. 281-303.
- \_\_\_\_\_ (1996-99), *O Ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2 volumes. São Paulo: Editora 34.
- JAMES, Louis (1980), “Was Jerrold’s Black Ey’ed Susan more popular than Wordsworth’s Lucy?”, em BRADBY, David/ JAMES, Louis/ SHARRATT, Bernard, *Performance and politics in popular drama*. Cambridge: Cambridge University Press (CUP), pp. 3-16.
- JAUSS, Hans R. (1979), “A estética da recepção: colocações gerais”, COSTA LIMA, Luiz (org.), *A Literatura e o Leitor. Textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 43-61.
- \_\_\_\_\_ (1994), *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática.
- J. F. de S. (1842), “Theatro Portuguez”, *O Prisma*, nº. 1, 1842, pp. 5-6; nº. 2, pp. 12-14;
- JOHNS, Christopher M. S. (1983), “Theater and Theory: Thomas Sully’s ‘George Frederick Cooke as Richard III’”, *Winterthur Portfolio*, Vol. 18, nº 1 (spring 1983), pp. 27-38. Chicago: University of Chicago Press. [[www.jstor.org/stable/1180790](http://www.jstor.org/stable/1180790)] (consultado em 21.05.2013)
- JULLEVILLE, Louis Petit de (1893), *Le Théâtre en France: Histoire de la Littérature Dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*. 3eme édition. Paris: Armand Colin. [1<sup>a</sup> ed., 1889]
- KIVY, Peter (2008), *The Performance of Reading: An Essai in the Philosophy of Literature*. USA/ UK/ Australia: Blackwell publishing. New Directions in Aesthetics, 3.
- LABAN, Rudolf von (1990), *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone.
- LABROUSSE, Fabrice (1833), *Lettre politique, ou courte réponse à de nombreuses accusations*. Paris: Guillaumin. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5542346z.image.r=%C3%A9poque+de+transition.f2>] (consultado 15/05/2015).
- LACERDA, Augusto de (1912), *Teatro Futuro: Visão de uma nova dramaturgia*. Coimbra: Imprensa da Universidade; Lisboa: Empresa Literária Fluminense.
- LA HARPE, Jean-François de (1837), *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*. Paris: Auguste Desrez.
- LAVATER, Johann Kaspar (1786), *Essai sur la Physiognomonie, destiné a faire connaître l’Homme & à le faire Aimer*. Imprimé à La Haye. [<http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/titleinfo/134905>] (consultado 01.08.2013)
- LEAL, José Maria da Silva (1843), “Bibliographia”, *O Panorama*, 2<sup>a</sup> série, vol. II, nº 104, 23/12/1843, pp. 405-407.

- LE BRUN, Charles (1702), *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conférence sur l'Expression générale et particulière. Par Mr. Le Brun, premier peintre du Roy, Chancelier et Directeur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Enrichie d'un grand nombre de figures très biens dessinées.* Amsterdam: Chez François van der Plaats.
- LEKAIN (Henri-Louis Caïn) (1801), *Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils ainé; suivis d'une correspondance (inédite) de Voltaire, Garrick, Colardeau, Lebrun, etc.* Paris: Chez Colnet, Debray, Mongie.
- LE MEN, Ségolène (2013), "As imagens sociais do corpo", em CORBAIN, Alan/ COURTINE, Jean-Jacques/ VIGARELLO, Georges (dir.), *História do corpo. Da Revolução Francesa à Grande Guerra – I.* Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 249 – 257.
- LESSING, G. E. (1853), *Laocoon: an essay on the limits of painting and poetry* [1766]. Translated by E. C. Beasley; introduction by T. Burbidge. London: Logman, Brown, Green and Longmans.
- LIMA, Francisco Jozivan Guedes de (2011), "A concepção kantiana de Opinião Pública: sua relação com a guerra e a corrupção do poder público", *Kinesis* 3 (6), revista de Estudos dos Pós-Graduados em Filosofia. São Paulo: UNESP (Universidade Estadual Paulista), pp.284-300.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1926), *Garrett e a Academia.* Coimbra: Imprensa da Universidade.
- \_\_\_\_\_ (1936), *Garrett estudante em Coimbra*, Sep. De *O Instituto*, vol.88°. Figueira da Foz: Tip. Popular.
- LOUREIRO, José Pinto (1959), *O Teatro em Coimbra: Elementos para a sua História 1526 - 1910.* Coimbra: Câmara Municipal.
- LOUSADA, Maria Alexandre (1989), "Imprensa e política: alguns dados sobre a imprensa periódica portuguesa durante as lutas liberais (1820 - 1834)", *Finisterra*, XXIV, 47, Lisboa, pp. 88-104.
- \_\_\_\_\_ (1998a), "A cidade vigiada - a polícia e a cidade de Lisboa no início do século XIX", *Cadernos de Geografia*, nº 17, pp.227-232, Coimbra. (nº de homenagem a Pereira de Oliveira).
- \_\_\_\_\_ (1998b), "Sociabilidades mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, c. 1760 – 1834), *Penélope*, nº 19-20, pp. 132-133.
- \_\_\_\_\_ (2003), "The police and the uses of urban space. Lisbon, 1780-1830", *Apontamentos de Geografia*, série investigação, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ (2004), "A rua, a taberna e o salão: elementos para uma geografia histórica das sociabilidades lisboetas nos finais do Antigo Regime", VENTURA, Maria da Graça Mateus (coord.), *Os espaços da sociabilidade Ibero-América (secs. XVI-XIX)*, Lisboa: Colibri, pp. 95-120.

- \_\_\_\_\_ (2009), “Teatros particulares em Lisboa no início de Oitocentos”, *Actas do Colóquio Formas e Espaços de Sociabilidade – Contributos para uma História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta.
- \_\_\_\_\_ (2011), “Novas formas: vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público”, MONTEIRO, Nuno Gonçalo (coord.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna*. Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e debates, pp. 424-456.
- MAÇÃS, Delmira (1994), *Notas genealógicas no ano internacional da família*. Lisboa: [s.n.]. Edição de autor.
- MACHADO, A. Victor [s.d.], *Guia prático do actor*. Colectânea de ensinamentos sobre a Arte de Representar. Lisboa: Ferreira & Franco.
- \_\_\_\_\_ [s.d.], *Guia prático de encenação*. Com um completo “vocabulário de encenador”. Colectânea de ensinamentos úteis para uso dos Amadores Dramáticos.
- MACHADO, José Barbosa (2012), *O mito de Viriato na Literatura Portuguesa*. Edições Vercial. (ebook)
- MADIÈRE, Paul (1912) (org., pref., notas), *Les poètes parodistes: anthologie de parodies du XVIIe à nos jours*. Paris : Louis-Michaud.
- MAGNIN, Charles (1838), *Les origines du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatiques depuis le 1<sup>er</sup> jusqu’au XVIe siècle, précédée d’une Introduction contenant des études sur les origines du théâtre antique*. Paris: Hachette.
- MAIOR, Dionísio Vila (2012), “O ‘instinto’ modernista”, *Carnets IV*, (Res)soureces, janvier 2012, pp. 167-189 [<http://carnets.web.ua.pt>]
- MARTINHO, Cristina (2004), “De uma versão setecentista do *Cato* de Addison ao *Catão* de Almeida Garrett”, em MONTEIRO, Ofélia Paiva/ SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett: um romântico, um moderno: actas do congresso internacional comemorativo do bicentenário do nascimento do escritor*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARTINS, António Coimbra (1982), “Pombal e Molière”, *Revista de História das Ideias*, v. 4 – t. II, pp. 291-315.
- \_\_\_\_\_ (1999), “Discurso de Garrett em verso”, *Colóquio/ Letras* n° 153-154 (Julho-Dezembro 1999). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 129 – 138.
- MARTINS, José Pedro Ribeiro (1980), “O Teatro no Porto no século XVIII”, RAMOS, Luís A. de Oliveira (dir.), *Revista de História*, vol. III – 1980: *Actas do Colóquio “O Porto na Era Moderna” II*. Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica/ Centro de História da Universidade do Porto, pp. 99-113.
- MARTOCQ, Bernard (1975), “Molière, Castilho e a Geração de 70”, *Revista Colóquio Letras*, n° 28 (novembro 1975), pp. 39-46.

- MATEUS, Isabel Cristina Pinto (2008), “Kodakização” e Despolarização do Real. Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida. Lisboa: Caminho.
- MATEUS, Samuel (2008), “A Estrela (De)Cadente: uma breve história da opinião pública”, *Estudos em Comunicação*, nº 4, pp.59-80.
- MATOS, Ana Cardoso de (2000), “Os agentes e os meios de difusão tecnológica em Portugal no século XIX”, *Scripta Nova*, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, nº 69, 1 de Agosto de 2000. Innovación, desarrollo y medio local. Dimensiones sociales y espaciales de la innovación. Número extraordinario dedicado al II Coloquio Internacional de Geocrítica (Actas del Coloquio); 24, 25 y 26 de mayo de 2000. [www.ub.edu/geocrit/sn-69-29.htm] (consultado em 31.03.2013)
- MATOS, Franklin de (2001), *O Filósofo e o comediante. Ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*. Prefácio de Bento Prado Júnior. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- MATOS, J. Marcelino (1850), “Introdução”, *A Esmeralda*, nº 1, 06.05.1850, Porto, pp. 1-4.
- MATTOSO, José (2006) (dir.), *História de Portugal – Antes de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, I.
- MAUROIS, André (2015), *Portrait d'une actrice*. Cambridge: Cambridge University Press. [1ª edição, 1827].
- MCCORMICK, John (1993), *Popular Theatres of Nineteenth-century France*. London: Routledge.
- MEDINA, João (1974), “Uma peça contra a geração de 70: ‘Os Sabichões’ de Ernesto Biester”, *Revista Colóquio/ Letras*, nº 21 (set. 1974), pp. 48-64.
- MELAI, Maurizio (2013), “De l’ordre à la subversion”, em *Le Mélodrame*. TDC, nº 1061, 1<sup>er</sup> octobre, pp. 16-19.
- MELBERG, Arne (1995), *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MENDES, J. Amado (1998), “Comércio, transportes e comunicações”, em *História de Portugal – O Liberalismo (1807 – 1890)*, José MATTOSO (dir.), Luís Reis TORRALBA/ João Lourenço ROQUE (coord.). Lisboa: Editorial Estampa, pp. 319-327.
- MENDONÇA, António Pedro Lopes de (1849), *Ensaios de crítica e de Litteratura*. Lisboa: Typ. Revolução de Setembro.
- \_\_\_\_\_ (1855), *Memórias da Litteratura Contemporanea*. Lisboa: Tipografia do Panorama.
- \_\_\_\_\_ (1862), “Esboço crítico dos *Homens de Mármore*”, em MENDES-LEAL, José da Silva (Júnior), *Os Homens de Mármore*. Lisboa: Tipografia do Panorama.

- MENEZES, Júlio de (1901), “O Templo de Minerva”, *Almanach dos Palcos e das Salas para 1902*. Lisboa: Editor – Arnaldo Bordalo, pp.23-25.
- MERCIER, Louis-Sébastien (1773), *Du théâtre ou nouvel Essai sur l’art dramatique*. Amsterdam: Harrevelt.
- MESQUITA, António Pedro (2009), “O Pensamento Socialista em Portugal no século XIX”, em Revista *Estudos Filosóficos* nº 3/ 2009 – versão eletrónica – DFIME – UFSJ – São João del-Rei-MG, pp. 76-107. Versão eletrónica [<http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos>] (consultado em 2015.08.01)
- MILES, Kathleen (2014), “How Art is Crucial to Understanding the Human Mind”, *Huffingtonpost* (22.07.2014) [Entrevista ao neurocientista António Damásio] [[http://www.huffingtonpost.com/2014/07/22/art-human-mind\\_n\\_5569280.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/07/22/art-human-mind_n_5569280.html)] (consultado em 05.10.2015)
- MOISÉS, Massaud (2006), *A Literatura Portuguesa*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix. [1ª ed., 1960].
- MONTABERT, Jacques Nicolas Paillot de (1813), *Théorie du geste dans l’art de la peinture: referment plusieurs préceptes applicables a l’Art du Théâtre, suivi des principes du beau optique pour servir à l’analyse de la Beauté dans le geste pittoresque*. Paris: Magimel.
- MONTEIRO, Ofélia M. C. Paiva (1971), *A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*. 2 volumes. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- (1974), *Os namorados extravagantes: uma peça inédita da juventude de Garrett*. Coimbra: [s.n.].
- (1999), *Garrett Romantismo e Modernidade*. Revista *Camões*, nº 4, pp. 20-31.
- (2001) *O essencial sobre Almeida Garrett*. Lisboa: IN-CM.
- (2004), “A peça cômica de um acto na produção dramática de Garrett (teatro, humor e sociedade)”, em SOUSA, Carlos Mendes de/ PATRÍCIO, Rita, *Largo mundo alumiado. Estudos de homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, vol. II. Braga: Centro de Estudos Humanística da Universidade do Minho, pp. 955-978.
- (2006), “Das edições críticas e da *Edição crítica das obras de Almeida Garrett*”, em *Discursos: Almeida Garrett: 150 anos depois*. Lisboa: Universidade Aberta, nº 1, VI série, março 2006, pp. 19-30.
- MORATO, Francisco Manuel Trigoso de Aragão (1816), “Memória sobre o teatro portuguez”, em *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*. Lisboa: na Typographia da mesma academia.
- MOREAU, Mário (1981), *Cantores de Ópera Portugueses*. Lisboa: Bertrand.
- MOREAU DE LA SARTHE, Jacques-Louis (1806), “Discours préliminaire” [1805], *L’Art de connaitre les hommes par la physionomie*. Paris:

- Prudhomme, Levrault, Schoell, pp. 1-74. [<http://books.google.pt/books>] (consultado 01/08/2013).
- MORTELETTE, Yann (2006), *Le Parnasse: Mémoire critique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- MOULIN, Victor (1862), *Scribe et son théâtre. Études sur la Comédie au XIXe siècle*. Paris: Tresse.
- MÜLLER, Christoph/ NEUMANN, Martin (2015) (eds.), *O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Colibri.
- MURET, Théodore (1865), *L'Histoire par le Théâtre (1789 – 1851)*. Paris : Amyot éditeur. 3 volumes [1 – La Révolution, le Consulat, l'Empire; 2 – La Restauration; 3 – Le Gouvernement de 1830. La Seconde République].
- MÜSSER, Ricarda (2015), “O deleite pela representação teatral está generalizado em Portugal”: O Teatro Português na época de D. Maria II segundo relatos de viagem alemães e ingleses”, em MÜLLER, Christoph/ NEUMANN, Martin (2015) (eds.), *O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Colibri, pp. 75-85.
- NASCIMENTO, Jorge Carvalho do (2000a), *Nota prévia sobre a palavra impressa no Brasil do Século XIX – A Biblioteca do Povo e das Escolas*. Hora de Estudo, Aracaju/ SE, v, ano 3, n°. 5.
- (2000b), “Nota prévia sobre a palavra impressa no Brasil do Século XIX – A Biblioteca do Povo e das Escolas”, *I Congresso Brasileiro e História da Educação*. Rio de Janeiro: Soc. Br. de História de Educação, p. 91-93. [[http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/074\\_jorge\\_carvalho.pdf](http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/074_jorge_carvalho.pdf)] (consultado em 30/03/2013).
- (2001) “Nota prévia sobre a palavra impressa no Brasil do Século XIX – A Biblioteca do Povo e das Escolas”, *Horizontes*, vol. 19, pp.11-27.
- (2006), “História de Portugal para estudantes brasileiros: a Biblioteca do Povo e das Escolas”, *I Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*. Uberlândia-MG: Universidade Federal de Uberlândia [<http://pt.pdfsb.com/readonline/59314246654146355633522b44483568-2400496>] (consulta em 31/03/2013).
- NASCIMENTO, Jorge Carvalho/ SANTOS, Vera Maria dos (2006), “Geografia geral para portugueses e brasileiros: A biblioteca do povo e das escolas”, *Revista Faced*, n° 10, pp. 141-158.
- NAUGRETTE, Florence (2001), *Le théâtre romantique: histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Seuil. [reedição, 2012]
- (2002), *Le plaisir du spectateur de théâtre*. Paris: Bréal.
- (2009), “La théorie des trois publics dans la préface de *Ruy Blas*: à chacun son genre et le drame à tous”, actes de la journée d'agrégation organisée par Olivier Bara à l'Université Lyon II sur *Hernani* et *Ruy*

*Blas*, publicados en ligne sur Fabula  
[<http://www.fabula.org/colloques/document1134.php>] (consultado  
2015/09/29)

- NEMÉSIO, Vitorino (2008), *Relações Francesas do Romantismo Português e outros estudos*. Lisboa: IN-CM. Obras completas, vol. XXIV.
- NICHOLS, John (1812-15), *Literary anecdotes of the eighteenth century*. 9 volumes. London: Nichols, sons & Bentley.
- NODIER, Charles (1841), “Introduction”, em PIXERECOURT, Guilbert de, *Théâtre choisi de Guilbert de Pixérécourt*. Paris/ Nancy: Tresse/ chez l’auteur. Volume I, pp. I–XVI.
- NORDAU, Max (1910), *As mentiras convencionais da nossa civilização*. Tradução de Agostinho Fortes. Lisboa: Typographia de Francisco Luiz Gonçalves.
- NOVAIS, Isabel Cadete (2006), “Os primeiros arroubos de exaltação patriótica e liberal do académico Garrett”, em *Discursos: Almeida Garrett: 150 anos depois*. Lisboa: Universidade Aberta, nº 1, VI série, março 2006, pp. 77-103.
- OGANDO, Iolanda (2007), “O Alfageme de Garrett. A história, o teatro e a nação”, revista *Limite, 1*, Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 137-158.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (1997), *O destino da Mimese e a Voz do Palco*. Braga: Angelus Novus.
- ORTIGÃO, Ramalho (1871), “Biographia de Emília Adelaide Pimentel”, *Theatro contemporâneo*, Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 3-20.
- \_\_\_\_\_ (1908), “Carta-prefácio”, em *O Actor António Pedro julgado pela Arte e pelas Letras* [José Pedro de Sousa, org.]. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, pp. IX-XV.
- \_\_\_\_\_ (1945), *As Farpas*, vol. 12-13. Lisboa: Livraria Clássica editora, A. M. Teixeira & C<sup>a</sup> (filhos).
- \_\_\_\_\_ (2006), *O culto da Arte em Portugal*. Lisboa: Esfera do Caos.
- \_\_\_\_\_ (2007), *As Farpas*. Completas. Edição de Ernesto Rodrigues. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PAILLOT DE MONTABERT, Jacques Nicolas (1813), *Théorie du geste dans l’art et la peinture renfermant plusieurs préceptes applicables à l’art du théâtre*. Paris: Chez Magimel.
- PANOFSKY, Erwin (1999), *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- PEREIRA, Maria da Conceição Meireles (2004), “A pena em vez da espada: Teatro e questão ibérica”, *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*. Porto, 2004, vol. II, pp. 71-101.

- PEREIRA, Miriam Halpern (2012), *Do Estado Liberal ao Estado Providência: um século em Portugal*. São Paulo: EDUSC. [books.google.pt] (consultado em 20/05/2014).
- PERES, Damião (1828-1981) (dir.), *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense editra. 10 volumes.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1969), *História do Teatro Português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália.
- (1982), “Garçon théoricien de théâtre”, *La méthode philologique : Écrits sur la littérature portugaise : tome II. La prose et le théâtre*. Paris : Centro Cultural Português/ Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 239-262.
- PICHOT, Amédée (1854) (dir.), *Revue britannique*. Recueil international. Choix d’articles extraits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne et de l’Amérique. Complété par des articles originaux. Tome XXI, 7<sup>ème</sup> série [mai, 1854]. Paris/ Rotterdam/ Madrid: Au bureau de la revue/ M. Kramers/ D. Casimir Monter.
- PIFTEAU, Benjamin & GOUJON, Julien (1879), *Histoire du Théâtre en France, des origines au Cid (1398 – 1636)*. 2 vols. Paris: Willem, 1879.
- PIMENTEL, Alberto (1902), “Visconde de Almeida Garrett”, *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, nº 1 (Maio 1902), pp. 2-5.
- PINHO, M. Cascais de (2008), “Os Carvalhos de Cabanões – Algumas achegas para a história de uma casa”, *Amigos do Jornal João Semana*. Blogue de Fernando Pinto (Ovar, Aveiro, Portugal), jornalista (Lic. em Jornalismo pela Faculdade de Letras de Coimbra) [<http://artigosjornaljoaosemana.blogspot.pt/2008/10/os-carvalhos-de-cabanes-algumas-achegas.html>] (consultado em 29/05/2013).
- PINTO, Isabel (2013), “Aqui, copiando: paisagens e modos de vida numa coleção de teatro manuscrito”, *Rua-L. Revista da Universidade de Aveiro*, nº 2 (II. Série) 2013, pp. 115-132.
- PINTO, Júlio Lourenço (1996), *Estética Naturalista: Estudos Críticos*. Introdução de Guilherme de Castilho. Lisboa: IN-CM. [1<sup>a</sup> ed., Porto: Livraria Portuense, 1884]
- PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo de (1855), “Discurso do Orador O Sr. Manoel Araújo de Porto-Alegre”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brazil*, XVIII, 3<sup>a</sup> série, suplemento, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 511-525. [<http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=19>] (consultado 27/08/2014).
- PROUDHON, Pierre-Joseph (1999), *Ecrits linguistiques et philologiques*. Textes manuscrits inédits édités et commentés par Jacques Bourquin. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises. Collection Annales littéraires, 687. Série linguistique et sémiotique, vol. 32.
- QUEIROZ, Eusébio de (1915), *O Livro do Ensaíador*. Porto: Casa editora Figueirinhas. Coleção: Teatro Infantil.

- QUEIROZ, José Francisco Ferreira/ SOARES, Catarina Sousa Couto (2011-2013), “Os túmulos românticos da família Quintela do Farrobo”, *CIRA Boletim Cultural 11/ Do Património à História*, Vila Franca de Xira, pp. 147-159.
- QUEIROZ, José Maria Eça de (1981), “Idealismo e Realismo” [1879], *Notas contemporâneas*. Obras completas de Eça de Queiroz, XV. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 29-41.
- RADICH, Maria Carlos (s.d.), *Almanaque tempo e saberes*. Coimbra: Centelha.
- RAITT, Lia Noémia Rodrigues Correia (1983), *Garrett and the English muse*. London: Tamesis Books. Colección Támesis. Serie A – Monografias, XCIV.
- RAMOS, Luís A. de Oliveira (1980), “Os afrancesados do Porto”, Ramos, Luís A. de Oliveira (dir.), *Revista de História*, Vol. III – 1980, *Actas do Colóquio ‘O Porto na Época Moderna’ II*. Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica/ Centro de História da Universidade do Porto, pp. 115-125.
- RAMOS, Rui (2001), *História de Portugal – A Segunda Fundação (1890 – 1926)*, de José MATTOSO (dir.). Lisboa: Editorial Estampa, VI.
- RAYNER, Alice (1994), *To Act, to Do, to Perform: Drama and the Phenomenology of Action*. Michigan: Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- READ, Herbert (1946), *A Arte e a Sociedade*. Tradução e prefácio de Alberto Candeias. Lisboa: Cosmos. Biblioteca Cosmos (dir. Bento de Jesus Caraça), 2ª secção, nº 27/28, Artes e Letras.
- REBELLO, Luiz Francisco (1973), “Sobre Molière em Portugal”, *Colóquio Letras*, nº 16 (novembro 1973). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 23-29.
- (1978), *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico (1870 – 1910)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. M.E.C. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Breve.
- (1979), *O Teatro Simbolista e Modernista (1890 – 1939)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. M.E.C. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Breve.
- (1980), *O Teatro Romântico (1838 – 1869)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. M.E.C. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Breve.
- (1989), *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América.
- (1991), *O Teatro de Camilo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. M.E.C. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Breve.
- (1994), *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: INCM (Imprensa Nacional – Casa da Moeda).

- \_\_\_\_\_ (1999), “Teatro, Tempo e História”, *Revista Colóquio/ Letras*, nº 151/152, Jan. 1999, pp. 143-150.
- \_\_\_\_\_ (2006), *O essencial sobre D. João da Câmara*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- \_\_\_\_\_ (2010), *Três espelhos. Uma visão panorâmica do teatro português do Liberalismo à Ditadura (1820 – 1926)*. Lisboa: IN-CM. Coleção: Temas portugueses.
- RIBEIRO, José Silvestre (1849), “Parte litteraria: A litteratura”, *Revista Universal Lisbonense*, 2ª série, t. 1, nº 26, 8º ano, 03/05/1849, pp. 304-306.
- \_\_\_\_\_ (1853), *Primeiros traços d’uma resenha da Litteratura Portuguesa*. Tomo I. Lisboa: Imp. Nacional.
- RIBEIRO, Lia (2011), *A popularização da cultura republicana (1881 – 1919)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (1990a), “Pensamento social e direitos humanos”, *Revista História*, 10, pp. 157-167.
- \_\_\_\_\_ (1990b), *Portugal e a Revolução de 1848*. Coimbra: Minerva.
- \_\_\_\_\_ (1993), “A Regeneração e o seu significado”, em *História de Portugal – O Liberalismo (1807 – 1890)*, de José MATTOSO (dir.), de Luís Reis TORRALBA/ João Lourenço ROQUE (coord.). Lisboa: Editorial Estampa, pp. 101-107.
- \_\_\_\_\_ (1999), “Livros e leituras no século XIX”, *Revista de História das Ideias*, 20 (1999), pp. 187-227.
- \_\_\_\_\_ (2004), “Victor Hugo – o Profeta dos Estados Unidos da Europa”, em *Portugal e o Outro: Imagens e Viagens*, 13-24. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- \_\_\_\_\_ (2012), “A imprensa cultural em Portugal nos meados de Oitocentos”, trabalho apresentado em IV Jornades d’História de la prensa, em *Actes de les IV Jornades d’História de la Prensa*, Barcelona.
- RODRIGUES, Ernesto (1998), *Mágico folhetim: literatura e jornalismo em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias.
- \_\_\_\_\_ (1999a), “Garrett Jornalista”, *Colóquio/ Letras* nº 153-154 (Julho-Dezembro 1999). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 55 – 69.
- \_\_\_\_\_ (1999b), “Garrett no jornalismo”, *Revista Camões*, nº 4, pp. 96-104.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina (2006), “Os Românticos e o Teatro”, *De Gil Vicente a ‘Um Auto de Gil Vicente’*. Lisboa: INCM, pp.367-394.
- RODRIGUES, Nuno Simões (2001), “Garrett e a Tragédia de tema clássico: o exemplo de *Mérope*”, *Hymanitas*, vol. LIII, pp.385-408.
- ROMEA, Julián (1858), *Ideas generales sobre el Arte del Teatro, para uso de los alumnos de la clase de declamación del Conservatorio de Madrid, por el profesor de la misma*. Madrid: Imprenta de F. Atienza.

- ROSSI, Henri (2003), *Le diable dans le vaudeville au dix-neuvième siècle*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard.
- ROTHKO, Mark (2007), *A realidade do artista: Filosofias da Arte*. Tradução de Fernanda Mira Barros. Lisboa: Cotovia.
- ROUBINE, Jean-Jacques (1990), *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. Paris: Bordas.
- ROUSSEAU, James (1842), *Physiologie du Robert Macaire*. Paris: J. Laisné editeur.
- RUBIO CREMADES, Enrique (2008), *Las traducciones de la prensa literaria: el ‘Semanao Pintoresco Español’*”. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- RUDERS, Carl Israel (1981), *Viagem em Portugal (1798 – 1802)*. Tradução de António Feijó; prefácio e notas de Castelo-Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- S., J. F. da (1842), “Theatro Portuguez”, *O Prisma*, Periódico da Academia Dramática de Coimbra. Coimbra, nº 1, Setembro, vol I, série I, p. 3-4.
- SÁ, Alexandre Franco de (2012), “Ciência e Hermeneutica da Facticidade: Heidegger e o Projeto de uma Filosofia Científica”, *Ekstasis*, Revista de Hermeneutica e Fenomenologia, v. 1, nº.1 (2012), pp. 10-23. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de/ ANASTÁCIO, Vanda (coord.) (2009), *História romanceada ou ficção documentada? Olhares sobre a cultura portuguesa*. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa.
- SÁ, Victor de (1988), “A subida ao poder da burguesia em Portugal”, em *Revista da Faculdade de Letras, História*, série II, v. 05, 1988, pp. 245-252.
- SABORIT, Ignasi Terradas (2009), “Religiosidade na Revolução Francesa” [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. [https://books.google.pt]
- SAINT-BEUVE, Charles Augustin (1863), “Un erudit écrivain – M. Charles Magnin”, *Revue des Deux Mondes*, tome 45.
- SALVADOR, Teresa (2009), “Em torno dos periódicos femininos”, em ANDRADE, Luís (dir.), *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, Vol. 26/ 2009, II série: O Tempo das Ideias. Lisboa: FCSH, UNL, CHC, pp. 95-117. [http://cultura.revues.org/425] (consultado em 15.04.2015)
- SANTANA, Maria Helena (2007), *Literatura e Ciência na Ficção do século XIX. A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*. Lisboa: IN-CM. Coleção Temas portugueses.
- SANTOS, Ana Clara (2003), “A tradução do teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX: o caso da dramaturgia francesa”, em MUÑOZ MARTÍN, Ricardo [ed.] *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la*

- Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003.* Granada: AIETI. Vol. n.º 1, pp. 495-505. [[http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_ACS\\_traducao.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_ACS_traducao.pdf)] (consultado 20/01/2015)
- \_\_\_\_\_ (2011-12), “Invasions Françaises ou les modalités de présence du théâtre français au Portugal», *Carnets. Invasions & Évasions*. La France et nous, nous et la France. Numéro spécial automne-hiver 2011-2012, pp. 207-218. [<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11852.pdf>]
- \_\_\_\_\_ (2012), “A colecção *Arquivo teatral* ou a importação do repertório teatral parisiense”, CARVALHO, Manuela; PASQUALE, Daniela di (org.), *Depois do Labirinto. Teatro e tradução*. Lisboa: Vega, pp. 75-98.
- SANTOS, Ana Clara (2007)/ VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório teatral oitocentista (1835 – 1846)*. Lisboa: IN-CM.
- SANTOS, Elsa Rita dos (2011), *Teatro. História. Contexto: Identidade Nacional e Tempo de Mediação no Drama Histórico Português (1898 – 1924)*. Coleção: Autores Portugueses (Série Ensaio), 12. Lisboa: Colibri
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1983a), *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*. Lisboa: Editorial Presença/ Instituto de Ciências Sociais. Coleção: Análise social, 13.
- \_\_\_\_\_ (1983b), “Os fabricantes dos gozos da inteligência – alguns aspectos da organização do mercado de trabalho intelectual no Portugal de Oitocentos”, *Análise Social*, vol. XIX (75), 1983-1º, pp. 7-28.
- \_\_\_\_\_ (1985), “As penas de viver da pena (aspectos do mercado nacional do livro no século XIX)”, *Análise Social*, vol. XXI (86), 1985-2º, pp. 187-227.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Os intelectuais portugueses na primeira metade de Oitocentos*. Lisboa: Presença. Coleção: Métodos, 26.
- \_\_\_\_\_ (1999), “Estratégias em tempo de mudança: o caso Garrett”, *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, nº 4, pp. 199-208.
- SARAIVA, António José (1948), *A evolução do Teatro de Garrett: os temas e as formas*. Lisboa: [s.n.].
- \_\_\_\_\_ (1982a), “Introdução: O Homem e o seu Tempo”, em GARÇÃO, Correia, *Obras completas*. 2ª edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa. Clássicos Sá da Costa. Volume I (poesia lírica e satírica), pp. VII - LXII.
- \_\_\_\_\_ (1982b), “Introdução: A Arcádia Lusitana e seu significado”, em GARÇÃO, Correia, *Obras completas*. 2ª edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa. Clássicos Sá da Costa. Volume II (prosas e teatro), pp. VII - LXVII.

- \_\_\_\_\_ (1996), “Para uma Sociologia da Literatura Portuguesa”, *Para a História da Cultura em Portugal*, I. Lisboa: Gradiva, pp. 43-57.
- \_\_\_\_\_ (1996a), “O conflito dramático na obra de Garrett”, *Para a História da Cultura em Portugal*, I. Lisboa: Gradiva, pp. 59-75.
- \_\_\_\_\_ (1996b), “Almeida Garrett”, *Para a História da Cultura em Portugal*, II, I. Lisboa: Gradiva, pp. 7-45.
- \_\_\_\_\_ (1996c), “Júlio Dinis”, *Para a História da Cultura em Portugal*, II, I. Lisboa: Gradiva, pp. 47-43.
- SARAIVA, António José/ LOPES, Óscar (s.d.), *História da Literatura Portuguesa*. 5ª Edição. Porto: Porto Editora.
- SCOTT, Walter (1834), “An Essay on the Drama”, *Essays on Chivalry, Romance and The Drama*. Ediburgh: Robert Cadell, pp. 217-395.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1933), *Teatro de outros tempos. Elementos para a História do teatro Português*. Lisboa: [s.n.].
- \_\_\_\_\_ (1939-41), *O Carmo e a Trindade*. 3 volumes. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- \_\_\_\_\_ (1952), “Velhos teatros de Lisboa desaparecidos”, *Revista Olisipo – Boletim trimestral do grupo “Amigos de Lisboa”*, Ano XV, nº 58, Abril de 1952, pp. 70-78.
- \_\_\_\_\_ (1955), *História do Teatro Nacional D. Maria II*. 2 volumes. Lisboa: [s.n.].
- \_\_\_\_\_ (1967), *Depois do Terramoto. Subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. 4 Volumes. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa. [1ª edição, 1934].
- SERRAS, Adelaide Meira (2007) [Introd., trad., e notas]/ ADDISON, Joseph, *Catão: Uma tragédia. Tal como é representada no Teatro Real, em Drury Lane, pelos súbditos de sua Majestade*. Lisboa: Centro de Estudos Anglísticos. Col. Textos Chimera; 5.
- SHAW, Georege Bernard (1932), *Our theatre in the nineties*. 3 Volumes. London: Constable and Company.
- SILVA, António Martins da (1998), “A vitória definitiva do Liberalismo e a instabilidade constitucional: Cartismo, Setembrismo e Cabralismo”, em *História de Portugal – O Liberalismo (1807 – 1890)*, José MATTOSO (dir.), Luís Reis TORRALBA/ João Lourenço ROQUE (coord.). Lisboa: Editorial Estampa, pp.77-89.
- SILVA, Augusto Santos (1980), “A burguesia comercial portuguesa e o ensino de Economia Política: o exemplo da escola do Porto (1837 – 1837)”, em *Análise Social*, vol. xvi (61-62), 1980-1º.-2º, pp.363-381.
- SILVA, Edson Santos (2011), “A dramaturgia garrettiana: o presente revisto pelo passado”, em XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba. Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, v. 1, pp. 28-39.

- \_\_\_\_\_ (2012), “Do drama à mágica: o repertório dramático português nos palcos paulistanos (1864 – 1898)” (comunicação), em CNELLMS – EPPGL – EPGL [http://www.uems.br/eventos/cnellms/arquivos/29\_2011-09-22\_19-01-27.pdf] (consultado 30/06/2015)
- \_\_\_\_\_ (2013), “O teatro histórico de Almeida Garrett”, em VII Ciclo de Estudos em Linguagem – Linguagem, Identidade e Subjetividade no breve século XX. Ponta Grossa: UEPG, v. 1, pp. 757-738.
- \_\_\_\_\_ (2014), “Para uma apresentação de A Sobrinha do Marquês, de Almeida Garrett”, em CIELLI – 3º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. Maringá, v. 1.
- SILVA, Ernesto da (1902), *Theatro Livre & Arte Social*. Conferência promovida pela Sociedade Cooperativa Teatro Livre e realizada no Ateneu Comercial de Lisboa a 14.12.1902. Lisboa: Tipografia do Comercio.
- SILVA, Francisco Vieira da (1867), “Carta-prefácio”, em ALBUQUERQUE, José Maria da Silva e, *O Operário e a Associação*. Lisboa: Typ. M. J. Coelho.
- SILVA, Luiz Augusto Rebello da (1848a), “Litteratura e Bellas-Artes: A Sobrinha do Marquez”, *A Epocha*, vol. I, nº 2, 03.07.1848, pp. 26-28.
- \_\_\_\_\_ (1848b), “A Eschola Moderna Litteraria. I. O Sr. Garrett”, *A Epocha*, vol. I, nº 7 (1848), pp. 105-109.
- \_\_\_\_\_ (1848c), “A Eschola Moderna Litteraria. II. O Sr. Garrett”, *A Epocha*, vol. I, nº 8 (1848), pp. 121-124.
- \_\_\_\_\_ (1848d), “A Eschola Moderna Litteraria. III. O Sr. Garrett”, *A Epocha*, vol. I, nº 9 (1848), pp. 136-139.
- \_\_\_\_\_ (1848e), “A Eschola Moderna Litteraria. IV. O Sr. Garrett”, *A Epocha*, vol. I, nº 10 (1848), pp. 152-156.
- \_\_\_\_\_ (1848f), “Litteratura e Bellas-Artes: A Eschola Moderna Litteraria. V. O Sr. Garrett”, *A Epocha*, vol. I, nº 15 (1848), pp. 234-238.
- \_\_\_\_\_ (1848g), “Litteratura e Bellas-Artes: A Eschola Moderna Litteraria. VI. O Sr. Garrett”, *A Epocha*, vol. I, nº 16, (1848), pp. 249-253.
- \_\_\_\_\_ (1848h), “Litteratura e Bellas-Artes: A Eschola Moderna Litteraria. VI [sic]. O Sr. Garrett”, *A Epocha*, vol. I, nº 25 (1848), pp. 388-391.
- \_\_\_\_\_ (1848i), “Litteratura e Bellas-Artes: A Eschola Moderna Litteraria. VII [sic]. O Sr. Garrett”, *A Epocha*, vol. I, nº 27 (1848), pp. 421-424.
- \_\_\_\_\_ (1852), “Meu amigo”, em AMORIM, Francisco Gomes de, *Ghigi*. Drama original em 5 actos. Lisboa: Tipografia de A. S. Monteiro, pp. XII-XXIII.
- \_\_\_\_\_ (1862), “Prolóquio”, em MENDES-LEAL, José da Silva (júnior), *Os homens de mármore*. 2ª edição. Lisboa: Tipografia do Panorama, pp. I-VI.

- SILVA PINTO, António José da (1878), “A literatura ‘physiologica’”, *Revista de Arte e de Crítica*, ano I, nº 1, Novembro de 1878, pp. 1-3.
- SILVEIRA, Luís Espinha da (1991), “Venda de bens nacionais, estrutura da propriedade e estrutura social na região de Évora na primeira metade do século XIX”, *Análise Social*, vol. xxvi (112-113), 1991 (3º - 4º), pp. 585-612.
- \_\_\_\_\_ (1992), “Revolução liberal e pariatto (1834 – 1842)”, *Análise Social*, vol. xxvii (116-117), 1992 (2º - 3º), pp. 329-353.
- SOMAIZE, Antoine Baudeau de (1856), *Le Dictionnaire des Précieuses par le Sieur de Somaize. Nouvelle édition augmentée de divers opuscules du même auteur relatifs aux Précieuses et d’une Clef historique et anecdotique par M. Ch.-L. Livet*. Paris: P. Jannet. 2 vols. [1ª edição 1660]
- SORIAU, Maurice (1897), *La Préface de Cromwell (introduction, texte et notes)*. Paris: Société Française d’Imprimerie & de Librairie.
- SOROMENHO, Paulo Caratão (1968), “A certidão de idade da palavra ‘Club?’”, *Boletim da Sociedade de Língua Portuguesa*, Agosto-Setembro.
- SOUSA, Antónia et alii (2004), *Entrevistas a Natália Correia*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- SOUSA, Botelho de (1904), “Individualidades Artísticas: Augusto de Mello”, *O Grande Elias*, Semanário Ilustrado, Litterario e Theatral. Ano II – 4ª série – nº 46, 11.08.1904, pp. 1-2.
- SOUSA, José Baptista de (2001), “Catão em Plymouth”, *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, nº 10. Lisboa: Fundação para a Ciência e Tecnologia/ Centro de Estudos Anglo-Portugueses/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, pp. 23-41.
- SOUSA, José Pedro de (1908), *O Actor António Pedro julgado pela Arte e pelas Letras*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1999), “Os elementos simbólicos no *Frei Luís de Sousa*”, em VASQUES, Eugénia (1999) (coord.), *Ensaio de Teatro na Casa de Garrett*. [Amadora]: Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), pp. 9-17.
- SPENGLER, Oswald (1993), *O Homem e a Técnica*. Tradução de João Botelho. 2ª edição. Lisboa: Guimarães editores.
- STOREY, Robert F. (1985), *Pierrots on the Stage of Desire. Nineteenth-century French literary Artists and the Comic Pantomime*. New Jersey (USA)/ Surrey (UK): Princeton University Press.
- STYAN, J. L. (1975), *Drama, Stage and Audience*. London: Cambridge University Press.
- TAINE, Hyppolite (1893), *Philosophie de l’art*. Tome second. 6eme édition. Paris: Hachette.

- \_\_\_\_\_ (1895), *Philosophie de l'art*. Tome premier. 7eme édition. Paris: Hachette.
- TALMA, François (1825), *Mémoires de Lekain, précédés de réflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral*. Paris: Chez Étienne Ledoux.
- TERNI, Jennifer L. (2006), “A genre for early mass culture : French vaudeville and the city, 1830 – 1848”, *Theatre Journal*. Volume 58, nr. 2, May 2006, pp. 221-248.
- THIESSE, Anne-Marie (2000), *A criação das identidades nacionais. Europa, séculos XVIII – XX*. Lisboa: Temas & Debates. [ed. fr., 1999, Paris: Seuil].
- THORAU, Henry (2015), “Teoria ao palco! O divertidíssimo *Teatro Novo* de Correia Garção, 1766”, em MÜLLER, Christoph/ NEUMANN, Martin (eds), *O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Colibri, pp. 21-37.
- TINOP (João Pinto de Carvalho) (1938-9), *Lisboa de outrora*. Publicação póstuma coordenada, revista e anotada por Gustavo Matos Sequeira e Luís de Macedo. Lisboa: Amigos de Lisboa.
- \_\_\_\_\_ (1991), *Lisboa de outros tempos*. Lisboa: Fenda.
- TOCQUEVILLE, Alexis (2001), *Da Democracia na América*. Tradução de Carlos Correia Omnteiro de Oliveira. Cascais: Principia.
- TORGAL, Luís Reis (1998), “A instrução pública”, em *História de Portugal – O Liberalismo (1807 – 1890)*, José MATTOSO (dir.), Luís Reis TORGAL/ João Lourenço ROQUE (coord.). Lisboa: Editorial Estampa, pp. 515-550.
- TRAUBNER, Richard (2003), *Operetta: A theatrical history*. Revised edition. New York/ London: Routledge. [1st ed., 1983].
- VAQUINHAS, Irene Maria/ CASCÃO, Rui (1998), “Evolução da sociedade em Portugal: a lenta e completa afirmação de uma civilização burguesa”, em *História de Portugal – O Liberalismo (1807 – 1890)*, José MATTOSO (ed.), Luís Reis TORGAL/ João Lourenço ROQUE (coord.). Lisboa: Editorial Estampa, pp. 379-392.
- VARTY, Anne (2008), *Children and Theatre in Victorian Britain: ‘All Work, no play’*. Hampshire (UK): Palgrave Macmillan.
- VASCONCELOS, Ana Isabel (1997), “O Drama Histórico contemporâneo em Almeida Garrett: teorias dramáticas”, em REIS, Carlos, *Discursos: teatralidade e discurso dramático*, nº 14 (Abril 1997), Lisboa: Universidade Aberta, pp. 85 - 103.
- \_\_\_\_\_ (2003), *O drama histórico português do século XIX (1836 – 1856)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- \_\_\_\_\_ (2003a), *O Teatro em Lisboa no Tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

- \_\_\_\_\_ (2004), “A recriação da figura do Marquês de Pombal num drama histórico oitocentista”, em MARINHO, Maria de Fátima/ TOPA, Francisco (coord.), *Literatura e História. Actas do Colóquio Internacional*, Porto: FLUP, vol. II, pp. 283-295.
- \_\_\_\_\_ (2007), “A Farsa Lírica no Teatro Romântico ou a forma mínima da desejada nova ópera portuguesa”, em FERREIRA, António Manuel (dir.), *Forma Breve 5, Teatro mínimo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 139-150.
- \_\_\_\_\_ (2008), “O tratamento da História no drama romântico português”, em *Revista Limite, 2, História na Literatura em Língua Portuguesa*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 79-95.
- \_\_\_\_\_ (2012), “*Fallar verdade a mentir* de Almeida Garrett. ‘Chistosa imitação de muito boa pena’. O teatro francês metamorfoseado”, em CARVALHO, Manuela/ DI PASQUALE, Daniela (org.), *Depois do labirinto, Teatro e tradução*. Lisboa: Vega, pp. 99-115.
- \_\_\_\_\_ (2013), “A ilusão no teatro romântico português”, em SANTOS, Ana Clara (dir.), *Palco da ilusão: Ilusão teatral no teatro europeu*. Paris: Éditions Le Manuscrit, pp. 157-185.
- \_\_\_\_\_ (2013a), “*A sobrinha do Marquês e A afilhada do Barão*: contributo para o estudo da comédia portuguesa no período romântico”, comunicação ao Congresso Internacional “As Práticas da Comédia”. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova/ Teatro da Trindade, 20 – 22 de Junho.
- \_\_\_\_\_ (2015), “A produção dramática portuguesa no primeiro Romantismo: Páginas de Teorização e de Crítica Teatrais”, em MÜLLER, Christoph/ NEUMANN, Martin (2015) (eds.), *O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Colibri, pp. 63-73.
- VASQUES, Eugénia (1999) (coord.), *Ensaio de Teatro na Casa de Garrett*. [Amadora]: Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC).
- \_\_\_\_\_ (2009), *Espaços teatrais da Lisboa do Barroco aos Séculos XVIII e XIX*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema. Coleção História do Teatro Português, nº 1.
- \_\_\_\_\_ (2010), *Para a História da Encenação em Portugal. O difícil progresso do conceito de encenação no teatro (1837-1928)*. Lisboa: Sá da Costa.
- \_\_\_\_\_ (2012), *A Escola de Teatro do Conservatório (1839-1901). Contributo para uma História do Conservatório de Lisboa*. Lisboa: Gradiva.
- VENTURA, António (2013), *Uma História da Maçonaria em Portugal (1727 – 1986)*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- VEYRIERES, Louis de (1869), *Sonnettistes anciens et modernes, suivis de quatre-vingt sonnets*. 2 volumes. Paris: Librairie Bachelin-Deflorenne.

- VIDAL, Eduardo Augusto (1869), “Revista theatral”, *Theatro contemporâneo*. Lisboa: Tipografia Universal, pp. 241-255.
- (1870), “Biographia de João Anastácio Rosa”, *Theatro contemporâneo*. Lisboa: Tipografia Universal, pp. 1-24.
- (1871), “Revista Theatral”, *Theatro contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- VIEIRA, Cristina Maria da Costa (2008), *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Lisboa: Colibri.
- VIEIRA-PIMENTEL, Fernando Jorge (2001), “Literatura dramática e fim-de-século (1886-1904): as duas crises”, *Literatura Portuguesa e Modernidade*. Lisboa: Angelus Novus.
- WALTON, Kendall L. (1990), *Mimesis as Make-Believe. on the Foundation of the Representational Arts*. Cambridge/ Massachussets: Harvard University Press.
- WHITE, Peter (1998), “‘L’Art’ de Gautier: genèse et sens”, em Henry, Freeman G. (ed.), *Relire Théophile Gautier : le plaisir du texte*. Amsterdam/ Atlanta : Rodopi B. V., pp. 119-140.
- WILLIAMS, Raymond (1994), “Theatre as a political forum”, *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. London/ New York? pp. 81-94.
- WINTER, Marian Hennah (1962), *Le Théâtre du merveilleux*. Préface de Marcel Marceau. Présentation de Brigitte Chabrol. Paris: Olivier Perrin.
- XAVIER, Lola Geraldés (2003), “Os prólogos doutrinários de Garrett nos domínios da sua estética teatral”, *Actas do Congresso Internacional: Garrett: um romântico, um moderno*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 413-421.
- ZITER, Edward (2007), “Charles Mathews, low comedian, and the intersection of Romantic Ideology”, Davis, Tracy C. & Holland, Peter, *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre’s History*. Hampshire (UK): Palgrave Macmillan.
- ZOLA, Émile (1880), *Le Roman expérimental*. 2eme édition. Paris : G. Charpentier.
- (1881), *Nos auteurs dramatiques*. Paris: G. Charpentier.
- (1893), *Mes haines : causeries littéraires et artistiques*. Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle.
- ZURBACH, Christine (2007), *A Tradução Teatral: o texto e a cena*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

### **Teses**

- CASTRO, Maria João de Abreu Mena Guimarães e (1999), *O Operário (1879-82) e o movimento socialista no Porto*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea. Porto: Faculdade de Letras/ Universidade do Porto (FLUP).

- CHARDONNET-DARMAILLACQ, Damien (2012), *Gouverner la scène: Le système panoptique du comédien LeKain*. Paris: Université Paris Ouest Nanterre la Défense. [[http://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2012PA100089-3\\_diff.pdf](http://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2012PA100089-3_diff.pdf)] (consulta em 31/08/2013)
- COIMBRA, Artur Ferreira (2000), *Paiva Couceiro e a Contrarrevolução Monárquica (1910 – 1919)*. Dissertação de Mestrado em História das Instituições e da Cultura Moderna e Contemporânea. Braga: Universidade do Minho. [<http://repositorium.sdum.uminho.pt/>] (consulta em 31/03/2013)
- CORRÊA, Eloísa Porto (2008), *A paisagem expressionista na narrativa de Raul Brandão: nuances do “claro-escuro pesadelo”*. Tese de Doutorado em Letras vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. [[livros01.livrosgratis.com.br/cp087848.pdf](http://livros01.livrosgratis.com.br/cp087848.pdf)] (consulta em 29/05/2016)
- COSTA, Carlos M. F. Brejo da (1967), *Manuel de Figueiredo, preceptista e autor dramático português do século XVIII*. Dissertação de licenciatura. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa (FLUL).
- COSTA, Maria Emília dos Ramos (2014), *A vivência teatral entre 1771 e 1860: o que nos dizem as leis*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa (FLUL).
- ESPERANÇO, Ricardo Manuel Pereira (2013), *Uma leitura de Lisboa em Camisa: a comédia humana de Gervásio Lobato*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa (FCSH/ UN). [[http://run.unl.pt/bitstream/10362/10363/1/Disserta%20a7%20a3o\\_Ricardo.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/10363/1/Disserta%20a7%20a3o_Ricardo.pdf)] (consulta em 01/06/2015)
- FERREIRA, Licínia Rodrigues (2011), *Júlio César Machado Cronista de Teatro: os Folhetins d’A Revolução de Setembro e do Diário de Notícias*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa (FLUL).
- FIGUEIREDO, Cláudia Alexandre Gonçalves (2011), *Arte, redenção e transformação: a experiência da Sociedade Teatro Livre*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa (FCSH/ UN).
- FILIPE, José Guilherme Mora (2008), *Percursos itinerantes: a companhia de Rafael de Oliveira, Artistas Associados*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa (FLUL).
- FRANQUEIRA, Cristina Serras (2010), *O que reside entre as artes é teatro: Contaminações entre o lugar da cenografia e as artes plásticas*.

- Dissertação de Mestrado em Estudos Teatrais. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa (FLUL).
- GAMEIRO, Luís (2011), *António Pinheiro: subsídios para a História do Teatro Português*. Dissertação de mestrado em Estudos Teatrais. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa (FLUL)
- GOMES, António Martins (2006), *As Armas: o republicanismo na literatura portuguesa entre o 31 de Janeiro e o 5 de Outubro*. Tese de Doutoramento em Estudos Anglo-Portugueses. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UN).
- GONÇALVES, Isabel Maria Dias Novais (2012), *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro júnior (1808 – 1862)*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais (especialidade Ciências Musicais Históricas). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova (FCSH/UN).
- HENRIQUES, Bruno (2014), *Teatro D. Fernando: um teatro de curto prazo*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Orientação do Doutor José Camões. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa (FLUL).
- LOUSADA, Maria Alexandre (1995), *Espaços de Sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*. Tese de Doutoramento em Geografia Humana. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa (FLUL).
- MARINHO, Cristina (1998), *Teatro francês em Portugal: entre a alienação e a consolidação de um Teatro Nacional (1737 – 1820)*. Tese de Doutoramento em Literatura Comparada. Porto: Faculdade de Letras/ Universidade do Porto. (FLUP) [<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/53689>] (consulta em 15/11/2013).
- NASCIMENTO, Rosane Bayer do (1998), *A arte e a estética dramática de Dion Boucicault: a construção dos melodramas irlandeses*. Tese de doutorado, apresentada ao departamento de Letras Modernas da FFLCH, Universidade de São Paulo.
- PRESCOTT, Vera Lúcia dos Santos Rocha (2009), *A Decadência Nacional de Fim-de-Século. Estudo sobre Guerra Junqueiro*. Dissertação de Mestrado em Cultura Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa (FLUL).
- RIBEIRO, Maria Manuel Tavares (1974), *António Pedro Lopes de Mendonça. A Obra e o Pensamento*. Dissertação de Licenciatura em História. Coimbra: Faculdade de Letras/ Universidade de Coimbra (FLUC).
- SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima (2007), *Ilustração brasileira (1854-1855) e a ilustração luso-brasileira (1856, 1858, 1859): uma contribuição para o estudo da imprensa literária em língua portuguesa*. Tese de doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e

Ciências Humanas. [<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02102007-141548/pt-br.php>] (consulta em 30/05/2015)

SCHALLER, Catherine (2003), *L'expression des passions au XIXe siècle*. Thèse de Doctorat présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, en Suisse, le 27 juin 2003. [[ethesis.unifr.ch](http://ethesis.unifr.ch)] (consulta em 05/04/2013)

VERDASCA, Fernanda Martins (2002), *Fígados de Tigre: em busca da origem e genealogia do melodrama*. Tese de mestrado, apresentada no curso de Letras da Universidade de São Paulo.

## Sitiografia

BIBLIOTECA DIGITAL DAS ARTES DO ESPETÁCULO. Biblioteca Jenny Klabin Segall. [<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>]

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. Biblioteca digital. [<http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>]

GALLICA. Bibliothèque Nationale de France. [<http://gallica.bnf.fr/>]

HARVARD UNIVERSITY. Library. [<http://library.harvard.edu/>]

HEMEROTECA MUNICIPAL DE LISBOA. Hemeroteca digital [<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>]

INTERNET ARCHIVE: Digital Library of free books. [<https://archive.org/index.php>]

UNIVERSIDADE DE LISBOA. FACULDADE DE LETRAS (FLUL):

Biblioteca. Arquivo Osório Mateus [[http://ww3.fl.ul.pt/biblioteca/biblioteca\\_digital/publicacoes/om/html/espolio-txt.htm](http://ww3.fl.ul.pt/biblioteca/biblioteca_digital/publicacoes/om/html/espolio-txt.htm)]

Centro de Estudos de Teatro [<http://www.tmp.lettras.ulisboa.pt/cet>]

Cetbase Teatro em Portugal [<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>]

Documentos para a História do Teatro em Portugal [<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/default.htm>]

UNIVERSITY OF CALIFORNIA Berkeley [<http://www.lib.berkeley.edu/node>]

UNIVERSITY OF CALIFORNIA Digital library [<http://www.cdlib.org/>]

## Apêndices

### 1. Tabela de teatros particulares não aristocráticos em Lisboa no primeiro quartel de Oitocentos

Designação	Local	Fonte
Teatro particular	Calçada Barbadinhos	ANTT, IGP, CMB, mç. 91, docs. 185-187; mç. 92, docs. 137-139, 199-202; mç. 100, docs. 40-42.
Teatro particular	Calçada Cascão	ANTT, IGP, CMB, mç.114, docs. 90-93.
Teatro particular	Calçada de S. Francisco, nº 14 – 2º	ANTT, IGP, CMB, mç.231, docs. 50-53
[teatro]	Largo da Graça, Palácio do Marquês de Loulé	ANTT, IGP, CMB, mç.95, docs. 521-23
Teatro particular	Largo de S. Paulo, nº 3- 1º	ANTT, IGP, CMB, mç.232, docs. 3-4; ANTT, IGP, correspondência autoridades civis, mç.514, doc. 25
Teatro particular	Rua da Boavista, nº 1	ANTT, IGP, CMB, mç.225, docs. 69-70
Teatro particular	Rua do Carvalho, nº 74	ANTT, IGP, CMB, mç.105, docs. 291-95, 480-81; ANTT, IGP, requerimentos, mç.5, doc. 306
Teatro particular	Rua da Condessa, nº 20	ANTT, IGP, CMB, mç.230, docs. 113-14
Teatro particular	Escolas Gerais, nº 24	ANTT, IGP, CMB, mç.92, docs. 190-202
Teatro particular	Rua Fábrica das sedas, nº 51 A	ANTT, IGP, CMB, mç.114, docs. 99-103
Teatro particular	Rua do Olival, nº 179	ANTT, IGP, Partes diárias, mç.612, doc. 388.
Teatro particular	Rua do Colégio dos Nobres, nº 19	ANTT, IGP, CMB, mç.100, docs. 40-42; mç. 103, docs. 139-142; ANTT, IGP, Requerimentos, mç. 4, doc. 323.
Teatro particular	Rua das Portas do Sol	ANTT, IGP, CMB, mç.139, doc. 53, mç. 241, docs. 122-23
Teatro particular	Rua de S. Francisco de Borja, nº 288-291	ANTT, MR. Polícia, mç.462, 2º macete, 1823b, doc. 14
Teatro particular	Rua de S. Félix	ANTT, IGP, CMB, mç.114, docs. 90-93
Teatro particular	Rua de Sta. Marta ( <i>i.e.</i> beco sem saída à dita rua)	ANTT, IGP, CMB, mç.111, docs.
Teatro particular	Rua de S. Paulo, nº 14	ANTT, IGP, CMB, mç.228, docs. 503-505, mç. 229, docs. 70-71
Teatro particular	Rua direita de S. Paulo, nº 68 A – 2º	ANTT, IGP, CMB, mç.225, docs. 116-17; ANTT, IGP, L. Reg. Correspondência, lv. 39,

		fl. 11v.
Teatro particular	Sítio de Odivelas, lugar da Ramalha	ANTT, IGP, CMB, mç.116, doc. 31
Teatro particular	Travessa do Alcaide	ANTT, IGP, CMB, mç.114, docs. 90-93
Teatro particular	Travessa do Despacho, nº 20	ANTT, IGP, CMB, mç.100, docs. 40-42, 141; mç. 110, doc. 141; mç. 111, doc. 259.
Teatro particular	Travessa Larga	ANTT, MJ, mç. 108, lv. 4
Teatro particular	Travessa do Loureiro	ANTT, IGP, CMB, mç.114, docs. 91-93, 184-185; mç. 115, doc. 349; mç. 118, docs. 56-60
Teatro particular	Travessa de Sta. Gertrudes	ANTT, IGP, CMB, mç.100, docs. 40-2
Teatro particular	Travessa de Sta. Quitéria	ANTT, IGP, CMB, mç.116, docs. 56-60
Teatro particular	Travessa da Verónica	ANTT, IGP, CMB, mç.92, docs. 230-231

In LOUSADA, Maria Alexandre (1995), *Espaços de Sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*. Dissertação de doutoramento em Geografia Humana. Lisboa: Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa (FLUL).

## 2. Tabela de coleções dramáticas do século XIX

Décadas	Editores	Coleções
1830 - 1839	J. J. Nepomuceno Arsejas/ Livraria Arsejas	Jornal de Comédias e Variedades (1835-36; 1840, Lisboa)
	Sociedade para a publicação de bons dramas/ Gaudêncio Maria Martins	Arquivo Teatral ou Coleção seleta dos mais modernos dramas do teatro francês (1838-45, Lisboa)
	----	Recreio Teatral dedicado ao belo sexo (1839, Lisboa)
1840 - 1849	J. J. Nepomuceno Arsejas/ Livraria Arsejas	Jornal de Comédias, continuação do que existiu em 1835-36 (1840, Lisboa)
	Carvalho editor	Dramaturgo Português ou coleção de dramas originais portugueses (1841, Lisboa)
	----	Ulisseia Dramática (1842, Lisboa)
1850 - 1859	Empresa da Galeria Dramática	Galeria Dramática (1853)
	Empresa do Teatro do Ginásio/ Isidoro Lima	Jornal de comédias e dramas (1853)
	António José Fernandes Lopes - editor	Panorama (1854-87)
	J. Marques da Silva - Editor	Biblioteca Teatral (1854-67)
	Joaquim Augusto de Oliveira	Álbum Teatral (1857)
	Livraria de A. M. Pereira	Teatro para rir (1857)
Miguel I. B. da Cruz e Cobellos (gerente da firma Viúva Marques & filha (rua	Teatro moderno. Coleção de obras dramáticas, representadas com aplauso	

	Augusta, 2)	publico nos teatros nacionais (1857 -1859)
	Miguel I. B. da Cruz Cobellos	Teatro de sala (1858 – 61)
	----	Teatro para todos (1859 – 70)
	A. P. de Carvalho, I. F. Silveira da Motta e Rodrigo Paganino	Arquivo Universal (1859)
1860 – 1869	----	Teatro de João Joaquim d’Almeida Braga (1861, Braga)
	Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa	Galeria Teatral (1861 - )
	-----	Teatro de Pedro Carlos de Alcântara Chaves (1863)
	Manoel António de Campos Júnior	Teatro Moderno (Campos Júnior, 1863-64)
	António Sousa Bastos	Teatro escolhido (1863)
	Manoel António de Campos Júnior	Ensaios dramáticos de Francisco Leite Bastos. Coleção de dramas e comédias inéditas e representadas (1863)
	Isidoro Sabino Ferreira	Teatro Económico (1863-64)
	A. I. P. Varela	Tribuna Teatral (1863-65)
	Livraria Verol	Teatro para todos (1863-68)
	Manoel António de Campos Júnior	Teatro Romano (Lisboa, 1864)
	Manoel António de Campos Júnior	Teatro Escolhido (Lisboa, 1864)
	[Joaquim José Garcia Alagarim]	Teatro de Garcia Alagarim (1864)
	----	Biblioteca dos atores (1865-70)
	----	Teatro para o povo (1865)
	Matos Júnior e Francisco da Costa Braga	Galeria dramática (1865-68)
	Joaquim José Annaya	Biblioteca Lisbonense (1865-73)
	João António de Mattos, A. Rocha e Avelar Machado	Arquivo Dramático (1866)
	Augusto Ernesto Barata-Editor	Teatro Económico (1866 -)
	J. Marques da Silva	Biblioteca Teatral (1866)
	Francisco Xavier da Silva	Biblioteca Pinto Bastos/ Teatro Pinto Bastos (1867)
	Alfredo Ataíde e Gutierrez da Silva	Biblioteca Teatral para rir (1868)
	António Maria Antas Barbosa	Teatro Familiar (1868)
A. E. de Castilho e Mello, e Guilherme Celestino	Teatro Contemporâneo (1869)	
1870 – 1879	----	Biblioteca Teatral (1870)
	Livraria Económica de Bastos & irmão	Teatro Escolhido (1871); Teatro popular (1871-72)
	----	Álbum teatral (1872)
	----	Arquivo Dramático (1872)
	----	Biblioteca Dramática (1872)
	----	Teatro Humorístico (1872)
	----	Biblioteca Romântica e dramática (1873)
	João Baptista Mattos Moreira	Comédias e cenas-cómicas próprias para salas e teatros particulares (1873)

	Empresa Editora, Carvalho & C <sup>a</sup> .	Biblioteca Teatral (1874-78)
	Diogo José Seromenho	Teatro Contemporâneo (1875-)
	Livraria Económica, de Domingos Fernandes (1876)	Teatro escolhido próprio para amadores e de agrado certo (1876)
	-----	Teatro popular (1878)
	Agência Teatral, de Calisto, Costa & Franco	Biblioteca Progresso Teatral: Teatro de sala (1883)
	Maria Rita Chiappe Cadet	Teatro das Crianças (1883-85)
1880 – 1889	Biblioteca Campos & C <sup>a</sup> .	Teatro de Henrique Lopes de Mendonça (1886)
	-----	Biblioteca Açoriana (1888)
	Liv. Editora de Tavares Cardoso & irmão	Biblioteca Teatral. Coleção de peças jocosas representadas com aplauso nos teatros públicos (1889, Lisboa)
1890 - 1899	Livraria Popular de Francisco Franco	Biblioteca dramática popular (1890, Lisboa)
	-----	Teatro de Sala (1893, Lisboa)
	-----	Biblioteca Dramática da Revista Teatral (1895; Lisboa)
	M. Gomes, livreiro editor	Teatro no Campo (1895, Lisboa)
	Revista Teatral	Biblioteca dramática da Revista Teatral (1895, Lisboa)
	[Barata & Sanches – Impressores]	Biblioteca Recreio Dramático (1895-96, Lisboa)
	Arnaldo Bordalo	Teatro Infantil (1896, Lisboa)
	A Chacota	Biblioteca Teatral de A Chacota (1897, Lisboa)
Arnaldo Bordalo	Dominó Negro (1898, Lisboa)	

### 3. Tabela de publicações dramáticas do editor A. J. Lopes (1854 – 1867)

Ano	Autores	Títulos publicados
1854	José da Silva Mendes Leal Júnior	<i>Os Homens de Mármore</i>
1855	José da Silva Mendes Leal Júnior	<i>Os Homem de Ouro</i> <i>A Herança do Chanceler</i>
	Luís Augusto Palmeirim	<i>Dois casamentos de conveniência</i>
	Luís de Vasconcelos e Azevedo	<i>A Cruz</i>
1856	Luís Augusto Rebello da Silva	<i>A Mocidade de D. João V</i> <i>Otelo ou o Mouro de Veneza</i>
	António de Serpa	<i>Dalila</i> <i>Casamento e despacho</i>
	Luís Augusto Palmeirim	<i>Como se sobe ao poder</i> <i>O sapateiro de escada</i>
	Inácio Maria Feijóo	<i>Camões no Rocio</i>
	Ernesto Biester	<i>A Redenção</i>
	Casimiro de Abreu	<i>O Camões e o Jao</i>
1857	José da Silva Mendes Leal Júnior	<i>Pedro</i> (2ª edição)
	Luís Augusto Palmeirim	<i>A domadora de feras</i>
	Augusto César de Lacerda	<i>Cenas de família</i>
	Inácio Maria Feijóo	<i>A Torre do Corvo</i>
	Alfredo Hogan	<i>As Brasileiras</i>

1858	José da Silva Mendes Leal Júnior	<i>A pobreza envergonhada</i>
	Aristides Abranches	<i>Stambul</i>
	Bulhão Pato	<i>Amor virgem numa pecadora</i>
	João de Aboim	<i>À tarde, entre a murta</i>
	Alfredo Hogan	<i>Ninguém julgue pelas aparências</i> <i>Os Dissipadores</i> <i>É Melhor Não Experimentar</i>
	José Romano	<i>29 ou Honra e Glória</i>
1859	José da Silva Mendes Leal Júnior	<i>Alva Estrela</i> <i>Abel e Caim</i>
	Augusto César de Lacerda	<i>A dúplice existência</i> <i>A proibidade</i> <i>Os filhos dos trabalhos</i>
	António Mendes Leal	<i>Abel e Caim</i>
	José Carlos dos Santos	<i>O Segredo d' uma família</i>
1860	Augusto César de Lacerda	<i>Uma Lição de Florete</i> <i>Trabalho e Honra</i> <i>A Aristocracia e o Dinheiro</i>
	António Mendes Leal	<i>Uma Vítima</i>
	João de Aboim	<i>O Recomendado de Lisboa</i> <i>O Homem põe e Deus dispõe</i> <i>As Nódoas de Sangue</i> <i>Cada Louco com sua Mania</i>
	Ernesto Biester	<i>As Obras de Horácio</i> <i>Um Homem de consciência</i>
	Alfredo Hogan	<i>A Irmã de Caridade</i> <i>Marido no prego</i> <i>Já não há Tolos</i>
	José Carlos dos Santos	<i>O Pai Pródigo</i> <i>O Homem das Cautelas</i>
	Francisco Ferreira Serra	<i>Amor e o Dever</i>
	Joaquim Inácio de Araújo	<i>A Princesa d' Arrentela</i> <i>A Sombra do sineiro</i> <i>Um Bico em verso</i>
	Joaquim Augusto de Oliveira	<i>A Coroa de Carlos Magno</i>
	Guilherme Aguiar	<i>Anjo, Mulher e Demónio</i>
	José Eduardo Coelho	<i>Amor e Amizade</i>
	José de Torres	<i>Tudo no mundo é comédia</i>
	José de Vasconcelos Hasse	<i>A Conversão d' um Agiota</i>
1861	Henrique Lopes de Mendonça	<i>Lições para Maridos</i>
	Augusto César de Lacerda	<i>Um risco</i> <i>Coração de Ferro</i> <i>O Xale de Caxemira</i>
	António Mendes Leal	<i>Dor e Amor</i>
	Inácio Maria Feijóo	<i>Carlos ou A Família do Avarento</i> <i>Pedro Cem</i> <i>Remechido, o Guerrilheiro ou Os últimos dez anos da sua vida</i>
	Alfredo Hogan	<i>Não despreze sem saber</i> <i>O Colono</i> <i>Segredos do Coração</i> <i>O Juízo do Mundo</i> <i>A Máscara Social</i> <i>A Pele do Leão</i> <i>A Roda da Fortuna</i> <i>Nem tudo o que luz é ouro</i>
	José Carlos dos Santos	<i>Gil Braz de Santilhana</i> <i>Maria, ou O Irmão e a Irmã</i> <i>Uma Chávena de Chá</i>

		<i>Convido o Coronel!</i> <i>A Herança do Tio Russo</i>
	Júlio César Machado e Alfredo Hogan	<i>A Vida em Lisboa</i>
	Júlio César Machado	<i>A Esposa deve acompanhar seu Marido</i> <i>O Capitão Bitterlin</i>
	José Bento de Araújo Assis	<i>O Segredo duma esmola</i>
	Francisco da Costa Braga	<i>1640 ou A Restauração de Portugal</i>
	José Maria de Andrade Ferreira	<i>Graziela</i>
	Rodrigo Paganino	<i>Os Dois Irmãos</i>
1862	José da Silva Mendes Leal Júnior	<i>Os Homens de Mármore (2ª edição)</i>
	Augusto César de Lacerda	<i>É perigoso ser rico</i>
	Alfredo Hogan	<i>O Dia 1.º de Dezembro de 1640</i> <i>O Último Dia dos Jesuítas em Portugal</i> <i>Pilatos no Credo</i>
	José Inácio de Araújo	<i>O Príncipe Escarlata</i>
	Júlio César Machado e Alfredo Hogan	<i>Primeiro o Dever</i>
	Henrique Van-Deiters	<i>Os moedeiros falsos</i>
	João Ricardo Cordeiro Júnior	<i>Amor e Arte</i> <i>O arrependimento salva</i>
1863	Augusto César de Lacerda	<i>As joias de família</i>
1864	Aristides Abranches	<i>A mãe dos escravos</i> <i>Como se descobrem... mazelas</i> <i>Trovoadas de Maio</i> <i>Os dois pescadores</i> <i>Nem todo o mato é orégãos!</i>
	Ernesto Biester	<i>O Maestro Favilla</i>
	Alfredo Hogan	<i>A conquista das Amazonas</i>
	José Inácio de Araújo	<i>Homem que tem cabeça</i> <i>Os últimos momentos d' um Judas</i>
	Henrique Van-Deiters	<i>Dois cães a um osso</i> <i>Não envenenes tu, a mulher</i>
	Henrique Van-Deiters e J. A. Avelar Machado	<i>Cenas íntimas</i>
	Joaquim Augusto de Oliveira	<i>A costureira</i> <i>Erros da mocidade</i> <i>O Paraíso perdido ou A criação e o dilúvio</i>
	José Bento de Araújo Assis	<i>As duas paixões</i> <i>Deus nos livre das mulheres</i>
	João Ricardo Cordeiro Júnior	<i>Fernando</i>
	Jerónimo Alves Avelar Machado	<i>Brios Militares</i>
	Jerónimo Alves Avelar Machado e Henrique Van-Deiters	<i>Não envenenes tu, a mulher</i>
	Francisco Leite Bastos	<i>Dois contos por dia</i>
1865	José Bento de Araújo Assis	<i>A ciência aos trambolhões</i>
1866	José Inácio de Araújo	<i>Procópio, íman de corações</i> <i>Morte de Renhaunhau</i>
	José Bento de Araújo Assis	<i>Enganos e loucuras</i>
	Maria Cândida de Assis Viana	<i>Amor e perfídia</i>
1867	José Inácio de Araújo	<i>A Vingança</i> <i>O que é o destino!</i>
	José Bento de Araújo Assis	<i>Dúvidas do coração</i> <i>Trevas e Luz</i>

**4. Tabela de publicações dramáticas de “Theatro para rir”, de António Maria Pereira (1857 – 1861; 1867)**

	Autor	Título	Género
<b>1ª série (1857 – 1858)</b>			
1	Luís Araújo, sénior	<i>O diabo a quatro numa hospedaria</i>	Comédia original
2	Luís Araújo, sénior	<i>O baptisado</i>	Comédia original, ornada de coplas
3	Luís Araújo, sénior	<i>Aflições de um perdigoto</i>	Comédia original
4	Júlio César Machado	<i>Literatas ou a reforma das saias</i>	Comédia-imitação
5	Luís Araújo, sénior	<i>Os dois maridos</i>	Comédia-imitação
6	Luís Araújo, sénior	<i>Um duelo aos beijos</i>	Comédia-tradução
7	Luís Araújo, sénior	<i>O cabeleireiro Leonardo</i>	Comédia-tradução
8	Luís Araújo, júnior	<i>Quem conta um conto acrescenta um ponto</i>	Provérbio original, ornado de coplas
9	Luís Araújo, sénior	<i>O mistificador</i>	Comédia-imitação, ornada de coplas
10	Ricardo de Sousa Neto	<i>A mulher que perde as ligas</i>	Farsa-imitação
11	Luís Araújo, júnior	<i>Mano João explicando os caminhos-de-ferro</i>	Cena-cómica (monólogo)
<b>2ª série (1859 – 1860)</b>			
1	Ricardo de Sousa Neto	<i>As duas bengalas</i>	Comédia-imitação
2	Ricardo de Sousa Neto	<i>Ambos sem calças</i>	Farsa original
3	Ricardo de Sousa Neto	<i>Emília Travessa</i>	Farsa-imitação
4	Ricardo de Sousa Neto	<i>Há tantos assim!...</i>	Comédia-imitação
5	José Torres	<i>Já viu o cometa?</i>	Comédia original
6	Ricardo de Sousa Neto	<i>Anna Barraca</i>	Farsa original
7		<i>O beijinho das criadas</i>	Comédia original
8	José Carlos dos Santos	<i>A mania das recordações</i>	Comédia-tradução
9	José Carlos dos Santos	<i>O vinho da Batalha</i>	Comédia-imitação
10	Ricardo de Sousa Neto	<i>A roseira</i>	Comédia-imitação
11	Luís Araújo, júnior	<i>O galego e o cauteleiro</i>	Entreato cómico
<b>3ª série (1860 – 1861)</b>			
1	Ricardo de Sousa Neto	<i>Sim ou não?</i>	Comédia-imitação
2	Ricardo de Sousa Neto	<i>Mais vale quem Deus ajuda que quem muito madruga</i>	Farsa-imitação

3	Luís de Araújo, sénior	<i>O Tio Barnabé vindo do Brasil</i>	Comédia original
4	Ricardo de Sousa Neto	<i>Os desejos de minha mulher</i>	
5	Luís de Araújo, sénior	<i>Uma ceia no campo</i>	Comédia original, ornada de coplas
6	Luís de Araújo, sénior	<i>Mestre Egreja muito em cima</i>	Comédia original
7	Luís de Araújo, sénior	<i>O chapéu-de-chuva do Sr. Pantaleão</i>	Comédia-imitação, ornada de coplas
8	Ricardo de Sousa Neto	<i>O capelão do Regimento</i>	Comédia original, ornada de coplas
9	Ricardo de Sousa Neto	<i>À porta da rua</i>	Farsa-imitação
10	Ricardo de Sousa Neto	<i>Um baile</i>	Comédia-imitação
11	P. C. de Alcântara Chaves	<i>Um como tantos</i>	Cena-cómica (monólogo)
	<b>4ª série (1861)</b>		
1	P. C. de Alcântara Chaves	<i>Más tentações</i>	Comédia-tradução
2	Ricardo de Sousa Neto	<i>O octogenário</i>	Comédia-imitação
3	José Carlos dos Santos	<i>Amor e marmelos</i>	Comédia-imitação
4	Luís de Araújo, júnior	<i>Na casa da guarda</i>	Comédia, ornada de coplas
5	Luís de Araújo, sénior	<i>Os banhos das Caldas</i>	Comédia, ornada de coplas
6	Joaquim A. de Oliveira	<i>Mateus, o gageiro</i>	Quadro de costumes nacionais
7	Joaquim A. de Oliveira	<i>O ópio e o champanhe</i>	Comédia, ornada de coplas
8	Joaquim A. de Oliveira	<i>Baile em quinta-feira de compadres</i>	Comédia, ornada de coplas
9	Luís de Araújo, sénior	<i>O Dragão de Chaves</i>	Comédia-imitação, ornada de coplas
10	Luís de Araújo, sénior	<i>O cantor improvisado</i>	Comédia, ornada de coplas
11	P. C. de Alcântara Chaves	<i>Querem ser artistas</i>	Entreato cómico
	<b>5ª série (1867)</b>		
1	Guiomar Torrezão	<i>O século XVIII e o século XIX</i>	Comédia-imitação

**5. Tabela de publicações dramáticas de “Theatro Moderno”, de Miguel Cobellos e Francisco Palha (1857 – 1859)**

	<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Género</b>
<b>1ª série (1857)</b>			
1	Augusto César de Lacerda	<i>Palavra de rei!</i>	Ópera-cômica
2	José Carlos dos Santos	<i>O anjo da paz</i>	Comédia
3	Francisco Palha	<i>A República das Letras</i>	Comédia-imitação
4	J. B. S. L. de Almeida Garrett	<i>O noivado no Dafundo ou Cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso</i>	Provérbio
5	J. S. Mendes Leal júnior	<i>O Tio André que veio do Brasil</i>	Comédia
6	Paulo Midosi júnior	<i>O senhor José do Capote assistindo à representação do Torrador</i>	Cena-cômica
		<i>Entre a bigorna e o martelo</i>	Farsa
<b>2ª série (1857)</b>			
7	Alexandre Magno de Castilho	<i>O Cavalheiro de S. Jorge</i>	Comédia
8	João de Lemos	<i>Um susto feliz</i>	Comédia
9	José Guilherme dos Santos Lima	<i>Era uma vez um Rei...</i>	Comédia
10	Duarte de Sá	<i>Os trabalhos em vão</i>	Farsa lírica
11	J. S. Mendes Leal júnior	<i>Receita para curar saudades</i>	Comédia-imitação
12	D. José de Almada e Lencastre	<i>Ambições de um eleitor</i>	Comédia
<b>3ª série (1857-58)</b>			
13	Luís Augusto Rebelo da Silva	<i>A fada</i>	Comédia-tradução
14	J. S. Mendes Leal júnior	<i>A escala social</i>	Drama
15	José Maria Braz Martins	<i>Abençoada diabrura</i>	Comédia-drama
16	Alexandre Magno de Castilho	<i>A namorada do Príncipe</i>	Comédia-imitação
17	Francisco Palha	<i>Há tantas assim!</i>	Comédia-imitação
18	José Guilherme dos Santos Lima	<i>Modesta</i>	Drama-familiar
<b>4ª série (1858)</b>			
19	Ernesto Biester	<i>Homens sérios</i>	Comédia-drama
20	José Augusto Correia Leal	<i>O mordomo de Harville</i>	Comédia-tradução
21	Pedro Vidoeira	<i>O livro negro</i>	Drama-tradução
22	António Joaquim Freire Cardoso	<i>Cautela com as cautelas</i>	Comédia

23	A. César de Vasconcelos Correia	<i>O anjo Maria</i>	Drama
24	José Guilherme dos Santos Lima	<i>Uma mulher por duas horas</i>	Comédia
<b>5ª série (1858)</b>			
25	Ernesto Biester	<i>Nobreza de alma</i>	Drama
26	Joaquim Augusto de Oliveira	<i>A coroa de louro</i>	Comédia-tradução
27	Joaquim Maria de Andrade Ferreira	<i>Última descoberta de um químico</i>	Comédia-imitação
28	José de Almada e Lencastre	<i>A associação na família</i>	Quadro de costumes
29	Ernesto Biester	<i>A caridade na sombra</i>	Drama
30	António Mendes Leal	<i>Destes há poucos</i>	Comédia-imitação
s.n.	Joaquim Augusto de Oliveira/ Francisco Palha	<i>A loteria do Diabo</i>	Comédia-mágica-imitação
<b>6ª série (1858-59)</b>			
31	José de Almeida e Lencastre	<i>Casamento singular</i>	Comédia
32	José Romano	<i>Feio no corpo, bonito na alma</i>	Comédia
33	Ernesto Biester	<i>As mães arrependidas</i>	Drama-tradução
34	José Carlos dos Santos	<i>História de um homem bonito</i>	Comédia-imitação
35	José Romano	<i>Os mártires da Germânia</i>	Drama sacro
36	Alexandre Magno de Castilho	<i>A mulher de dois maridos</i>	Comédia-tradução
s.n.	Francisco Palha	<i>Paródias (Fábia, O andador das Almas, e A morte de Catimbau)</i>	Comédias
<b>Continuação da coleção, sendo editor literário António Sousa Bastos, para o livreiro Campos Júnior (1863 - 1864)</b>			
<b>7ª série (1863-64)</b>			
37	Aristides Abranches	<i>Posso falar à Sra. Queiroz</i>	Comédia-imitação
38	Luís Augusto Palmeirim	<i>O primo e o relicário</i>	Comédia-tradução
39	Aristides Abranches	<i>Um agiota em miniatura!</i>	Comédia-imitação
40	José Carlos dos Santos	<i>O bom homem de outro tempo</i>	Comédia
41	José Romano	<i>Tribulação e ventura</i>	Comédia
42	José Carlos dos Santos	<i>Joaquim, o Terra Nova</i>	Comédia-imitação
<b>8ª série (1864)</b>			
43	Luís de Vasconcelos	<i>História de um pataco</i>	Comédia-tradução

44	José Carlos dos Santos	<i>Infelicidades de um marido feliz</i>	Comédia-imitação
45	Ernesto Biester	<i>Os homens ricos</i>	Comédia-drama
46	Luís António de Araújo	<i>Uma criada impagável Pelas mãos e pelos pés</i>	Entreato cómico Poesia cómica
47	Francisco Palha	<i>O mano Aniceto e o mano Gaspar</i>	Farsa
48	Luís Augusto Palmeirim	<i>Os amigos íntimos</i>	Comédia
<b>9ª série (1864)</b>			
49	José Romano	<i>Polacos e Russos na Mouraria</i>	Comédia
50	António Joaquim Pereira	<i>A porta falsa</i>	Comédia-tradução
51	Alexandre Magno de Castilho	<i>O Coronel</i>	Comédia-tradução
52	António Mendes Leal	<i>O privado do Sultão</i>	Ópera-cómica
53	Júlio César Machado	<i>Os três sapadores</i>	Comédia-imitação
54	A César de Vasconcelos Correia	<i>Nobreza de amor</i>	Drama

**6. Tabela de publicações dramáticas de “Bibliotheca Theatral: collecção de peças jocosas representadas com aplauso nos theatros publicos”, da Livraria J. Marques da Silva (1861 – 1882)**

	<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Género</b>
<b>1ª série (1861-62)</b>			
1	João Baptista Ferreira	<i>A compadrice</i>	Comédia-tradução
2	João Baptista Ferreira	<i>O papa-jantares</i>	Comédia-tradução
3	[João Baptista Ferreira]	<i>Os primeiros amores</i>	Comédia-tradução
4	Francisco Xavier Pereira da Silva	<i>Apanhei os cinco contos</i>	Farsa
5	Francisco da Costa Braga	<i>Um marquês feito à pressa</i>	Comédia-imitação
6	Francisco Duarte de Almeida e Araújo	<i>Há mais Marias na terra</i>	Comédia
7	Francisco da Costa Braga	<i>O charlatanismo</i>	Poesia
8	Joaquim Afonso de Lima	<i>Precisa-se de um criado de servir</i>	Comédia-imitação
<b>2ª série (1863-65)</b>			
9	Pedro Alcântara Chaves	<i>Luizinha, a leiteira O descasca-milho</i>	Cena-cómica Entreato cómico
10	Pedro Alcântara Chaves	<i>Um provinciano em Lisboa</i>	Cena-cómica
11	Carlos Almeida	<i>Um primo inesperado</i>	Comédia-imitação

12	Eduardo Garrido	<i>Pilhado</i>	Canções cómicas
	Francisco Xavier Pereira da Silva	<i>O zelador municipal</i>	
13	Carlos Almeida	<i>O bravo de Veneza</i>	Comédia- tradução
14	José Abranches	<i>Quatro alminhas do Senhor</i>	Comédia- imitação
		<i>Forte birra... teimar</i>	Intervalo cómico
15	Pedro Alcântara Chaves	<i>Casamento do Descasca- milho</i>	Comédia de costumes
16	Carlos de Almeida/ Manuel José de Araújo	<i>O cornetim do meu vizinho</i>	Entreato cómico
<b>3ª série (1865-66)</b>			
17	Manuel José de Araújo	<i>O que uma mulher não faz</i>	Comédia- tradução
18	Eduardo Garrido	<i>Por um triz!</i>	Comédia- imitação
19	Pedro Maria da Silva Costa	<i>Curar por informações</i>	Comédia- imitação
20	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>O baptizado do filho do Descasca-milho</i>	Comédia de costumes
21	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Viva a Liberdade... do tabaco</i>	Comédia
22	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Não quero ser deputado</i>	Cena-cómica
23	J. Abranches	<i>Por causa de um chapéu</i>	Comédia- imitação
24	J. Abranches	<i>Quanto vale um canário!</i>	Comédia
<b>4ª série (1866)</b>			
25	Francisco Costa Braga	<i>O grumete</i>	Comédia-drama
26	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>A morte do Descasca-milho</i>	Comédia de costumes
27	Francisco Xavier da Silva	<i>Uma rival de Zamacois</i>	Cena-cómica
	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Última sentença</i>	Poesia
28	Pedro Maria Silva Costa	<i>Um capricho feminino</i>	Comédia- imitação
29	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Arte não tem país</i>	Cena original
	Francisco Xavier da Silva	<i>Arte e glória</i>	Poesia
30	J. Monteiro Torres	<i>Caramba! Buenas mujeres!</i>	Cena-cómica
31	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>O Sr. Faustino admirador de Fausto</i>	Cena-cómica
		<i>Religião e arte</i>	Poesia original
32	Francisco Xavier da Silva	<i>O Sr. Magriço zelador</i>	Canção cómica
	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Gratidão</i>	Poesia
<b>5ª série (1858)</b>			
33	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>A Srª Faustina à procura do seu Faustino</i>	Cena-cómica

		<i>Reflexões de um político sobre a exposição</i>	Cançoneta cómica
34	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Alto vareta</i>	Cena-cómica
35	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>O passarinho</i>	Cena-cómica
36	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Troca de noivos</i>	Comédia-tradução
37	Eduardo Garrido	<i>O namorador de ofício</i>	Poesia cómica
38	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Não volto a Lisboa</i>	Cena-cómica
39	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Ainda o Descasca-milho. Lamentações de um pai de família</i>	Entreato original
40	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Meeting promovido pela cidadão Leão Pantaleão no Circo Price</i>	Entreato original
<b>6ª série (1867-68)</b>			
41	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Milagre de Nossa Senhora da Nazareth</i>	Lenda religiosa
42	Augusto Garraio	<i>A moda</i>	Cançoneta original
43	Augusto Garraio	<i>Bem sei quem é!</i>	Cançoneta cómica
44	António Pedro Baptista Machado	<i>O tio Matheus</i>	Comédia
45	António Pedro Baptista Machado	<i>Fui ver a Grã-Duquesa</i>	Cena-cómica
46	António Mendes Leal	<i>Cruzes ou cunhos!</i>	Cançoneta-imitação
47	Francisco Costa Braga	<i>Dois n'um</i>	Cena-cómica
48	Eduardo Martins	<i>Ai que buffos!</i>	Cena-cómica
<b>7ª série (1868-69)</b>			
49	Luís Francisco Lopes	<i>A batalha dos Jerónimos</i>	Cena guerreira
50	Pedro Maria da Silva Costa	<i>O diabo atraz da porta</i>	Comédia-imitação
51	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>O Manel d'Aballada assistindo à representação da Probidade</i>	Cena-cómica
52	Luís de Araújo	<i>As economias do Príncipe Cornellio Gil</i>	Cena-cómica
53	Alfredo de Sarmiento	<i>O menino dos meus olhos</i>	Comédia-imitação
54	Pedro Carlos Alcântara Chaves	<i>Uma actriz no prego</i>	Cena-cómica\
55	António Pedro Baptista Machado	<i>Um grande conquistador</i>	Cena-cómica
56	Francisco da Costa Braga	<i>O preço de um marido</i>	Comédia
<b>8ª série (1869)</b>			
57	Luís de Araújo	<i>Dois dias no Campo Grande</i>	Ópera-cómica original

58	Luís de Araújo	<i>Amanhã vou pedil-a</i>	Cena-cómica
59	José Maria Dias Guimarães	<i>Cerração no mar</i>	Cena-dramática
	António Sousa Bastos	<i>Cegueira ou bebedeira?</i>	Paródia a <i>Cerração no mar</i>
60	António Pedro Baptista Machado	<i>À expedição do Zambezia</i>	Poesia patriótica
61	Pedro Carlos de Alcântara Chaves	<i>Casamento do Alto Vareta</i>	Comédia
62	Pedro Carlos de Alcântara Chaves	<i>Sardinhas à Rochefort</i>	Entreato cómico
63	Luís de Araújo	<i>Ciúmes, amor e cozinha</i>	Comédia
64	?		
<b>9ª série (1870-71)</b>			
65	Augusto César de Lacerda	<i>Clero, nobreza e povo</i>	Comédia
66	Joaquim José Garcia Alagarim	<i>O senhor Manuel Ventura e o seu drama</i>	Cena-cómica
67	?		
68	?		
69	Luís de Araújo	<i>Desabafos do Zé leiteiro contra as vacarias</i>	Cena-cómica
70	António Pedro Baptista Machado	<i>É q fou!... Ques, ques!</i>	Cena-cómica
71	Augusto César de Lacerda	<i>As comoções</i>	Comédia-imitação
72	?		
<b>10ª série (1871-72)</b>			
73	António Pedro Baptista Machado	<i>Não tem título</i>	Comédia
74	António de Sousa Bastos	<i>O Sr. Ramalho em Lisboa</i>	Cena-cómica
75	Luís Quirino Chaves	<i>Os sapatinhos de baile</i>	Comédia
76	?		
77	A. Pimenta Rodrigues	<i>Cahir na rede</i>	Comédia
78	Augusto de Melo	<i>A descoberta do Dr. Quaresma</i>	Comédia-imitação
79	?		
80	?		
<b>11ª série (1882)</b>			
81	?		
82	?		

83	?		
84	António Sousa Bastos	<i>Um criado brioso</i>	Comédia- tradução
85	?		
86	Joaquim José Garcia Alagarim	<i>Entre cônjuges</i>	Comédia- imitação
87	?		
88	?		
<b>12ª série (1882-83)</b>			
81	Francisco da Costa Braga	<i>Flores entre o mato</i>	Comédia
82	?		
83	Pedro Carlos de Alcântara Chaves	<i>O Amor da Pátria</i>	Comédia

**7. Tabela de publicações dramáticas de “Theatro para todos”, da Livraria Verol e Verol júnior (1862 - 1868)**

	Autor	Título	Género
1	José Inácio de Araújo	<i>Dois curiosos como há poucos</i>	Entreato-cómico
2	José Inácio de Araújo	<i>Progressista de escacha pessegueiro</i>	Cena-cómica original
3	Joaquim José Garcia Alagarim	<i>José Cosme, o varredor</i>	Cena-cómica
4	J. A. R. Rolão	<i>O asilado</i>	Cançoneta-cómica
5	José Inácio de Araújo	<i>Cosme Parola</i>	
6	José Inácio de Araújo	<i>A viúva Felizarda</i>	Comédia original
7	Francisco Joaquim da Costa Braga	<i>Questões no ar!</i>	Comédia-imitação
8	José Inácio de Araújo	<i>Sinfrónio e Giralda</i>	Entreato-cómico
		<i>O trapeiro</i>	Cançoneta
9	Carlos Augusto da Silva Pessoa	<i>O fidalgo e o ladrão</i>	Comédia-tradução
10	José Inácio de Araújo	<i>O sr. Galvão</i>	Cena-cómica
11	José Inácio de Araújo	<i>Por causa de uma Serafina</i>	Entreato-cómico
12	José Inácio de Araújo	<i>Herança do Tambor-mór</i>	Comédia
13	José Romano	<i>Um viúvo inconsolável</i>	Cançoneta-cómica
14	José Romano	<i>Em dia de S. Martinho</i>	Cena-cómica
15	Luís de Araújo júnior	<i>Enquanto o pano não sobe</i>	Poesia-cómica [anteato]

**8. Tabela de publicações dramáticas de “Theatro escolhido: Collecção de dramas e comédias”, da Livraria de Campos Júnior (1864 - 1872)**

	<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Género</b>
<b>1ª série (1864-66)</b>			
1	Francisco Costa Braga	<i>Consequências do Carnaval</i>	Comédia-imitação
2	Raimundo Queirós Sarmiento	<i>A criada diplomata</i>	Comédia
3	Raimundo Queirós Sarmiento	<i>O casamento do filho do vaqueiro</i>	Comédia
4	José Romano	<i>Tinoco em bolandas!</i>	Cançoneta
5	António de Sousa Bastos	<i>As figuras de cera</i>	Comédia-imitação
		<i>Ao público</i>	Poesia
6	Pedro Carlos de Alcântara Chaves	<i>Um actor passando o benefício</i>	Cena-cómica
<b>2ª série (1866-67)</b>			
7	José Romano	<i>A musical englishman</i>	Cena-cómica
8	José Romano	<i>Ai que tourada!</i>	Cena-cómica
	Pedro Carlos de Alcântara Chaves	<i>Dai aos pobres</i>	Poesia
9	José Romano	<i>Zé Pinote</i>	Cena-cómica
	José Inácio de Araújo	<i>O espectro</i>	Poesia
10	Francisco Leite Bastos	<i>Glórias do trabalho</i>	Drama
11	Francisco Leite Bastos	<i>Abençoados infortúnios</i>	Comédia-drama
12	António Sousa Bastos	<i>Os meus manos</i>	Cena-cómica
<b>3ª série (1868-69)</b>			
13	António Sousa Bastos	<i>Mais ratices do amigo Banana</i>	Cançoneta-cómica
14	Francisco Costa Braga	<i>O senhor Murteira</i>	Cena-cómica
15	[inidentificado]	<i>O beijo</i>	Cena-cómica
16	Pedro Carlos de Alcântara Chaves	<i>O Mestre Joaquim. História de um funileiro contado por ele</i>	Cena-cómica
17	Eduardo Garrido	<i>O meu museu</i>	Poesia-cómica
18	Eduardo Garrido	<i>O meu amigo Banana</i>	Cena-cómica
<b>4ª série (1868-69)</b>			
19	Pedro Carlos de Alcântara Chaves	<i>O sr. João Fernandes em procura d'uma posição social</i>	Cena-cómica
	José Inácio de Araújo	<i>Voz infantil</i>	Poesia
20	António Sousa Bastos	<i>A minha biografia</i>	Poesia-cómica
21	António Sousa Bastos	<i>Não há fumo sem fogo</i>	Comédia-tradução

22	António Sousa Bastos	<i>Aventuras do sr. Ventura</i>	Cena-cómica
23	António Sousa Bastos	<i>Um quarto com duas camas</i>	Comédia-tradução
24	António Sousa Bastos	<i>Livrem-se lá desta!</i> (aliás, <i>Por bem fazer, mal haver</i> )	Comédia-imitação
<b>5ª série (1870-71)</b>			
25	António Sousa Bastos	<i>Traupmann e os seus cúmplices</i>	Comédia-imitação
26	António Sousa Bastos	<i>Eu quero ser deputado</i>	Cena-cómica
27	António Sousa Bastos	<i>O Taborda no Pombal</i>	Comédia-imitação
28	António Sousa Bastos	<i>De pernas para o ar!</i> (1ª parte)	Cançoneta
29	António Sousa Bastos	<i>Eu amanhã vou votar</i>	Poesia cómica original
30	António Sousa Bastos	<i>Casaca castanha com botões amarelos</i>	Comédia
<b>6ª série (1871-72)</b>			
31	António Sousa Bastos	<i>Uma lição às mulheres</i>	Comédia
32	António Sousa Bastos	<i>Firmeza e felicidade</i>	Comédia
33	António Sousa Bastos	<i>Um Árabe no Price</i>	Comédia
34	António Sousa Bastos	<i>Desabafos de um gebo</i>	Cançoneta cómica
35	António Sousa Bastos	<i>Viva o Progresso!</i>	Cançoneta cómica
36	António Sousa Bastos	<i>De pernas para o ar!</i> (2ª parte)	Cançoneta cómica

**9. Tabela de publicações dramáticas de “Bibliotheca Lisbonense”, de Joaquim José Annaya (1865 - 1873)**

	Autor	Título	Género	Ordem
1865				
1	J. J. Annaya	<i>Jorge, o marinheiro</i>	Comédia	Outubro
2	J. J. Annaya	<i>Vida de um rapaz pobre</i>	Comédia-drama/ tradução	Novembro/D ezembro
1866				
3	J. J. Annaya	<i>As tribulações de um herdeiro</i>	Comédia-tradução	Janeiro
4	J. J. Annaya	<i>Uma lição aos maridos</i>	Comédia-imitação	Fevereiro
5	J. J. Annaya	<i>Um naufrágio nas costas da Bretanha</i>	Drama-tradução	Março
6		[Desconhecido]		Abril
7	J. J. Annaya	<i>Um criado amo</i>	Comédia-imitação	Maiço
8	J. J. Annaya	<i>Mateus, o braço de ferro</i>	Comédia-imitação	Junho
9	J. J. Annaya	<i>Há-de servir-me a lição</i>	Comédia-imitação	Julho

10		[Desconhecido]		Agosto
11	J. J. Annaya	<i>Os efeitos do prego</i>	Comédia-imitação	Setembro
12	J. J. Annaya	<i>Olho vivo com as criadas</i>	Comédia-imitação	Outubro/ novembro
13		[desconhecido]		Dezembro
1867				
14	J. J. Annaya	<i>São todos o mesmo</i>	Comédia-imitação	Janeiro
15	J. J. Annaya	<i>O lanceiro</i>	Comédia-imitação	Fevereiro
16	J. J. Annaya	<i>O filho do povo</i>	Drama-tradução livre	Março
17/ 18		[Desconhecido]		Abril/ Maio
19	J. J. Annaya	<i>Não subam escadas às escuras</i>	Comédia-imitação	Junho
20	J. J. Annaya	<i>Os amores da modista</i>	Comédia-imitação	Julho
21	J. J. Annaya	<i>Um pecado velho</i>	Comédia-imitação	Agosto
22		[Desconhecido]		Setembro
23	J. J. Annaya	<i>O viveiro de frei Anselmo</i>	Comédia-tradução	Outubro
24	J. J. Annaya	<i>O doutor Bambolino</i>	Comédia-tradução	Novembro
25		[Desconhecido]		Dezembro
1868				
26	J. J. Annaya	<i>Os mistérios de Paris</i>	Drama-tradução	Janeiro
27/ 29		[Desconhecido]		Fevereiro/ Março/ Abril
30	J. J. Annaya	<i>Um casamento da moda</i>	Comédia-imitação	Maio
31	J. J. Annaya	<i>André Gérard</i>	Drama-tradução	Junho
32/ 34		[Desconhecido]		Julho/ Agosto/ Setembro
35	J. J. Annaya	<i>O colegial endiabrado</i>	Comédia-imitação	Outubro
36	J. J. Annaya	<i>Uma fábrica de casamentos</i>	Comédia-imitação	Novembro
37		[Desconhecido]		Dezembro
1869				
38	J. J. Annaya	<i>Roberto Macário</i>	Drama-tradução	Janeiro
39		[Desconhecido]		Fevereiro
40	J. J. Annaya	<i>Marqueza de L'Espalier</i>	Comédia-tradução	Março
41	J. J. Annaya	<i>Duas diplomatas</i>	Comédia-imitação	Abril
42/ 47		[Desconhecido]		Maio/ Junho/ Julho/ Agosto/ Setembro/

				Outubro
48	J. J. Annaya	<i>A pastora dos Alpes</i>	Drama-tradução	Novembro
49		[Desconhecido]		Dezembro
1870 <sup>66</sup>				
50	J. J. Annaya	<i>Quer apostar?</i>	Comédia-imitação	Janeiro
51/ 52		[Desconhecido]		Fevereiro/ Março
53	Xavier Nogueira Júnior	<i>Uma viagem de recreio</i>	Comédia-imitação	Abril
54/ 55		[Desconhecido]		Maios/ Junho
56	J. J. Annaya	<i>Uma troca de retratos</i>	Comédia-imitação	Julho
57/ 59		[Desconhecido]		Agosto/ Setembro/ Outubro
60	J. J. Annaya	<i>Diferentes educações</i>	Comédia-imitação	Novembro
61		[Desconhecido]		Dezembro
1871 <sup>67</sup>				
62		[Desconhecido]		Janeiro
63	J. J. Annaya	<i>Uma ideia imprudente</i>	Comédia-tradução	Fevereiro
64	J. J. Annaya	<i>O primo e a viscondessa</i>	Comédia-tradução	Março
65		[Desconhecido]		Abril
66	J. J. Annaya	<i>As fidalgas de Pontalec</i>	Comédia-drama/ tradução livre	Maios
67/ 69		[Desconhecido]		Junho/ Julho/ Agosto
70	J. J. Annaya	<i>Que lição</i>	Comédia-imitação	Setembro
71/ 73		[Desconhecido]		Outubro/ Novembro/ Dezembro
1872 <sup>68</sup>				
74/ 80		[Desconhecido]		Janeiro/ fevereiro/ março/ abril/ maio/ junho/ julho

<sup>66</sup> Sem identificação de mês de publicação: J. J. Annaya, *Amor de madrasta*. Comédia imitação. Possivelmente de *La belle-mère* (1826), de Eugène Scribe e Bayard ; *Como o diabo as tece*. Comédia imitação. Henrique de Oliveira Júnior, *Mentiras inocentes*. Comédia tradução. Rangel de Lima, *Recordações de Mabile*. Comédia tradução.

<sup>67</sup> Sem identificação de mês de publicação: Rangel de Lima, *Nem tanto ao mar*. Lisboa: J. J. Annaya.

<sup>68</sup> Sem identificação de mês de publicação: J. J. Annaya, *Um casamento amargurado*. Comédia em 2 atos. Lisboa: Tipografia do Ensino Livre. Possível tradução da comédia-vaudeville, *Malvina ou un Marriage d'inclination* (1828), de Eugène Scribe; J. J. Annaya, *Um corregedor de Sevilha*. Comédia em 3 atos e um prólogo. Tradução do francês. Lisboa: Tipografia do Ensino Livre. Possível tradução do melodrama *Le corrégidor de Seville* (1837), de Hippolyte Auger.

81	J. J. Annaya	<i>Gata e mulher</i>	Comédia-tradução	Agosto
82/ 85		[Desconhecido]		Setembro/ outubro/ novembro/ dezembro
1873				
86/ 94		[Desconhecido]		Janeiro/ fevereiro/ março/ abril/ maio/ junho/ julho/ agosto/ setembro
95	J. J. Annaya	<i>O artista</i>	Comédia-tradução	Outubro
96/ 97		[Desconhecido]		Novembro/ dezembro

**10. Tabela de publicações dramáticas de “Theatro contemporâneo” (1869 – 1873), de Augusto Ernesto de Castilho e Mello e Guilherme Celestino**

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>
<b>1º volume</b>		
A. E. Castilho e Mello	<i>O Conde Jacques</i>	Comédia-tradução
Lavínia de Castilho e Mello	<i>Dois perdigueiros num rasto</i>	Comédia-tradução
Manuel Pinheiro Chagas	<i>A gravata branca</i>	Comédia-tradução
<b>2º volume</b>		
Guilherme Celestino	<i>A doida de Montemayor</i>	Drama/ tradução livre
A. E. Castilho e Mello	<i>Os dois surdos</i>	Comédia-tradução
<b>3º volume</b>		
A. E. Castilho e Mello	<i>Os amores de Paris</i>	Drama-tradução
<b>4º volume</b>		
A. E. Castilho e Mello	<i>Meninos grandes</i>	
A. E. Castilho e Mello	<i>Júlia</i>	
A. E. Castilho e Mello	<i>História antiga</i>	Comédia-tradução
Lavínia de Castilho e Mello	<i>Em casa da avó</i>	

**11. Tabela de publicações dramáticas de “Bibliotheca theatral” (1874 – 1875), de Augusto Ernesto de Castilho e Mello e Aristides Abranches**

	<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Género</b>
<b>1º volume (1874)</b>			
1	Ernesto Biester	<i>Os sabichões</i>	Comédia original
2	F. Rangel de Lima	<i>Ao calçar das luvas</i>	Comédia original
3	?	<i>O afilhado de Pompignac</i>	Comédia-drama/ tradução
4	Aristides Abranches	<i>Um homem político</i>	Comédia-imitação
<b>2º volume (1874)</b>			
1	A. C. Ferreira de Mesquita	<i>O fidalguinho</i>	Comédia original
2	Francisco Rangel de Lima	<i>Abençoado progresso</i>	Comédia original
3	Manuel Pinheiro Chagas	<i>As campainhas</i>	Comédia-tradução
4	A. E. Castilho e Mello	<i>João, o britador</i>	Drama/ tradução livre
5	Aristides Abranches	<i>As três rocas de cristal</i>	Mágica
<b>3º volume (1874 - 1875)</b>			
1	J. Ricardo Cordeiro jr.	<i>A família</i>	Drama original
2	Manuel Pinheiro Chagas	<i>Quem desdenha</i>	Comédia original
3	Manuel Pinheiro Chagas	<i>O caso de consciência</i>	Comédia-tradução
4	A. C. Ferreira de Mesquita	<i>Luis XI e o Poeta</i>	Comédia-tradução
5	Duarte J. dos Santos	<i>A mosca branca</i>	Comédia-imitação
6	A. E. Castilho e Mello	<i>A cruz de prata</i>	Drama/ versão livre

Obras anunciadas no catálogo do 3º volume, mas que não chegaram a ser editadas:

A. E. Castilho e Mello. *Senhora Ajax (A)*. Comédia em 3 actos. Tradução de *Madame Ajax*, de Charles Varin (1798 – 1869) e Michel Delaporte (1806 – 1872). Lisboa: Empresa editora - Carvalho & C<sup>a</sup>. Bibliotheca theatral, V. 3, nº 5.

Aristides Abranches. *Rouxinol das Salas (O)*. Ópera em 3 actos. Tradução de *Monsieur Garat* (1860), de Victorien Sardou. Lisboa: Empresa editora, Carvalho & C<sup>a</sup>. Bibliotheca theatral, V. 3, nº 6.

## 12. Tabelas de publicações dramáticas da Livraria Económica de Domingos Fernandes (1876 – 1882?)

### 12.1. Theatro Comico: colecção de peças jocosas

1	Jaime Venâncio. <i>Lamentações de um andador</i> . Cena-cómica original. Representada pelo ator Branco, em diferentes teatros de Lisboa e Porto. Dedicada a Carlos Dallot. (2ª edição, 1881)
2	<i>Tribulações de um correio</i> . Cena-cómica.
3	<i>Bombeiro (O)</i> . Cena-cómica.
4	<i>Protetor de animais (Um)</i> . Cena-cómica.
5	António Baptista Machado. <i>Verduras da mocidade</i> . Comédia em 1 ato
6	António Baptista Machado. <i>Gaspar, o serralheiro</i> . Drama em 4 atos
7	António Sousa Bastos. <i>Valsa (A)</i> . Comédia em 1 ato.
8	João Luís da Silva Viana. <i>Quem será?</i> Comédia em 1 ato.
9	<i>Limpa chaminés (O)</i> . Cena-cómica.
10	Frederico Napoleão da Victoria. <i>Casar por anúncio</i> . Comédia em 1 ato.
11	Frederico Napoleão de Victoria. <i>Guarda-noturno (O)</i> . Cena-cómica. (1878)
12	António Sousa Bastos. <i>Sacristão da Revista (O)</i> . Cena-cómica original. Paródia aos <i>Sinos de Corneville</i> .
13	José Romano. <i>Pobre do asilo (O)</i> . Cena-cómica. Representada pelo actor Dias, no teatro do Príncipe Real. 1879.
14	António Sousa Bastos. <i>Sinos de Corneville (Os)</i> . Comédia em 1 ato.
15	J. Vasconcelos/ Augusto de Lacerda. <i>Quem abrolhos semeia...</i> Comédia em 1 ato.
16	Frederico Napoleão de Victoria. <i>Noivo de encomenda (Um)</i> . Comédia em 1 ato.
17	Ernesto César dos Santos. <i>Anjo da Caridade (O)</i> . Poesia dramática.
18	Pedro Carlos de Alcântara Chaves. <i>Senhoras vizinhas (As)</i> . Entreato.
19	<i>Par de mortes (Um), ou a vida d'um par</i> . Comédia em 1 ato. <sup>[69]</sup>
20	Júlio Howorth. <i>O que ele faz, faço eu!</i> Comédia em 1 ato.
21	Leonildo de Mendonça e Costa. <i>Safa!... Que susto!...</i> Comédia em 1 ato.
22	<i>É queijo!</i> Cançoneta.
23	Frederico Napoleão de Victoria. <i>Bombeiros (Os)</i> . Poesia dramática.
24	Francisco Xavier Pereira da Silva. <i>Porteiro do Passeio (O)</i> . Cançoneta. Representada pelo ator António Pedro, no Teatro das Variedades Dramáticas.
25	<i>Grande coisa é ter dinheiro</i> . Comédia em 1 ato.
26	<i>Fatalidades de um ponto</i> . Poesia cómica.
27	<i>António Maria (O)</i> . Cena-cómica.
28	Carlos de Almeida. <i>Lamentos d'um senhorio</i> . Cena-cómica. 1881

### 12.2. Theatro dos curiosos. Collecção de peças para salas e theatros particulares

1	Francisco da Costa Braga. <i>Honra e desonra</i> . Comédia-drama em 3 atos [2ª edição, 1881, F. N. de Victoria]
2	Francisco da Costa Braga. <i>Ódios de frade</i> . Drama em 3 atos
3	Carlos de Almeida e M. J. de Araújo. <i>Maldito relógio</i> . Comédia em 1 ato [2ª edição, 1881, F. N. de Victoria]
4	António Sousa Bastos. <i>Que noite!</i> Comédia em 1 ato
5	<i>Maldição paterna</i> . Drama em 1 ato
6	<i>Enjeitados (Os)</i> . Poesia dramática

<sup>69</sup> Peça antiga. Existe referência a este título, sem menção de autor, em pedido de exame censório ao Conservatório Dramático Brasileiro, pedida por Emílio Doux, em 5 de setembro de 1853, enquanto administrador do Teatro de São Pedro de Alcântara. Cf. Biblioteca digital Luso-Brasileira [[bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/269843](http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/269843)] (consultado 16.03.2016).

7	António Sousa Bastos. <i>Nini (A)</i> . Entreato para crianças.
8	<i>Rapaz apressado (Um)</i> . 1 ato [3 h.].
9	Francisco da Costa Braga. <i>Um abraço, seu ratão!</i> Comédia em 1 ato
10	José Romano. <i>Ceia amargurada (A)</i> . Disparate cómico original, em 1 ato
11	<i>Mundo novo (O)</i> . Poesia dramática.
12	M. F. Correia da Silva. <i>Actor e a Arte (O)</i> . Poesia dramática (1ª ed., Lisboa: Tip. Viúva Pires Marinho, 1865)
13	?
14	Domingos Fernandes. <i>Negros e negreiros</i> . Drama em 3 atos
15	Domingos Fernandes. <i>Dois estudantes no prego</i> . 1 ato.
16	Frederico Napoleão da Victoria. <i>Médico-mania</i> . Comédia em 1 ato.
17	J. C. Santos. <i>Arte e Gloria</i> . Poesia dramática com retrato do actor J. C. Santos.
18	Júlio Howorth. <i>Herança do marinheiro (A)</i> . Drama imitação, em 3 atos.
19	Pedro de Alcântara Chaves. <i>Culpa e perdão</i> . Drama em 2 atos.
20	Pedro de Alcântara Chaves. <i>Martírios e Rosas</i> . Comédia-drama em 1 ato.
21	<i>Almoço aos pontapés (O)</i> . [2 h.]
22	<i>Bofetadas (As)</i> . [3 h.].
23	<i>Velhacarias infantis</i> . [2 crianças].
24	<i>Sentinella perdida (A)</i> . [3 h.; 2 s.].
25	Roberto Valença (pseud. Domingos Fernandes) <i>Grilheta do operário (A)</i> . Poesia dramática.
26	Augusto César de Vasconcelos. <i>Rapaz distraído (Um)</i> . Comédia em 1 ato. [3 h.; 2 s.].
27	José Romano. <i>Dois teimosos</i> . Entreato cómico original [2 h.]
28	<i>Dois cegos fingidos</i> . Entreato cómico [2 h.].
29	José Romano. <i>Espertezas de actor</i> . Entreato cómico [2 homens].
30	Salazar Guerreiro. <i>Escravo (O)</i> . Drama em 1 ato [3 h.; 1 s.].
31	Salazar Guerreiro. <i>Coração fidalgo</i> . Drama em 1 ato [4 h.; 1 s.].
32	Júlio Howorth. <i>Casem-se, rapazes!</i> Comédia adaptada [1 h., 1 s.]
33	L. F. de Castro Soromenho. <i>Escravos e senhores</i> . Drama em 3 atos.
34	José Romano. <i>Dois tolos felizes</i> . Entreato cómico [2 h.]
35	Manuel Roussado. <i>Dois candidatos (Os)</i> . Entreato cómico [2 homens]
36	Luiz de Araújo. <i>Dois galegos políticos</i> . Entreato cómico [2 h.]
37	<i>Pegas dos louros (As)</i> . 1 ato [4 h.; 1 s.].
38	Gabriel Hilário Dias. <i>Remorso (O)</i> . Drama em 1 ato [5 h.; 1 s.].
39	Júlio César Machado. <i>Para as eleições</i> . [3 h.].
40	António Sousa Bastos. <i>Quarto com duas camas (Um)</i> . Comédia em 1 ato, traduzida [2 h.]
41	Joaquim José Garcia Alagarim. <i>Bolsa e cachimbo</i> . Comédia em 1 acto [2 h.; 1 s.].
42	António Sousa Bastos. <i>Taborda no Pombal</i> . [4 h.; 1 s.].
43	Júlio Howorth. <i>Visão do crime (A)</i> . Drama em 1 ato [4 h.; 1 s.].
44	José Romano. <i>Morte do galo (A)</i> . Comédia em 1 ato [4 h.; 1 s.].
45	Frederico Napoleão da Victoria. <i>Tributo de sangue</i> . Drama em 3 atos [5 h.; 2 s.].
46	Frederico Napoleão da Victoria. <i>Primeiras conquistas (As)</i> . Poesia cómica.
47	Frederico Napoleão da Victoria. <i>Entre a valsa e a quadrilha</i> . Poesia cómica.
48	José Romano. <i>Filho para três pais (Um)</i> . Comédia em 1 ato. [3 h.]
49	Marcolino Ribeiro Pinto. <i>Dois operários (Os)</i> . Drama [2 h.].
50	Alfredo Ataíde. <i>Rosário, batina e chambre. (Sempre o Tio Torquato)</i> [3 h.; 2 s.].
51	Luiz de Araújo. <i>Calendário para namorados</i> . Poesia cómica.
52	Alfredo Ataíde. <i>Tribulações de Mané Coco</i> . [3 h.; 2 s.] Comédia imitação em 1 ato.
53	Salazar Guerreiro. <i>Advogado da honra</i> . 3 atos [7 h.; 1 s.].
54	Júlio Howorth. <i>Ça mord!</i> Entreato [2 crianças].
55	António Sousa Bastos. <i>Boccacio Júnior</i> . Entreato [2 crianças].

### 13. Tabelas de publicações dramáticas da Livraria Económica, de Frederico Napoleão de Victoria (c.1889 - 1907)

#### 13.1. Theatro escolhido, próprio para amadores e de agrado certo

1	Acácio Trigueiros, <i>Espiga (A)</i> . Cançoneta.
2	A. Feliciano Correia, <i>De todos os lados</i> . Cançoneta imitação suplementar das cançonetas.
3	A. Feliciano Correia, <i>Cantora de Zarzuela (Uma)</i> . Cançoneta.
4	A. Feliciano Correia, <i>Não lhe digo mais nada!</i> Cançoneta
5	A. Feliciano Correia, <i>Confissões (As)</i> . Cançoneta.
6	A. Feliciano Correia, <i>Chorando e rindo</i> . Cançoneta.
7	Alfredo Albuquerque júnior, <i>Pirriqui, pirricá!</i> Dueto.
8	Alfredo Albuquerque júnior, <i>A toda a velocidade</i> . Cançoneta.
9	A. Monteiro, <i>Toma lá limão verde!</i> Cançoneta.
10	António Joaquim Pereira, <i>Porta falsa (A)</i> . Comédia em 3 atos. Tradução de Ildefonso António Bermejo. (1ª ed., 1866, Lisboa: Liv. Campos Júnior; col. Theatro Moderno).
11	Aristides Abranches, <i>Gaiato de Lisboa</i> . Comédia-drama imitação em 2 atos.
12	Aristides Abranches, <i>Posso falar à senhora Queiroz?</i> Comédia imitação em 1 ato.
13	Aristides Abranches, <i>Quem tem medo</i> . Provérbio original em 1 ato.
14	Aristides Abranches, <i>Quem morre, morre</i> . Comédia original em 1 ato.
15	Aristides Abranches/ Frederico Napoleão da Victoria, <i>Cão e o gato (O)</i> . Comédia em 3 atos. Primeiro e segundo, imitação livre de A.A.; terceiro, original de F.N.V.
16	Aristides Abranches, <i>Casa de orates</i> . Comédia imitação em 3 atos.
17	Artur Arriegas, <i>Ai!...</i> Cançoneta.
18	Artur Arriegas, <i>Sempre feijões</i> . Cançoneta.
19	Augusto Garraio, <i>A vapor</i> . Cançoneta.
20	Augusto Garraio, <i>Mamã deixou-me sair (A)</i> . Cançoneta.
21	Augusto Garraio, <i>Actor (O)</i> . Cançoneta.
22	Augusto Garraio, <i>A caçar</i> . Cançoneta.
23	Augusto Garraio, <i>Brinca tudo!</i> Cançoneta.
24	Augusto Garraio, <i>Tudo ao contrário</i> . Cançoneta.
25	Augusto Martins, <i>Aili Olé</i> . Cançoneta.
26	Augusto Martins, <i>Bom e mau</i> . Cançoneta.
27	Augusto Martins, <i>Bumba que bumba</i> . Cançoneta.
28	Augusto Martins, <i>Médico...Arte Nova!</i> Cançoneta.
29	Augusto Rodrigues Vieira, <i>Já não tem aquela certeza</i> . Cançoneta.
30	Augusto Rodrigues Vieira, <i>Não me cheira</i> . Cançoneta.
31	Eduardo Baptista Diniz, <i>Até chora</i> . Cançoneta.
32	António Baptista Machado, <i>Tio Padre (O)</i> . Comédia imitação
33	António Baptista Machado, <i>Birimbau (O)</i> . Cançoneta.
34	Celestino Gaspar Silva, <i>A rir</i> . Cançoneta.
35	Celestino Gaspar Silva, <i>Pouca sorte</i> . Cançoneta.
36	Celestino Gaspar Silva, <i>Pouca sorte</i> . Cançoneta paródia à cançoneta <i>Pouca sorte</i> .
37	Celestino Gaspar Silva, <i>Abaixo os homens!</i> Cançoneta
38	Celestino Gaspar Silva, <i>Pobre do asilo (O)</i> . Cançoneta.
39	Coimbra Lobo, <i>Felisberto Gregório</i> . Cançoneta.
40	Columbano Reis, <i>Tudo o que Deus criou!</i> Cançoneta imitação.
41	Costa Serrão, <i>Apalpando</i> . Cançoneta.
42	Costa Serrão, <i>Se eu pudesse</i> . Cançoneta.
43	Costa Serrão, <i>Não sei</i> . Cançoneta.
44	Dupont de Sousa, <i>Bate forte!</i> Cançoneta original. Músico Rio de Carvalho
45	Eduardo Baptista Diniz, <i>Até chora</i> . Cançoneta.
46	Eduardo Baptista Diniz, <i>Paquerette (A)</i> . Cançoneta. Música da canção

	<i>Assobio.</i>
47	Eduardo Baptista Diniz, <i>Ventura das salas (O)</i> . Cançoneta paródia ao <i>Frescura das praias, do Reino da Bolha</i>
48	Eduardo Baptista Diniz, <i>Veterano da Liberdade (O)</i> . Drama em 3 atos.
49	Eduardo Baptista Diniz, <i>Santa Inquisição (A)</i> . Drama em 3 atos.
50	Eduardo Baptista Diniz / Frederico Napoleão da Victoria, <i>Oração (A)</i> . Opereta dramática
51	Eduardo Baptista Diniz, <i>Segredo do pescador (O)</i> . Drama em 3 atos.
52	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Gato com dois pés</i> . Comédia em 1 ato.
53	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Casar por anúncio</i> . Comédia em 1 ato..
54	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Marido de calças pardas (Um)</i> . Comédia em 1 ato..
55	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Amor constipado</i> . Comédia em 1 ato.
56	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Casa de estroinas (Uma)</i> . Comédia em 1 ato.
57	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Que amigas!</i> Comédia me 1 ato.
58	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Casa de doidos</i> . Comédia em 1 ato.
59	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Dois estroinas</i> . Comédia em 1 ato.
60	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Abstrato (O)</i> . Comédia em 1 ato. Imitação do italiano.
61	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Astúcias de actriz</i> . Comédia em 1 ato. Imitação do italiano.
62	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Medrosos (Os)</i> . Comédia imitação em 1 ato.
63	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Gostos manias</i> . Comédia imitação em 1 ato.
64	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Noivo de encomenda (Um)</i> . Comédia em 1 ato. Imitação livre.
65	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Vida airada</i> . Opereta em 1 ato. Música de Luz júnior.
66	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Que me diz, minha senhora</i> . Monólogo em verso.
67	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Sem parar</i> . Dueto cómico.
68	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Zezinho de Belas (O)</i> . Cançoneta.
69	Frederico Napoleão da Victoria, <i>Conforme o estudo</i> . Cançoneta.
70	G. Pinto, <i>E sempre a andar!</i> Cançoneta.
71	Guilherme Franco, <i>Salta-diabo!</i> Cançoneta.
72	Guilherme Silva Lisboa, <i>Aceite, menina, aceite</i> . Cançoneta. Música de Luís Penteado.
73	Guilherme Silva Lisboa, <i>A dormir</i> . Cançoneta. Música de Luís Penteado.
74	Guilherme Silva Lisboa, <i>Minha patroa (A)</i> . Cançoneta. Música de Luís Penteado.
75	Guilherme Silva Lisboa, <i>Antes e depois de casado</i> . Cançoneta
76	Guilherme Silva Lisboa, <i>Declarações (As)</i> . Cançoneta
77	Guilherme Silva Lisboa, <i>Pst, pst</i> . Cançoneta
78	Guilherme Silva Lisboa, <i>A tremer, a tremer</i> . Cançoneta
79	Guilherme Silva Lisboa, <i>Conquistador atrevido</i> . Cançoneta
80	Guilherme Silva Lisboa, <i>Pachá (O)</i> . Cançoneta
81	Guilherme Silva Lisboa, <i>Pela greta da porta</i> . Cançoneta
82	Guilherme Silva Lisboa, <i>Ponha aqui o seu pezinho</i> . Cançoneta
83	Guilherme Silva Lisboa, <i>Pratilheiro (O)</i> . Cançoneta
84	Guilherme Silva Lisboa, <i>Irresistível (O)</i> . Cançoneta
85	Guilherme Silva Lisboa, <i>Quando eu casar</i> . Cançoneta
86	Guilherme Silva Lisboa, <i>Meu assobio (O)</i> . Cançoneta
87	Henrique A. Fernandes, <i>Zé boroa (O)</i> . Cançoneta imitação.
88	J. Dumond, <i>Guarda-portão (O)</i> . Cançoneta.
89	J. Dumond, <i>Seenata de amor</i> . Cançoneta.
90	J. Dumond, <i>Seminarista (O)</i> . Cançoneta.
91	J. Dumond, <i>Não vai nada</i> . Cançoneta.
92	J. Dumond, <i>Rancheiro (O)</i> . Cançoneta.
93	J. Dumond, <i>Sessenta (O)</i> . Cançoneta.

94	J. Dumond, <i>Lenda (Uma)</i> . Cançoneta.
95	J. Dumond, <i>Guarda-portão (O)</i> . Cançoneta.
96	J. Dumond, <i>Xempre a andar</i> . Cançoneta.
97	J. Dumond, <i>Viuvinha (A)</i> . Cançoneta.
98	J. Dumond, <i>Amolando</i> . Cançoneta.
99	J. Dumond, <i>É cá nan sê</i> . Cançoneta.
100	J. Dumond, <i>Frescura das praias</i> . Cançoneta.
101	J. Dumond, <i>Chocalho (O)</i> . Cançoneta.
102	J. Dumond, <i>Vinho do Porto (O)</i> . Cançoneta.
103	J. Dumond, <i>Pontos nos ii</i> . Cançoneta.
104	J. Dumond, <i>Se calhar</i> . Cançoneta.
105	J. Dumond, <i>Lord Port Wine</i> . Cançoneta.
106	João Rebocho. <i>Estudantinho (O)</i> . Cançoneta
107	Joaquim José Garcia Alagarim, <i>Actor e seu svizinhos (O)</i> . Comédia original em 1 ato.
108	Joaquim José Garcia Alagarim, <i>Aboletado (O)</i> . Comédia em 1 ato. Versão livre.
109	Joaquim José Garcia Alagarim, <i>Entre conjufes</i> . Comédia em 1 ato. Imitação do francês.
110	Joaquim José Garcia Alagarim, <i>Bolsa e cachimbo</i> . Comedia em 1 ato.
111	José Luís de Sousa, <i>Zé do tambor (O)</i> . Cançoneta.
112	José Reis, <i>Irmã de Caridade (A)</i> . Cançoneta
113	José Rodrigues Chaves, <i>às escondidas</i> . Cançoneta.
114	Júlio Vieira, <i>Está tudo no prego!</i> Cançoneta original.
115	Laurentino M. Simões, <i>Di corropio</i> . Cançoneta
116	Luís de Araújo, <i>Intrigas no bairro</i> . Opereta em 2 atos.
117	Luís de Araújo, <i>Boa criadinha (Uma)</i> . Cançoneta.
118	L. F. de Castro Seromenho, <i>Ressonar sem dormir</i> . Comédia adaptação.
119	M. Pinto, <i>Fun à expoxixon</i> . Cançoneta em galego.
120	Nazareth Chagas, <i>Lisboeta (A)</i> . Cançoneta.
121	Nicolau Tolentino Leroy, <i>Para todo o serviço</i> . Cançoneta.
122	Nymonoa (pseud.), <i>Menino de Santo António (O)</i> . Cançoneta.
123	Ricardo de Sousa, <i>Morte de Dido (A)</i> . Diálogo em verso.
124	Sadoc Rodrigues, <i>Mulheres (As)</i> . Cançoneta
125	Veloso da Costa, <i>Amigo dos diabos (Um)</i> . Comédia em 3 atos.
126	Veloso da Costa, <i>Berço (O)</i> . Drama em 1 atos. <i>Arreglo</i> .
127	Veloso da Costa, <i>Como o Diabo as tece</i> . Comédia em 1 ato.
128	Veloso da Costa, <i>Coração de pai</i> . Drama em 2 atos.
129	Veloso da Costa, <i>Depois de velho</i> . Disparate cómico em 1 ato.
130	Veloso da Costa, <i>Dívida de honra</i> . Drama em 2 atos.
131	Veloso da Costa, <i>Dois galuchos</i> . Entreato cómico.
132	Veloso da Costa, <i>Enjeitado (O)</i> Drama em 1 ato.
133	Veloso da Costa, <i>Filho do crime (O)</i> . Drama em 1 ato.
134	Veloso da Costa, <i>Gregório (O)</i> . Cançoneta
135	Veloso da Costa, <i>Justiça de Deus</i> . Drama em 1 ato.
136	Veloso da Costa, <i>Ladrão de casa</i> . Drama em 1 ato.
137	Veloso da Costa, <i>Ladrões de luva branca</i> . Drama em 3 atos.
138	Veloso da Costa, <i>Ninguém faça mal</i> . Entreato cómico.
139	Veloso da Costa, <i>Novatos no crime</i> . Drama em 1 ato.
140	Veloso da Costa, <i>Rapto extravagante (Um)</i> . Entreato cómico.
141	Veloso da Costa, <i>Servo esperto (Um)</i> . Cançoneta
142	Veloso da Costa, <i>Sílvio, o cigano</i> . Drama em 4 atos ( <i>arreglo</i> )
143	Veloso da Costa, <i>Usurário (O)</i> . Entreato dramático.

### 13.2. Coleção de coplas de diversas óperas cómicas

1	F. Jacobetty, <i>Grande avenida (A)</i> . Paródia à zarzuela <i>La Gran Via</i> .
2	Eduardo Garrido/ Leone, <i>Noite e o dia (A)</i> .
3	Eduardo Garrido, <i>Amor molhado</i> .
4	Augusto Garraio/ B. De Avelar, <i>Gato preto (O)</i> .
5	Eduardo Garrido, <i>D. Juanita</i> .
6	Francisco Costa Braga, <i>Verde Gaio</i> .
7	Eduardo Garrido, <i>Sinos de Corneville</i> .
8	Eduardo Garrido, <i>Toutinegra do Templo (A)</i> .
9	Augusto Garraio, <i>Argonautas (Os)</i> .
10	Eduardo Garrido, <i>Mascote (A)</i> .
11	Eduardo Garrido, <i>Dragões de El-Rei</i> .
12	Eduardo Garrido, <i>Filha do Inferno (A)</i> .
13	Eduardo Garrido, <i>Moleiro de Alcalá</i> .
14	Eduardo Garrido, <i>Cavaleiros andantes</i> .

### 14. Tabelas de autores de monólogos dramáticos e cançonetas

1	A. J. B.
2	Manuel Fernandes de Abreu
3	Manuel Gustavo Abreu e Sousa
4	Cristóvão Aires de Magalhães
5	Alfredo Albuquerque jr. (ator)
6	Afonso Lopes de Almeida
7	Carlos de Almeida (ator)
8	José Alves ( <i>Repertório</i> , Lisboa, 1926)
9	Joaquim dos Anjos ( <i>Combates</i> , Lisboa, 1898)
10	Acácio Antunes
11	José Inácio de Araújo
12	Luís de Araújo
13	A. Armando (pseud., Arnaldo Bordalo)
14	Artur Arriegas
15	Mário de Artagão
16	António Aurélio
17	Artur de Azevedo
18	Augusto de Azevedo
19	Maximiliano de Azevedo
20	Pedro Bandeira (dramaturgo) ( <i>Monólogos</i> , Porto, 1901; <i>Novos monólogos</i> , Lisboa, 1910; <i>À boca de cena</i> , Lisboa, 1927)
21	João Baptista
22	Eduardo Baptista Diniz
23	António Francisco Barata (Anfranbar)
24	José Barbosa júnior
25	João J. F. Bartolomeu
26	Levy Bensabath ( <i>Teatro de crianças</i> , Lisboa, 1926)
27	Félix Bermudes
28	Francisco da Costa Braga
29	Victoriano Braga
30	Alberto Bramão
31	Estela Brandão ( <i>Carinhos. Poesias e monólogos infantis</i> , Porto, 1937)
32	Jaime Brito (aliás Pedro Fosco)
33	André Brun
34	Álvaro Cabral
35	António Cabral
36	Maria Rita Chiappe Cadet
37	Fernando Caldeira

38	D. João da Câmara
39	José da Câmara Manuel (alás Paganel, pseud.)
40	Domingos de Campos
41	Rufino de Campos
42	Abílio de Campos Monteiro ( <i>Monólogos em verso</i> , Porto, 1895; <i>Musa irónica</i> , Porto, 1919)
43	Gomes Cardim
44	Acúrcio Cardoso
45	Manuel de Castro Cardoso
46	Ernesto do Carmo
47	Lucinda do Carmo (atriz) ( <i>Fora de scena</i> , Lisboa, 1911)
48	Augusto Pereira Carneiro
49	Pedro Marques Carneiro (Phrygio)
50	Alberto de Almeida Martins de Carvalho (Alberto de Carvalho)
51	Augusto da Silva Carvalho
52	Manuel de Carvalho
53	M. R. Castelo-Branco
54	Artur de Castro
55	Cacilda de Castro (aliás Dominó, pseud.)
56	Urbano de Castro
57	Nazareth Chagas
58	José Rodrigues Chaves
59	Rui Chianca
60	J. J. Cirilo júnior
61	Eduardo Coelho júnior
62	Eduardo Coelho
63	Branca de Gonta Colaço
64	António Feliciano Correia
65	E. Nascimento Correia (Abo, pseud.)
66	Machado Correia
67	Armando Corvelo
68	A. Fivelim da Costa
69	Acácio Costa (Bebé-chico, pseud.)
70	Alexandre da Costa
71	Júlio Costa (Julinho, pseud.)
72	Moreira da Costa
73	Francisco Pinto Costa
74	Veloso da Costa
75	Joaquim Pedro Alves Crespo
76	Artur Ernesto de Santa Cruz Magalhães
77	Alfredo da Cunha
78	Júlio Dantas
79	Agapito Delgado
80	João de Deus
81	Diadema (pseud.)
82	António Dias
83	Castro Dias ( <i>Monólogos para crianças</i> , Porto, 1905)
84	J. Coelho Dias
85	Raul Didier ( <i>No palco</i> , Porto, 1882)
86	João Diniz
87	J. Dumont (Orlando)
89	Emília Eduarda (atriz)
90	A. Engrácio (aliás Zé Coxo, pseud.)
91	Eolo Aziar (pseud.)
92	A. Bento Ermâncio
93	Bento Faria
94	Ávila Fernandes
95	Domingos Manuel Fernandes (aliás Roberto Valença, pseud.)

96	Eduardo Fernandes (aliás Esculápio, pseud.)
97	Henrique A. Fernandes
98	Augusto Vicente Ferreira
99	Francisco Nascimento Ferreira (aliás Vampito, pseud.)
100	Henrique Carlos Ferreira
101	José Pedro Ferreira
102	José Tomás Ferreira (aliás José Ferreira)
103	Rafael Ferreira
104	Silva Ferreira
105	José Leitão de Figueiredo (aliás Zeca)
106	Alfredo Raul Coelho Flor
107	Magalhães Fonseca
108	Nicolau da Fonseca
109	Guilherme Franco
110	Borges Frazão (aliás Borgesso, pseud.)
111	Paulo Frazão
112	José António de Freitas
113	Luís António Gonçalves de Freitas (aliás Luís de Freitas)
114	Fulano dos Anzois Carapuça (pseud.)
115	Vicente Maria Pires da Gama
116	Alfredo Gabriel Garcia
117	A. Garibaldi
118	Augusto Garraio
119	Eduardo Garrido
120	Alfredo Gaspar
121	Afonso Gaio
122	Augusto Gil
123	José Cipriano da Costa Goodolphim
124	Júlio Gomes
125	Gomes de Avelar
126	Júlio Guimarães
127	António José Henriques
128	Hippion (pseud.)
129	Egídio Inso
130	J. F. (pseud.)
131	Francisco Jacobetty
132	Mariano Silvestre de Jesus
133	Júnior Quintal
134	Guerra Junqueiro
135	Augusto Correia de Lacerda
136	Margarida de Pádua Leal
137	Raul Leal
138	Tomás de Eça Leal
139	Arnaldo Leite (aliás Fervido, pseud.)
140	Coriolano Leite
141	Luís Filipe Leite
142	António de Lemos (aliás João Risonho, Álvaro, pseud.)
143	João de Lemos
144	Nicolau Tolentino Leroy
145	Costa Lima
146	Rangel de Lima
147	Guilherme da Silva Lisboa
148	Gervásio Lobato
149	Coimbra Lobo
150	Henrique Lopes de Mendonça
151	Luís Francisco Lopes
152	Moreira Lopes
153	Bernardo Lucas

154	Henrique Luso
155	A. Vitor Machado
156	António Maria Machado (aliás Toninho)
157	Augusto Machado (aliás Octavio Moreno)
158	António Baptista Machado
159	Eutrópio Machado
160	Júlio César Machado
161	Pedro Machado
162	Afonso Magalhães
163	Xavier de Magalhães
164	Henrique Marinho
165	Xavier Marques
166	Augusto Martins
167	Plácido Alexandre Martins
168	Tito Martins
169	J. Mateus júnior
170	Artur de Matos (aliás Xico Brás, pseud.)
171	P. J. Matos
172	Pedro de Melo (aliás Peromel)
173	J. C. Mendes júnior
174	Fernando Mendes
175	Vítor Mendes
176	Júlio de Meneses
178	Ferreira de Mesquita (aliás Augusto de Mesquita)
179	Marcelino Mesquita
180	Alice Moderno
181	Guida Montebelo
182	Álvaro Monteiro
183	Domingos Monteiro
184	Mário Monteiro
185	Alberto de Moraes (aliás Alvamor, pseud.)
186	Júlio de Moraes
187	Inácio Moreira
188	Delmira Serra Moura
189	Eduardo César Inglês de Moura
190	Faustino Xavier de Moraes
191	Júlio Moutinho
192	Bessa Munné
193	Jaime Neves
194	Manuel Nobre
195	Vidal Oudinot
196	Alice Ogando
197	António Correia de Oliveira
198	Arnaldo Pais de Oliveira
199	Carlos Felgueiras de Oliveira (aliás Rhadamanto, pseud.)
200	Manuel Correia de Oliveira (aliás Mazagh, pseud.)
201	G. Gomes de Oliveira
202	Guedes de Oliveira
203	Raposo de Oliveira (aliás Mazagão)
204	Onibas (pseud.) [J. Sabino de Sousa?]
205	Ana de Castro Osório
206	Plácida Osório
207	Eduardo Pacheco
208	M. Freitas Pacheco
209	Manuel Pais
210	Acácio de Paiva
211	Xavier de Paiva
212	Macedo Papança, conde de Monsaraz

213	João Celestino Pedroso
214	António M. Peixoto
215	José Maria Penha Coutinho (aliás Morpheu, Morpheu & Nemo, Raul Trigoso)
216	João Penim
217	Carlos Pereira
218	Augusto da Costa Pereira (aliás Cid Couto)
219	Joaquim Gonçalves Pereira júnior
220	José Gonçalves Pereira júnior
221	Mendes Pereira
222	Pedro Pereira
223	José Pesca
224	Alfredo Pico
225	Alberto Pimentel
226	Adolfo de Gouveia Pinto
227	Alfredo de Moraes Pinto (aliás Pan-Tarantula, pseud.)
228	Francisco Pinto (aliás D. Pomponio, pseud.)
229	G. Pinto
230	Moreira Pinto
231	Pedro Pinto (aliás Pé-pé)
232	Ramiro Montes Pinto
233	Oliveira Portugal
234	Fernando Botelho de Queirós
235	José Geraldes de Queirós
236	Nuno Queriol
237	J. M. Rodrigues Ramos
238	João de Deus Ramos
239	Júlio Ramos
240	João Rebocho
241	António Restolho
242	Horácio Alves dos Reis
243	José Reis
244	Armando Ribeiro
245	Artur Ribeiro
246	Luís Ribeiro
247	Tomás Ribeiro
248	Maximiano Ricca (aliás M. Cacir, pseud.)
249	António Pereira de Sousa Rocha
250	Artur Rocha
251	Ernesto Rodrigues
252	Henrique Roldão
253	Gil Rosado
254	Mimoso Ruiz
255	António da Costa Sá de Albergaria (aliás Dr. Gregório Sá d'Albergaria, pseud.)
256	Eduardo da Cunha e Sá (aliás E. da Cunha e Sá, Pigmeu, pseud.)
257	Mário de Sá-Carneiro
258	Alfredo Saldanha
259	Roberto Sales
260	Luzia Salgueiro
261	José Salreta
262	Carlos Sampaio
263	A. M. M. dos Santos
264	Ernesto César dos Santos
265	José Maria dos Santos júnior (aliás De Garrick, Santonillo, pseud.)
266	Porfírio A. Santos
267	Ventura Santos (aliás San-Chopança, pseud.)
268	Carlos Saraiva

269	Fernando Schwallbach
270	Tony Seavon, pseud. (António Novais)
271	Barros de Seixas
272	Carlos de Seixas (aliás Méchant, pseud.)
273	Costa Serrão
274	Silgrãoovane (pseud.) [Silva Negrão?]
275	Barros e Silva
276	Celestino Gaspar da Silva (aliás Scipião, pseud.)
277	César da Silva
278	Libânio da Silva
279	Portugal da Silva
280	R. Xavier da Silva (aliás Terpando, pseud.)
281	Xavier da Silva (aliás Lamparina, pseud.)
282	J. Fontana da Silveira
283	Laurentino M. Simões
284	Augusto Soares
285	Eduardo Nascimento Soares
286	Estêvão Soares
287	Socrat (pseud.)
288	Alfredo Soler
289	António de Sousa Bastos
290	Avelino de Sousa
291	José Maria Dupont de Sousa (aliás XYZ, Diabo solto, pseud.)
292	F. F. Dias de Sousa (aliás Pássaro bisnau, pseud.)
293	Faustino dos Reis Sousa (aliás Tresqualtera, pseud.)
294	Guilherme de Sousa
295	João de Sousa
296	J. Sabino de Sousa
297	José Luís de Sousa
298	Justino dos Reis Sousa
299	Manuel da Silva e Sousa
300	Quirino de Sousa
301	Ricardo de Sousa
302	Jorge Teixeira
303	Orlando Teixeira
304	Hogan Teves
305	Carlos Bregante Torres
306	Henrique Torres (aliás Violette, pseud.)
307	Cândido Torrezão (aliás KK.To., pseud.)
308	Acácio Trigueiro
309	Blanca Valmont (pseud.) [ <sup>70</sup> ]
310	Guedes Vaz
311	Joaquim Vaz
312	João Luís da Silva Viana
313	Frederico Napoleão de Victoria
314	Eduardo Victorino
315	Angelina Vidal
316	Pedro Vidoeira
317	Augusto Rodrigues Vieira
318	Júlio Vieira
319	Sousa Vieira
320	Viu-se grego (pseud.)
321	António Walgode
322	Eustórgio Wanderley
323	Anselmo Xavier

<sup>70</sup> Existiu uma Blanca Valmont, que foi colunista no periódico *La última moda*, de Madrid, entre 1888 e 1899.

324	Armando Xavier
325	Zacarias (pseud.)
326	Luís Zamara

## 15. Tabelas de publicações dramáticas da Livraria Popular, de Francisco Franco

### 15.1. Collecção de peças teatraes para salas e teatros particulares

1	Joaquim Augusto Oliveira	<i>Uma mulher no seguro</i>	Comédia imitada
2	Joaquim Augusto Oliveira	<i>Os dois conquistadores</i>	Comédia
3	Santos júnior (De Garrick)	<i>Choro ou rio?</i>	Comédia
4	Diogo José Seromenho	<i>Cenas do Brazil ou os Escravos e Senhores</i>	Drama
5	Coelho Dias	<i>O gaiato das cautelas</i>	Cena-cómica
6	I. L. Raimundo Leoni	<i>O criado distraído</i>	Comédia
7	Henrique Peixoto	<i>Os ladrões de honra</i>	Drama
8	J. Câmara Manuel	<i>O defeito</i>	Cançoneta
9	Henrique Carlos Ferreira	<i>Torturas de um escravo</i>	Drama
10	J. G. Santos Lima	<i>A morte do galo</i>	Comédia imitada
11	Luís de Araújo	<i>Amanhã vou pedi-la</i>	Cena-cómica
12	Henrique Peixoto	<i>Cenas do Mundo!</i>	Drama
13	Baptista Machado	<i>O caos</i>	Monólogo
14	Baptista Machado	<i>Descuidos!</i>	Monólogo
15	Baptista Machado	<i>Rataplan!</i>	Monólogo
16	J. Câmara Manuel	<i>Os milagres</i>	Cançoneta
17	Baptista Machado	<i>Trocos e trinas</i>	Cançoneta
18	J. Câmara Manuel	<i>O diabo à solta</i>	Comédia
19	Francisco Palha	<i>O mano Aniceto e o mano Gaspar</i>	Farsa
20	Augusto Garraio	<i>Zás-cas-traz</i>	Monólogo
21	António Cândido Oliveira	<i>O filho da República</i>	Drama militar
22	J. Câmara Manuel	<i>O terrível</i>	Monólogo
23	Eduardo Fernandes (Esculápio)	<i>As noites do Conselheiro</i>	Monólogo
24	Joaquim José Rocha	<i>Manel João de Fanhões</i>	Cena-cómica
25	Eduardo Garrido	<i>Por um triz</i>	Comédia imitada
26	Eduardo Garrido	<i>O meu amigo banana</i>	Cançoneta
27	José António Freitas	<i>São horas, vou-me raspando</i>	Monólogo
28	Eduardo Garrido	<i>Um alho</i>	Cena-cómica
29	Eduardo Garrido	<i>Aldighieri júnior</i>	Cena-cómica
30	Eduardo Garrido	<i>A bengala</i>	Poesia cómica
31	J. Câmara Manuel	<i>Um solo de flauta</i>	Monólogo
32	Manuel Nobre	<i>O badalo</i>	Cançoneta
33	-	<i>As ostras</i>	Monólogo
34	A. Martins Santos	<i>A casa de Babel</i>	Comédia
35	J. M. Rodrigues Ramos	<i>Eu não estou para me ralar</i>	Cançoneta cómica
36	-	<i>!!!PppppP!!!</i>	Monólogo
37	J. Câmara Manuel	<i>O sineiro</i>	Cançoneta cómica
38	-	<i>Morreu a minha sogra</i>	Monólogo

39	L. F. Castro Seromenho	<i>Por causa de um clarinete</i>	Comédia burlesca
40	Francisco António Matos	<i>Abençoada rosa!</i>	Comédia
41	Santos júnior	<i>Sol-lá-si-dó</i>	Cançoneta cómica
42	N. T. Leroy	<i>Axim... axim</i>	Cançoneta cómica
43	J. Câmara Manuel	<i>Modos de ver</i>	Cançoneta cómica
44	A. César de Vasconcelos	<i>Preciosidades de família</i>	Comédia imitada
45	N. T. Leroy	<i>Assim... assim</i>	Cançoneta cómica
46	N. T. Leroy	<i>O guarda-sol</i>	Cançoneta
47	Manuel Nobre	<i>O macaco</i>	Cançoneta cómica
48	Augusto Garraio	<i>Embirro muito comigo</i>	Poesia cómica
49	Diogo José Seromenho	<i>O escravo</i>	Drama acomodado
50	J. A. Oliveira Mascarenhas	<i>Sombras e coloridos</i>	Drama
51	Carlos Almeida	<i>Sr. Narciso e os banhos de mar</i>	Cena-cómica
52	N. T. Leroy	<i>O viúvo</i>	Cançoneta imitada
53	Augusto Garraio	<i>Vou casar</i>	Poesia cómica
54	Augusto Martins Araújo	<i>Está tudo na Mariana</i>	Cançoneta paródia
55	Carlos Borges	<i>Coisas do Sebastião</i>	Comédia
56	Carlos Borges	<i>Na boca do lobo</i>	Comédia
57	Eutrópio Machado	<i>O bonequinho</i>	Cançoneta cómica
58	Coelho Dias	<i>O arenque seco</i>	Monólogo traduzido
59	Coelho Dias	<i>Não é verdade, menina?</i>	Monólogo
60	-	<i>O dominó</i>	Monólogo
61	J. M. Rodrigues Ramos	<i>Está visto!</i>	Cançoneta cómica
62	-	<i>O rato</i>	Monólogo
63	J. Câmara Manuel	<i>O nervoso</i>	Monólogo imitado
64	Júlio Dumont (Orlando)	<i>A flor de laranjeira</i>	Monólogo
65	Carlos Almeida	<i>A bernarda na cabeça</i>	Cena-cómica
66	Júlio Dumont (Orlando)	<i>O 1003 da 3ª</i>	Cançoneta cómica
67	Celestino Gaspar Silva	<i>Escorregar</i>	Cançoneta cómica
68	Eduardo Fernandes (Esculápio)	<i>Não digo nada a ninguém</i>	Cançoneta cómica
69	António Augusto Portugal	<i>O Brasileiro Pancrácio</i>	Cena-cómica
70	Júlio Moraes	<i>Trá. Lá. Lá</i>	Monólogo paródia
71	Artur Silva	<i>Zé pagante</i>	Cena-cómica
72	A. Sousa Bastos	<i>Soirée familiar</i>	Monólogo
73	Eduardo Fernandes (Esculápio)	<i>O suicida</i>	Monólogo
74	Augusto Garraio	<i>O carola</i>	Monólogo
75	Álvaro Cabral	<i>Um actor célebre</i>	Monólogo
76	Jaime Brito (Pedro Fosco)	<i>Só de um banda!</i>	Cançoneta cómica
77	Diogo José Seromenho/ A. César Vasconcelos	<i>Os supersticiosos</i>	Comédia imitada
78	N. T. Leroy	<i>Aproximadamente</i>	Cançoneta cómica
79	N. T. Leroy	<i>Não pode ser!</i>	Cançoneta cómica
80	N. T. Leroy	<i>Com a ponta da bengala</i>	Cançoneta cómica
81	N. T. Leroy	<i>Escapou!</i>	Cançoneta cómica
82	N. T. Leroy	<i>Zá! Trás! Pás!</i>	Cançoneta cómica
83	N. T. Leroy	<i>Ul-lá-lá!</i>	Cançoneta cómica
84	N. T. Leroy	<i>A quadrilha</i>	Cançoneta cómica
85	N. T. Leroy	<i>O inflamável</i>	Cançoneta cómica
86	Alfredo de Carvalho	<i>Alho, alho, caracol e couve!</i>	Cançoneta cómica
87	Alfredo de Carvalho	<i>Ó Zé dá cá!</i>	Cançoneta cómica

88	N. T. Leroy	<i>O mazalipatão</i>	Cançoneta cómica
89	N. T. Leroy	<i>Uma viagem ao Tirol</i>	Cançoneta imitada
90	Baptista Machado	<i>Tim-telim-tão balalão</i>	Cançoneta cómica
91	Júlio Dumont (Orlando)	<i>Às escuras</i>	Cançoneta cómica
92	Júlio Dumont (Orlando)	<i>As continências</i>	Cançoneta cómica
93	Baptista Machado	<i>Santo António milagreiro</i>	Monólogo
94	A. César Vasconcelos	<i>Dispa essa farpela</i>	Comédia imitada
95	Júlio Howorth	<i>As informações</i>	Comédia imitada
96	Artur Azevedo	<i>Amor por anexins</i>	Comédia
97	N. T. Leroy	<i>É feitio!</i>	Cançoneta cómica
98	Júlio Howorth	<i>Alugam-se quartos</i>	Comédia
99	Dupont de Sousa	<i>O cão do Nicolau</i>	Comédia imitada
100	Celestino Gaspar Silva	<i>Não acha, minha sra?</i>	Monólogo
101	-	<i>Só com um dedo</i>	Cançoneta cómica
102	Moreira da Costa	<i>A confissão</i>	Cançoneta cómica
103	Baptista Diniz	<i>O Zé minhoto</i>	Cançoneta cómica
104	-	<i>Tira o bicho</i>	Cançoneta cómica
105	Inácio Moreira	<i>A minha doença</i>	Monólogo
106	-	<i>Contratempos</i>	Monólogo
107	Silva Viana	<i>A fome</i>	Monólogo dramático
108	Pedro Pinto	<i>Roteiro de Lisboa</i>	Cançoneta paródia
109	Augusto Garraio	<i>Os alfinetes</i>	Monólogo
110	Baptista Machado	<i>Um aficionado</i>	Monólogo
111	Jaime Brito (Pedro Fosco)	<i>Adiante!</i>	Cançoneta cómica
112	Augusto Garraio	<i>Provérbios do meu sogro</i>	Monólogo
113	Carlos Almeida	<i>Quem me quer?</i>	Cena-cómica
114	Silva Viana	<i>Faz-me falta!</i>	Cançoneta cómica
115	Silva Negrão	<i>As pitadas</i>	Cançoneta cómica
116	Júlio Saturnino Costa	<i>Pois não!</i>	Monólogo. Imitação
117	Pedro Pinto	<i>À vontade da tia</i>	Cançoneta cómica
118	Silva Viana	<i>Ah! Eh! Ih! Oh! Uh!</i>	Monólogo
119	Coimbra Lobo	<i>O fanfarrão</i>	Monólogo
120	Jaime Brito (Pedro Fosco)	<i>Em pelotas</i>	Monólogo
121	Alfredo Silva	<i>Não sei, não sei!</i>	Cançoneta imitada
122	A. Sousa Bastos	<i>Caluda, José</i>	Cançoneta
123	N. T. Leroy	<i>O magala</i>	Cançoneta imitada
124	E. Nascimento Correia	<i>O sacrista</i>	Cançoneta cómica
125	N. T. Leroy	<i>As vírgulas</i>	Cançoneta imitada
126	N. T. Leroy	<i>A massa</i>	Cançoneta cómica
127	N. T. Leroy	<i>O Francisquinho</i>	Cançoneta imitada
128	N. T. Leroy	<i>A chaleira</i>	Cançoneta imitada
129	N. T. Leroy	<i>O Bibi</i>	Cançoneta cómica
130	N. T. Leroy	<i>O atraente</i>	Cançoneta cómica
131	N. T. Leroy	<i>Desculpe vocênciã</i>	Cançoneta cómica
132	Diogo José Seromenho	<i>A restauração de Portugal</i>	Cena-dramática
133	N. T. Leroy	<i>Na pândega!</i>	Cançoneta cómica
134	N. T. Leroy	<i>Xempre aguentar!</i>	Cançoneta paródia
135	Moreira da Costa	<i>Aitiriolaró!</i>	Cançoneta imitada
136	Moreira da Costa	<i>Oremos</i>	Cançoneta cómica
137	N. T. Leroy	<i>Nem mais nem menos</i>	Cançoneta cómica
138	José Salreta	<i>Ai! Ai!</i>	Cançoneta cómica
139	N. T. Leroy	<i>O Venceslau</i>	Cançoneta cómica
140	José Salreta	<i>Tudo toca!</i>	Cançoneta cómica
141	N. T. Leroy	<i>Um batalhão no convento</i>	Cançoneta cómica
142	N. T. Leroy	<i>As frutas</i>	Cançoneta cómica

143	N. T. Leroy	<i>Ao atravessar</i>	Cançoneta cómica
144	N. T. Leroy	<i>Os meus patrões</i>	Cançoneta cómica
145	N. T. Leroy	<i>O rouxinol</i>	Cançoneta cómica
146	J. Câmara Manuel	<i>Patrões fora</i>	Cançoneta
147	N. T. Leroy	<i>Está direito!</i>	Cançoneta
148	A. Varela/ D. Godinho	<i>Um pândego à divina</i>	Cena-cómica
149	Penha Coutinho (Morpheu)	<i>Os sonhos</i>	Cançoneta cómica
150	N. T. Leroy	<i>Os meus três noivos</i>	Cançoneta
151	N. T. Leroy	<i>Nicoli-nicolá!</i>	Cançoneta
152	A. Sousa Bastos	<i>De pernas para o ar</i>	Cançoneta
153	Penha Coutinho (Morpheu)	<i>As gargalhadas</i>	Cançoneta
154	Augusto Garraio	<i>Solo de rebeca</i>	Monólogo cómico
155	N. T. Leroy	<i>Sempre sentado</i>	Cançoneta
156	N. T. Leroy	<i>Batalha de amor</i>	Cançoneta militar
157	N. T. Leroy	<i>Sem falar</i>	Cançoneta mímica
158	Moreira da Costa	<i>As minhas conquistas</i>	Cançoneta
159	Augusto Garraio	<i>A família Sarilhos</i>	Monólogo cómico
160	Augusto Garraio	<i>A morta</i>	Monólogo dramático
161	Augusto Garraio	<i>Aqui e acolá</i>	Cançoneta
162	N. T. Leroy	<i>Vai-te embora, António</i>	Cançoneta
163	Augusto Garraio	<i>O Sr. Deputado</i>	Monólogo cómico
164	N. T. Leroy	<i>Ali à preta!</i>	Cançoneta
165	N. T. Leroy	<i>Amola, amola</i>	Cançoneta
166	N. T. Leroy	<i>A los toros</i>	Cançoneta
167	Augusto Garraio	<i>As baratas</i>	Cançoneta
168	Augusto Garraio	<i>A dançar</i>	Cançoneta
169	N. T. Leroy	<i>Bumba!</i>	Cançoneta
170	Augusto Garraio	<i>Boa vai ela</i>	Cançoneta
171	N. T. Leroy	<i>A chorar e a rir</i>	Cançoneta
172	N. T. Leroy	<i>Eu mi vou já!</i>	Cançoneta
173	Augusto Garraio	<i>As mulheres</i>	Cançoneta
174	N. T. Leroy	<i>Oh! Oh! Com essa cara?</i>	Cançoneta
175	Augusto Garraio	<i>O leque</i>	Cançoneta
176	Augusto Garraio	<i>A bossa</i>	Monólogo
177	N. T. Leroy	<i>Pouco a pouco</i>	Cançoneta
178	Augusto Garraio	<i>Asas Santas</i>	Monólogo dramático
179	N. T. Leroy	<i>O Zabumba</i>	Cançoneta
180	Augusto Garraio	<i>As cantigas</i>	Monólogo cómico
181	N. T. Leroy	<i>O cravo e a rosa</i>	Cançoneta
182	Augusto Garraio	<i>Os carapaus</i>	Monólogo
183	Augusto Garraio	<i>As carambolas</i>	Monólogo
184	N. T. Leroy	<i>Casei-me</i>	Monólogo
185	N. T. Leroy	<i>O careca</i>	Monólogo
186	E. César Inglês de Moura	<i>O fiasco</i>	Monólogo
187	Augusto Garraio	<i>A papinha</i>	Monólogo
188	N. T. Leroy	<i>O gigante</i>	Monólogo
189	Augusto Garraio	<i>A grande orquestra</i>	Monólogo
190	Augusto Garraio	<i>As linhas</i>	Monólogo
191	Baptista Machado	<i>A gata borralheira</i>	Comédia
192	N. T. Leroy	<i>A arca de Noé</i>	Cançoneta
193	Gaudêncio Miguéns Jorge	<i>O Zé Panasqueiro</i>	Cena-cómica
194	N. T. Leroy	<i>Pra exposição!!!</i>	Cançoneta
195	Celestino Gaspar Silva	<i>Não me amava!</i>	Monólogo
196	António Sacramento	<i>Palminhas e mais</i>	Cançoneta

		<i>palminhas</i>	
197	N. T. Leroy	<i>As caretas</i>	Cançoneta
198	Silva Ferreira	<i>Ai que filhas qu'ê tenho</i>	Monólogo
199	Afonso Magalhães	<i>Arte e glória</i>	Monólogo dramático
200	N. T. Leroy	<i>Pois sim. Mas anda lá!</i>	Cançoneta
201	Costa Serrão	<i>Os gestos</i>	Cançoneta
202	Augusto Garraio	<i>Sempre distraído</i>	Monólogo
203	N. T. Leroy	<i>O alto lá!</i>	Cançoneta
204	Júlio Vieira	<i>O rata</i>	Cena-cômica
205	Celestino Gaspar Silva	<i>Nem eu!</i>	Monólogo
206	N. T. Leroy	<i>O berimbau de Lulu</i>	Cançoneta
207	Augusto Garraio	<i>O irracível</i>	Monólogo
208	Celestino Gaspar Silva	<i>Ora toma lá!</i>	Cançoneta
209	N. T. Leroy	<i>Viva o champanhe!</i>	Cançoneta imitada
210	Celestino Gaspar Silva	<i>Para que me casei eu?</i>	Monólogo
211	A. I. P. Varela	<i>A caridade contada por um asilado</i>	Poesia satírica
212	N. T. Leroy	<i>O Chalet das Damas</i>	Cançoneta imitada
213	Luís de Araújo	<i>Pelas mãos e pelo pés</i>	Poesia cômica
214	Augusto Garraio	<i>Os meus pecados</i>	Monólogo
215	N. T. Leroy	<i>Pobres ricos!</i>	Cançoneta
216	Celestino Gaspar Silva	<i>Trepar, trepar</i>	Cançoneta
217	N. T. Leroy	<i>Os amigos do patrão</i>	Cançoneta
218	A. I. P. Varela	<i>Um pássaro de arribação</i>	Cena-cômica
219	N. T. Leroy	<i>Sempre deitado</i>	Cançoneta
220	Joaquim Augusto Oliveira	<i>O piteireiro</i>	Cena-cômica
221	N. T. Leroy	<i>Com o meu chapéu</i>	Cançoneta
222	A. I. P. Varela	<i>A época das virtudes</i>	Poesia dramática
223	N. T. Leroy	<i>Os cumprimentos</i>	Cançoneta
224	Artur Arriegas	<i>O rebenta a bexiga</i>	Cançoneta
225	Joaquim Vaz	<i>Sempre parado</i>	Cançoneta imitada
226	N. T. Leroy	<i>A alfacinha</i>	Cançoneta
227	D. João da Câmara	<i>História da Carochinha</i>	Monólogo
228	N. T. Leroy	<i>Ai! Ai! Titi!</i>	Cançoneta
229	Baptista Diniz	<i>Um filósofo... fim de século</i>	Monólogo
230	Augusto Garraio	<i>A couve</i>	Cançoneta
231	Celestino Gaspar Silva	<i>Pegou!</i>	Cançoneta
232	Augusto Garraio	<i>As inclinações</i>	Cançoneta
233	Artur Arriegas	<i>O grilo</i>	Cançoneta
234	Augusto Garraio	<i>O Calisto</i>	Monólogo
235	Augusto Rodrigues Vieira	<i>O incêndio</i>	Poesia cômica
236	Artur Arriegas	<i>Um marau</i>	Cançoneta
237	Augusto Rodrigues Vieira	<i>O sem ventura</i>	Monólogo prosa
238	D. João da Câmara	<i>Os gatos</i>	Monólogo
239	Celestino Gaspar Silva	<i>Os raios XX</i>	Monólogo
240	Augusto Garraio	<i>Os tombos</i>	Monólogo
241	N. T. Leroy	<i>As influências</i>	Cançoneta
242	Joaquim Vaz	<i>A minha prima</i>	Cançoneta
243	Celestino Gaspar Silva	<i>O Samsão de Tuy</i>	Monólogo cômico
244	N. T. Leroy	<i>A perichole</i>	Dueto característico
245	Augusto Garraio	<i>Fogo de vista</i>	Cançoneta
246	Augusto Rodrigues Vieira	<i>Os três mecos</i>	Terceto cômico
247	N. T. Leroy	<i>E deixa andar</i>	Cançoneta

248	Joaquim Vaz	<i>Caí!</i>	Cançoneta
249	N. T. Leroy	<i>Com um grão na asa</i>	Dueto cómico
250	Celestino Gaspar Silva	<i>Sem descançar!</i>	Dueto cómico imitado
251	N. T. Leroy	<i>Naná!</i>	Cançoneta
252	Guilherme Silva Lisboa	<i>Tudo alarga! Tudo engrossa!</i>	Cançoneta imitada
253	N. T. Leroy	<i>Ih! Que bom par!</i>	Cançoneta
254	Joaquim Augusto Oliveira	<i>Peneira nos olhos</i>	Cançoneta
255	N. T. Leroy	<i>Os alfacinhas</i>	Terceto cómico
256	D. João da Câmara	<i>Primavera</i>	Monólogo
257	N. T. Leroy	<i>Pst! Pst!</i>	Dueto cómico
258	Guilherme Silva Lisboa	<i>No olho...</i>	Monólogo
259	N. T. Leroy	<i>O capacete</i>	Dueto militar imitado
260	D. João da Câmara	<i>Os sinos</i>	Monólogo dramático
261	N. T. Leroy	<i>Na clave de sol</i>	Cançoneta
262	Guilherme Silva Lisboa	<i>Até chora</i>	Monólogo
263	N. T. Leroy	<i>À chuva!</i>	Terceto cómico
264	Artur Ribeiro	<i>Os pelintras</i>	Terceto cómico
265	Joaquim Augusto Oliveira	<i>A tempestade</i>	Cena-dramática marítima em verso
266	D. João da Câmara	<i>Gri-gri</i>	Monólogo cómico
267	N. T. Leroy	<i>Talvez te escreva</i>	Cançoneta
268	N. T. Leroy	<i>Corra o marfim</i>	Cançoneta
269	Bessa Munné	<i>Os Borgas</i>	Terceto cómico
270	Bessa Munné	<i>Os dândis</i>	Terceto cómico
271	Guilherme Silva Lisboa	<i>Lá ter... tenho!</i>	Cançoneta
272	António Cândido de Deus Guedes	<i>Ai! Ritinha!</i>	Terceto cómico
273	N. T. Leroy	<i>Eu cá... pff!</i>	Cançoneta
274	Bessa Munné	<i>Os cupidinhos</i>	Terceto cómico
275	Augusto Garraio	<i>Até parece</i>	Monólogo
276	Bessa Munné	<i>O fadista e a cigarra</i>	Dueto cómico
277	Bessa Munné	<i>Lá na escada</i>	Cançoneta
278	Bessa Munné	<i>Os homens</i>	Cançoneta
279	N. T. Leroy	<i>Talvez te responda</i>	Cançoneta
280	N. T. Leroy	<i>Catapum!</i>	Cançoneta
281	Bessa Munné	<i>Não sei!</i>	Cançoneta
282	N. T. Leroy	<i>Tabacaria Paulus</i>	Terceto cómico
283	Armando Corvelo	<i>Os olhares</i>	Monólogo
284	N. T. Leroy	<i>Os medrosos</i>	Dueto cómico
285	Artur Arriegas	<i>Sempre a chorar!</i>	Cançoneta imitada
286	N. T. Leroy	<i>Ah! Caramba!</i>	Cançoneta
287	Armando Corvelo	<i>Sempre a nadar</i>	Cançoneta imitada
288	N. T. Leroy	<i>Com a caixa de cartão</i>	Cançoneta
289	Augusto Garraio	<i>Pelo sim e pelo não</i>	Cançoneta
290	Bessa Munné	<i>O cabeleireiro</i>	Cançoneta
291	L. F. Castro Seromenho	<i>A mala do Sr. Bexiga</i>	Farsa
292	N. T. Leroy	<i>Não chores... porque também vais</i>	Cançoneta
293	Bessa Munné	<i>As três inseparáveis</i>	Terceto cómico imitado
294	Baptista Diniz	<i>Estou escriturado! Ou um doido com juízo</i>	Monólogo
295	N. T. Leroy	<i>Beu! Beu!</i>	Cançoneta
296	Bessa Munné	<i>No comboio!</i>	Cançoneta

297	N. T. Leroy	<i>Os chineses</i>	Dueto cómico
298	Baptista Diniz	<i>O meu necrólogo</i>	Monólogo fúnebre
299	N. T. Leroy	<i>Uma jornada</i>	Quarteto cómico
300	Artur Garraio	<i>As borboletas</i>	Monólogo
301	Bessa Munné	<i>A sopeira e o seu derriço</i>	Dueto cómico
302	Guilherme Silva Lisboa	<i>Um beijo trocado</i>	Dueto cómico
303	N. T. Leroy	<i>Não vai lá!</i>	Cançoneta
304	António Cândido Deus Guedes	<i>O sacrista e o magala</i>	Dueto cómico
305	N. T. Leroy	<i>Fala-me logo à saída</i>	Cançoneta
306	João Celestino Pedroso	<i>Um cúmulo de doenças!</i>	Monólogo
307	N. T. Leroy	<i>Atchim!</i>	Cançoneta
308	L. F. Castro Seromenho	<i>Malefício na família</i>	Comédia
309	N. T. Leroy	<i>Oh!!</i>	Cançoneta
310	Artur Arriegas	<i>Os manos</i>	Dueto cómico
311	N. T. Leroy	<i>Vai para o Convento!</i>	Cançoneta
312	Bessa Munné	<i>Um herói!</i>	Cançoneta imitada
313	Carlos Antunes	<i>Não sei se me entendem</i>	Cançoneta imitada
314	N. T. Leroy	<i>Não me façam rir</i>	Cançoneta
315	Bessa Munné	<i>No Chiado</i>	Dueto cómico
316	João Celestino Pedroso	<i>Por causa da chuva!</i>	Monólogo
317	Bessa Munné	<i>Pegue aqui!</i>	Cançoneta
318	João Celestino Pedroso	<i>Descuidou-se</i>	Cançoneta
319	José Luís de Sousa	<i>Não me toque nunca nisso</i>	Cançoneta
320	Laurentino M. Simões	<i>Oh! Ricocó!</i>	Cançoneta
321	Bessa Munné	<i>O conquistador</i>	Cançoneta
322	N. T. Leroy	<i>Os elegantes</i>	Dueto cómico
323	Laurentino M. Simões	<i>O eclipse</i>	Monólogo
324	Bessa Munné	<i>Foi sem querer</i>	Cançoneta
325	L. F. Castro Seromenho	<i>Atribuições de um estudante</i>	Farsa original
326	L. F. Castro Seromenho	<i>As eleições</i>	Farsa costumes políticos
327	N. T. Leroy	<i>As cores</i>	Cançoneta
328	L. F. Castro Seromenho	<i>A má-língua do mestre Nicola</i>	Cena-cómica original
329	N. T. Leroy	<i>As três noivas</i>	Cançoneta
330	Alfredo Lino de Sousa	<i>Eu cá não me ralo</i>	Cançoneta
331	N. T. Leroy	<i>A coquette</i>	Cançoneta
332	Augusto de Azevedo	<i>A minha ópera</i>	Monólogo
333	N. T. Leroy	<i>Que rica coisa</i>	Cançoneta
334	António Cândido Deus Guedes	<i>O clarinete</i>	Cançoneta
335	Laurentino M. Simões	<i>Os dois figurinos</i>	Dueto cómico
336	N. T. Leroy	<i>O petulante</i>	Cançoneta
337	Álvaro Monteiro	<i>Cantos sinistros</i>	Monólogo herói-cómico
338	Armando Xavier	<i>O cavaquinho</i>	Cançoneta
339	José Martins Reis	<i>Isto já não se endireita</i>	Cançoneta
340	Laurentino M. Simões	<i>Os tr~es bebés</i>	Terceto cómico
341	N. T. Leroy	<i>Por debaixo e por detrás</i>	Cançoneta imitada
342	Laurentino M. Simões	<i>Forte macaca</i>	Monólogo
343	Artur Arriegas	<i>É da luneta!</i>	Cançoneta
344	Eduardo Garrido	<i>O grande Elias!</i>	Monólogo-cegarrega
345	Fernando Schwallbach	<i>Um ideal</i>	Monólogo
346	Ricardo Sousa	<i>Olé! Olé!</i>	Monólogo
347	Fernando Schwallbach	<i>A abandonada</i>	Monólogo dramático
348	L. F. Castro Seromenho	<i>Um casamento à pistola</i>	Comédia original

349	Herculano Augusto Almeida Cardoso	<i>Doutor Sovina</i>	Comédia
350	N. T. Leroy	<i>Ai que calor!</i>	Cançoneta
351	Fernando Schwallbach	<i>No hospital</i>	Monólogo dramático
352	N. T. Leroy	<i>Toma lá cerejas</i>	Cançoneta
353	Borges Frazão (Borgesso)	<i>O Zé do bombo</i>	Cançoneta
354	Joaquim dos Anjos	<i>Amor Pátrio</i>	Monólogo dramático
355	N. T. Leroy	<i>O revisor do comboio</i>	Cançoneta
356	Fernando Schwallbach	<i>O beijo</i>	Cançoneta
357	-	<i>Não hei-de casar</i>	Monólogo
358	Henrique Torres	<i>Sou tão envergonhado</i>	Monólogo
359	Fernando Schwallbach	<i>O pombo traído</i>	Monólogo dramático
360	N. T. Leroy	<i>Falta-me ainda uma coisa</i>	Cançoneta
361	Laurentino M. Simões	<i>Firrum fum fum</i>	Cançoneta
362	Borges Frazão (Borgesso)	<i>O tio Caetano</i>	Cançoneta
363	Eduardo Garrido	<i>O mede tudo</i>	Cena-cómica imitada
364	Fernando Schwallbach	<i>O riso de Jesus</i>	Monólogo dramático
365	Celestino Gaspar da Silva	<i>A procurar o badalo</i>	Cançoneta
366	Joaquim dos Anjos	<i>A guerra</i>	Monólogo dramático
367	N. T. Leroy	<i>De nariz para o ar</i>	Cançoneta
368	Fernando Schwallbach	<i>A doida</i>	Monólogo dramático
369	Laurentino M. Simões	<i>Com a mosca</i>	Cançoneta
370	Fernando Schwallbach	<i>O neu azar</i>	Monólogo cómico
371	N. T. Leroy	<i>Or vai tu!</i>	Cançoneta
372	Artur Arriegas	<i>O dedo</i>	Cançoneta
373	Joaquim dos Anjos	<i>Ao seu dispor</i>	Cançoneta
374	Fernando Schwallbach	<i>O fiscal do selo</i>	Monólogo cómico
375	Artur Arriegas	<i>Eu ainda... sim senhor</i>	Cançoneta
376	N. T. Leroy	<i>Falta-me sempre uma coisa</i>	Cançoneta
377	Fernando Schwallbach	<i>Deixa andar, corra o marfim!</i>	Cançoneta
378	Laurentino M. Simões	<i>Por ingenuidade</i>	Cançoneta
379	Joaquim dos Anjos	<i>Um conquistador endiabrado</i>	Poesia cómica
380	N. T. Leroy	<i>Os meus direitos</i>	Cançoneta
381	Fernando Schwallbach	<i>Só no mundo</i>	Monólogo dramático
382	Joaquim dos Anjos	<i>Um tímido</i>	Monólogo cómico
383	N. T. Leroy	<i>Eu faço tudo!</i>	Cançoneta
384	Fernando Schwallbach	<i>A varina</i>	Cançoneta
385	Júlio Guimarães	<i>O menino de coro</i>	Cançoneta
386	Joaquim dos Anjos	<i>O mundo livre</i>	Monólogo dramático
387	Fernando Schwallbach	<i>Um figurino</i>	cançoneta
388	Joaquim dos Anjos	<i>O suicídio</i>	Monólogo dramático
389	Fernando Schwallbach	<i>Um primor de artifício</i>	Monólogo cómico
390	Augusto Rodrigues Vieira	<i>Já lá não vai</i>	Cançoneta
391	N. T. Leroy	<i>Olé, menina, olé</i>	Cançoneta
392	Manuel Castro Cardoso	<i>Atribulações de um viúvo</i>	Monólogo cómico
393	Coriolano Leite	<i>Só</i>	Monólogo dramático
394	Fernando Schwallbach	<i>O galucho</i>	Monólogo cómico
395	Faustino Reis Sousa	<i>Toma lá batatas</i>	Cançoneta
396	N. T. Leroy	<i>Mais um!</i>	Cançoneta
397	Manuel Castro Cardoso	<i>Maldita carta</i>	Monólogo

398	Artur Arriegas	<i>Ovos frescos</i>	Cançoneta
399	Fernando Schwallbach	<i>No cemitério</i>	Monólogo dramático
400	N. T. Leroy	<i>A minha dança</i>	Cançoneta
401	Augusto Rodrigues Vieira	<i>O Zé Grigoiro</i>	Cançoneta
402	Manuel Castro Cardoso	<i>Um cantor excepcional</i>	Monólogo
403	N. T. Leroy	<i>A linda flor</i>	Cançoneta
404	Laurentino M. Simões	<i>Um doidinho pela dança</i>	Cançoneta
405	Moreira da Costa	<i>Roastbeef</i>	Cançoneta
406	N. T. Leroy	<i>Schiu!</i>	Cançoneta imitada
407	N. T. Leroy	<i>O tal quindim</i>	Cançoneta imitação
408	N. T. Leroy	<i>A grisette</i>	Cançoneta
409	N. T. Leroy	<i>É a tal cousa</i>	Cançoneta
410	Manuel Castro Cardoso	<i>O gato...francês</i>	Monólogo cómico
411	N. T. Leroy	<i>Ui! Que danxa!</i>	Cançoneta
412	Artur Arriegas	<i>A gatinha</i>	Cançoneta
413	N. T. Leroy	<i>O cardina</i>	Monólogo cómico imitado
414	Fernando Schwallbach	<i>Os burros</i>	Monólogo cómico
415	J. Câmara Manuel	<i>De bola a bola</i>	Cançoneta
416	Fernando Schwallbach	<i>Uma lenda</i>	Monólogo dramático
417	Coimbra Lobo	<i>O frescura</i>	Cançoneta
418	N. T. Leroy	<i>O maxixe</i>	Dueto cómico
419	José Cavalheiro	<i>Sempre a correr</i>	Cançoneta
420	Abílio Napier	<i>O chocalhinho</i>	Cançoneta
421	Augusto Garraio	<i>Não me entra cá</i>	Cançoneta
422	Augusto de Lacerda	<i>A greve dos ferreiros</i>	Monólogo tradução
423	Abílio Napier	<i>Tire o grilo</i>	Cançoneta
424	Celestino Gaspar Silva	<i>Viagem a Birelas</i>	Cançoneta
425	Fernando Schwallbach	<i>Os velhos</i>	Monólogo dramático
426	Abílio Napier	<i>Se eu fosse maior!</i>	Cançoneta
427	Ricardo Sousa	<i>Devagarinho</i>	Cançoneta
428	L. F. Castro Seromenho	<i>O casamento da Grã-duquesa</i>	Comédia burlesca
429	Pedro Melo (Peromel)	<i>Ai! Que me aleijas!</i>	Cançoneta
430	Manuel Castro Cardoso	<i>Chegar, chega e ainda sobeja</i>	Cançoneta
431	Laurentino M. Simões	<i>É com canela!</i>	Cançoneta
432	Pedro Melo (Peromel)	<i>Não volto a Lisboa</i>	Cançoneta
433	Abílio Napier	<i>I gaiteira</i>	Cançoneta
434	Celestino Gaspar Silva	<i>Minha mulher bateu-me</i>	Cançoneta
435	Fernando Schwallbach	<i>Os bichanos</i>	Monólogo cómico
436	Pedro Melo (Peromel)	<i>Vou-me desquitar</i>	Monólogo cómico
437	Celestino Gaspar Silva	<i>Coisas de minha mulher!</i>	Monólogo cómico
438	Abílio Napier	<i>Não me aperte</i>	Cançoneta
439	João Rebocho	<i>Pouca vista</i>	Cançoneta
440	Celestino Gaspar Silva	<i>Um homem</i>	Monólogo
441	L. F. Castro Seromenho	<i>Ressonar sem dormir</i>	Comédia
442	L. F. Castro Seromenho	<i>Sargentos da revolta</i>	Comédia
443	Celestino Gaspar Silva	<i>O carrascão</i>	Cançoneta
444	José Sousa Reis	<i>Testamento curioso</i>	Monólogo
445	N. T. Leroy	<i>Foi no balão!</i>	Cançoneta
446	João Rebocho	<i>Sempre a nove</i>	Cançoneta
447	Acácio Antunes	<i>Ferraz-Ferrão</i>	Monólogo cómico
448	N. T. Leroy	<i>Falta de tempo</i>	Monólogo cómico
449	Herculano Costa	<i>O Zezinho</i>	Cançoneta
450	N. T. Leroy	<i>Então c'umié?</i>	Quarteto cómico
451	Artur Arriegas	<i>Um excêntrico</i>	Monólogo cómico

452	N. T. Leroy	<i>Toca a música!</i>	cançoneta
453	João Rebocho	<i>Antão cumi é!</i>	Cançoneta
454	N. T. Leroy	<i>Estás a ver!!</i>	Cançoneta
455	João Rebocho	<i>Quanto mais feio, mais bonito!</i>	Monólogo cómico
456	Teixeira Baía	<i>O é de PIntéus</i>	Cançoneta
457	Francisco Raimundo Alves	<i>Já cá canta</i>	Cançoneta
458	J. M. Barbosa júnior	<i>A minha peça</i>	Monólogo cómico
459	Celestino Gaspar Silva	<i>A patroa e o patrão</i>	Monólogo cómico
460	Artur Arriegas	<i>Digo eu cá isto</i>	Cançoneta
461	N. T. Leroy	<i>Os meus retratos</i>	Cançoneta
462	João Diniz	<i>No confessionário</i>	Monólogo cómico
463	Alfredo Albuquerque jr.	<i>De frente e de lado!</i>	Monólogo cómico
464	João Sousa	<i>Velhos gaiteiros</i>	Dueto
465	Celestino Gaspar Silva	<i>Toma lá e leva</i>	Cançoneta
466	N. T. Leroy	<i>A rega</i>	Dueto cómico
467	Teixeira Baía	<i>O coto</i>	Cançoneta
468	Guilherme Silva Lisboa	<i>Pois sim! Pois sim!</i>	Cançoneta
469	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Os três larápios</i>	Terceto cómico
470	N. T. Leroy	<i>É pau!</i>	Cançoneta
471	Alfredo Albuquerque jr.	<i>A gasolina</i>	Cançoneta
472	Celestino Gaspar Silva	<i>Pobres velhinhos</i>	Monólogo dramático
473	N. T. Leroy	<i>Á... U!</i>	Cançoneta
474	Alfredo Albuquerque jr.	<i>O nó</i>	Cançoneta
475	Eduardo Moreira Fernandes	<i>O zanzariban</i>	Cançoneta
476	Celestino Gaspar Silva	<i>Dona Francisca</i>	Monólogo cómico
477	N. T. Leroy	<i>Sem saber ler</i>	Cançoneta
478	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Falta de ar</i>	Cançoneta
479	J. M. Barbosa júnior	<i>Um transe aflitivo</i>	Monólogo cómico
480	N. T. Leroy	<i>O que me falta</i>	Cançoneta
481	Celestino Gaspar Silva	<i>Na boca do mundo</i>	Monólogo
482	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Os nervos!</i>	Cançoneta
483	N. T. Leroy	<i>Ao ver a tropa</i>	Cançoneta
484	Artur Arriegas	<i>Um distraído</i>	Monólogo cómico
485	Celestino Gaspar Silva	<i>Como se perde a virtude?</i>	Monólogo
486	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Tinha de ser...</i>	Cançoneta
487	N. T. Leroy	<i>Os paliativos</i>	Cançoneta
488	J. M. Barbosa Júnior	<i>Adão e Eva</i>	Monólogo imitado
489	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Entrar e sair</i>	Monólogo
490	Guilherme Silva Lisboa	<i>O meu tareco</i>	Cançoneta
491	Celestino Gaspar Silva	<i>Os pedintes</i>	Terceto cómico
492	Alfredo Albuquerque jr.	<i>E tudo o mais em proporção</i>	Cançoneta
493	Guilherme Silva Lisboa	<i>Ui! Que ratão!</i>	Cançoneta
494	N. T. Leroy	<i>Ai, mamã...</i>	Cançoneta
495	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Bonito trabalho!</i>	Monólogo
496	Celestino Gaspar Silva	<i>O condecorado!</i>	Monólogo
497	João Diniz	<i>Os pecados da avó</i>	Monólogo
498	N. T. Leroy	<i>Nini e Lulu</i>	Dueto cómico. Imitação
499	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Com a cara deslavada</i>	Cançoneta
500	Celestino Gaspar Silva	<i>A neve</i>	Poesia dramática
501	Guilherme Silva Lisboa	<i>Já não tenho!</i>	Cançoneta
502	N. T. Leroy	<i>O cake-walke</i>	Cançoneta
503	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Ai, Lulu!</i>	Cançoneta
504	Celestino Gaspar Silva	<i>O champanhe</i>	cançoneta

505	Guilherme Silva Lisboa	<i>Já de pequeno</i>	Cançoneta
506	N. T. Leroy	<i>É tudo assim!</i>	Cançoneta
507	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Os óculos do meu avô</i>	Monólogo cómico
508	N. T. Leroy	<i>Não faz mal</i>	Cançoneta
509	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Luisinha</i>	Monólogo
510	Celestino Gaspar Silva	<i>O coração e a carteira</i>	Dueto cómico
511	Alfredo Albuquerque jr.	<i>No elevador</i>	Monólogo
512	N. T. Leroy	<i>A patrulha</i>	Cançoneta
513	Alfredo Albuquerque jr.	<i>O meu bigode</i>	Monólogo
514	Celestino Gaspar Silva	<i>Gosto de minha mulher!</i>	Monólogo
515	Alfredo Albuquerque jr.	<i>O domingo de licença</i>	Cançoneta
516	Celestino Gaspar Silva	<i>A minha oração</i>	Monólogo
517	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Em cheio!</i>	Monólogo
518	L. F. Castro Seromenho	<i>Os estroinas</i>	Comédia
519	L. F. Castro Seromenho	<i>Maldita exposição</i>	Comédia
520	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Meia-dose</i>	Cançoneta
521	Celestino Gaspar Silva	<i>Um susto</i>	Monólogo cómico
522	Alfredo Albuquerque jr.	<i>À vontadinha</i>	Cançoneta
523	Celestino Gaspar Silva	<i>Mas agora viras tu!</i>	Cançoneta
524	Alfredo Albuquerque jr.	<i>O melhor amigo!</i>	Monólogo cómico
525	L. F. Castro Seromenho	<i>Triste fado!</i>	Comédia
526	L. F. Castro Seromenho	<i>Amores de um deputado</i>	Comédia imitada
527	Celestino Gaspar Silva	<i>A cantarinha</i>	Cançoneta
528	Alfredo Albuquerque jr.	<i>O X!</i>	Monólogo
529	Manuel Pais	<i>O último galanteio</i>	Monólogo
530	Celestino Gaspar Silva	<i>Pó! Pó! Pó!</i>	Cançoneta cómica
531	N. T. Leroy	<i>Ai! Ai! Ai! Ai!</i>	Cançoneta
532	Celestino Gaspar Silva	<i>A ginjinha</i>	Monólogo cómico
533	João Rebocho	<i>O mirosas</i>	Cançoneta cómica
534-535 - desconhecidos			
536	N. T. Leroy	<i>A pandeireta</i>	Cançoneta
537	N. T. Leroy	<i>Ninguém tem nada com isso!</i>	Cançoneta
538	N. T. Leroy	<i>Pim! Pam! Pum!</i>	Cançoneta
539	N. T. Leroy	<i>Mariquinhas</i>	Cançoneta
540	N. T. Leroy	<i>Querida esposa!</i>	Cançoneta
541	N. T. Leroy	<i>Eu e tu!</i>	Dueto
542	César Nunes	<i>Cozinheiro Arte Nova</i>	Cançoneta
543	N. T. Leroy	<i>Assim é que eu gosto!</i>	Cançoneta
544	N. T. Leroy	<i>O Dilettanti e a Divette</i>	Dueto cómico imitado
545	N. T. Leroy	<i>Juízo, Narciso!</i>	Cançoneta
546	Celestino Gaspar Silva	<i>O faça... faça</i>	Cançoneta cómica
547	N. T. Leroy	<i>A família musical</i>	Quarteto bufo
548	N. T. Leroy	<i>Louras, morena, mulatas e pretas</i>	Cançoneta
549	Celestino Gaspar Silva	<i>Foi dentro!</i>	Monólogo
550	N. T. Leroy	<i>Não é preciso</i>	cançoneta
551	N. T. Leroy	<i>Sempre à brocha</i>	Cançoneta
552	N. T. Leroy	<i>Amor que morre</i>	Cançoneta
553	N. T. Leroy	<i>Na pista!</i>	Cançoneta
554 - desconhecido			
555	Alfredo Albuquerque jr.	<i>O que a cepa deu</i>	Monólogo
556	N. T. Leroy	<i>Isto é que é?</i>	Cançoneta
557	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Aquela Gabriela!</i>	Cançoneta
558	Augusto de Azevedo	<i>O que Deus me deu</i>	Monólogo cómico
559	N. T. Leroy	<i>Cobre-me, conre-me</i>	Cançoneta
560	N. T. Leroy	<i>Titi firolí loli</i>	Cançoneta imitada

561 – 562 - desconhecidos			
563	N. T. Leroy	<i>Estou servida</i>	Cançoneta
564	Sá de Albergaria	<i>Malditos calos</i>	Monólogo cómico
565- desconhecido			
570	N. T. Leroy	<i>Tudo em greve</i>	Cançoneta
571	Júlio César Machado	<i>A linguagem moderna</i>	Monólogo cómico
572	N. T. Leroy	<i>Com sono</i>	Cançoneta
573	Celestino Gaspar Silva	<i>O rouxinol da Mimi</i>	Cançoneta
574 - desconhecido			
575	Alfredo Albuquerque jr.	<i>A ficção</i>	Cançoneta
576	N. T. Leroy	<i>Três vezes nove</i>	Cançoneta
577	Alfredo Albuquerque jr.	<i>O nariz do Luís</i>	Cançoneta cómica
578	Álvaro Cabral	<i>Amor em marcha</i>	Duo-terceto
579 – 580 - desconhecidos			
581	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Os beijos de nossa mãe</i>	Cançoneta
582	N. T. Leroy	<i>A bem falante</i>	Monólogo
583	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Conselhos</i>	Cançoneta cómica
584	L. F. Castro Seromenho	<i>Portugal restaurado: 1640</i>	Drama
585	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Serenata a Maria</i>	Cançoneta adaptada
586 – desconhecido			
587	Alfredo Albuquerque jr.	<i>O Zezinho vai casar</i>	Cançoneta
588 – 59 - desconhecidos			
590	Álvaro Cabral	<i>O tio Bernardino</i>	Cançoneta
591 – 592 - desconhecidos			
593	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Naná Violette</i>	Canção dramática
594 – desconhecido			
595	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Nuvem que passa</i>	Cançoneta dramática traduzida
596 - desconhecido			
597	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Serapião engraxa sempre!</i>	Cançoneta cómica
598 - desconhecido			
599	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Les femmes chics de Paris</i>	Cançoneta cómica
600 - desconhecido			
601	Alfredo Albuquerque jr.	<i>A nossa bandeira</i>	Canção patriótica
602 - desconhecido			
603	Alfredo Albuquerque jr.	<i>O meu fole</i>	Cançoneta cómica
604 - desconhecido			
605	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Sweet little Caraboo</i>	Canção dramática
606 - desconhecido			
607	Alfredo Albuquerque jr.	<i>A casta Susana</i>	Cançoneta cómica
608 - desconhecido			
609	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Tudo à americana</i>	Cançoneta cómica
610	Júlio Rocha	<i>Hei-de ser deputado</i>	Comédia original
611	Alfredo Albuquerque jr.	<i>Um sacristão malicioso</i>	Cançoneta
612 - desconhecido			
613	Alfredo Albuquerque jr.	<i>O olhar das damas</i>	Cançoneta
614 - desconhecido			
615	A. Victor Machado	<i>Que deus tem</i>	Monólogo cómico
616 a 678 - desconhecidos			
679	Alfredo Albuquerque jr.	<i>A lição de piano</i>	Cançoneta

## 15.2. Bibliotheca Dramática Popular

1	Afonso Magalhães	<i>A Condessa de Marsay</i>	Drama traduzido
2	Pedro Pinto de Campos	<i>Amor de pai</i>	Drama original
3	Pedro Óscar	<i>Ouros, paus, copas e</i>	Comédia arreglada

		<i>espadas</i>	
4	Eduardo Garrido	<i>Os trinta botões</i>	Comédia original
5	Afonso de Magalhães	<i>As duas órfãs</i>	Drama traduzido
6	Joaquim Augusto Oliveira	<i>Casados e solteiros</i>	Comédia traduzida
7	J. Câmara Manuel	<i>Ideias de Rosalino</i>	Entreato cómico
8	Luís de Araújo	<i>A corda e o caldeirão</i>	Entreato cómico original
9	José Joaquim Silva	<i>Dar corda para se enforcar</i>	Comédia imitada
10	Joaquim Augusto Oliveira	<i>Uma mulher por três quartinhos</i>	Comédia.
11	Francisco Costa Braga	<i>Honra e dever</i>	Drama original
12	J. Garcia de Lima	<i>Romeu e Julieta</i>	Comédia original
13	P. C. Alcântara Chaves	<i>Dize tu, direi eu.</i>	Entreato cómico
14	Eduardo Garrido	<i>A timidez de Cornélio Guerra</i>	Comédia acomodada
15	Júlio Vieira	<i>Tarimba e sacristia</i>	Entreato cómico original
16	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>O íntimo</i>	Comédia-drama
17	J. Câmara Manuel <sup>[71]</sup>	<i>Sempre a rir!</i>	Cançoneta imitada
	Artur Arriegas	<i>Cravos de todo o ano</i>	Comédia paródia
18	Júlio Gaspar	<i>Cada doido</i>	Comédia original
19	Júlio Morais	<i>Os sobrinhos do papá</i>	Comédia original
20	J. A. Oliveira Mascarenhas	<i>Um noivo de Alcanhões</i>	Comédia
21	Eduardo Garrido	<i>Ernesto</i>	Comédia traduzida
22	A. C. de Oliveira	<i>João, o corta-mar</i>	Drama marítimo original
23	Francisco Costa Braga	<i>Um sujeito apressado</i>	Comédia imitada
24	Penha Coutinho	<i>A morte de Marat</i>	Drama original
25	E. Baptista Diniz	<i>Leonardo, o pescador</i>	Drama marítimo original
26	J. Câmara Manuel	<i>Os Caetanos</i>	Comédia imitada
27	F. de Lima Trindade	<i>A prova do crime</i>	Comédia imitada
28	Penha Coutinho	<i>O dedo de Deus</i>	Drama traduzido
29	Alfredo de Campos	<i>Flocos de neve</i>	Comédia original
30	J. Câmara Manuel	<i>Simplício Castanha &amp; Ca.</i>	Comédia original
31	Luís Pinto Martins	<i>João, o operário</i>	Comédia-drama
32	J. Câmara Manuel	<i>À procura de um emprego</i>	Entreato cómico
33	J. Câmara Manuel	<i>Uns comem figos...</i>	Comédia original
34	Eduardo Garrido	<i>Mosquitos por cordas</i>	Comédia traduzida
35	Salvador Marques	<i>Fome e honra</i>	Drama original
36	A. J. Carvalho	<i>Pedro, o idiota (Ladrões de luva branca)</i>	Drama
37	Júlio Vieira	<i>Uma peça</i>	Comédia original
38	Dupont de Sousa	<i>Valentes e medrosos!</i>	Comédia original
39	Marcelino Mesquita	<i>Leonor Teles</i>	Drama histórico original
40	Júlio Vieira	<i>O Prussiano</i>	Comédia adaptada
41	Marcelino Mesquita	<i>Os Castros</i>	Comédia
42	J. Afonso de Lima	<i>O perdão de acto em perspectiva</i>	Comédia acomodada

<sup>71</sup> Inicialmente foi publicada a cançoneta-imitação de J. Câmara Manuel (Paganel, pseud.), que teve duas edições. Um possível desinteresse poderá ter motivado a sua substituição, a partir de 1905, pela paródia de Artur Arriegas à comédia de Júlio Dantas, *Rosas de todo o ano*, que também teve duas edições impressas.

43	Júlio Vieira	<i>Morgadinha de Vale Pereira</i>	Comédia paródia
44	Dupont de Sousa	<i>O jogador</i>	Entreato dramático original
45	J. Câmara Manuel	<i>Os dois caturras</i>	Entreato cómico original
46	A. Santos Gonçalves	<i>Kean</i>	Drama traduzido
47	Cardoso Leoni	<i>Um favor ao Procópio</i>	Comédia traduzida
48	Acácio Antunes	<i>O Tio Milhões</i>	Comédia. Versão livre
49	Eduardo Garrido	<i>Major!</i>	Comédia imitada
50	Carlos Borges	<i>Os Fidalgos da Casa Mourisca</i>	Drama. Versão cénica
51	Augusto Garraio	<i>Depois de velhos... gaiteiros</i>	Comédia traduzida
52	J. A. Oliveira Mascarenhas	<i>Procela e bonança</i>	Drama original
53	José Cordeiro Castanheira	<i>Que amigos!!</i>	Comédia original.
54	Cardoso Leoni	<i>Tire d'ali a menina</i>	Comédia imitada
55	Diogo José Soromenho	<i>Vexa desculpe!</i>	Comédia traduzida
56	Joaquim José da Silva	<i>A pena de morte</i>	Drama original
57	A. Martins dos Santos	<i>Influências eleitorais</i>	Entreato cómico
58	Carlos de Almeida	<i>Um marido caído no laço</i>	Comédia
59	Carlos Borges	<i>A receita dos Lacedemónios</i>	Comédia imitada
60	J. Dumont	<i>Uma conferência</i>	Entreato cómico em verso
61	Carlos Borges	<i>O primeiro desgosto</i>	Comédia original
62	César de Lacerda	<i>Suplício de uma mulher</i>	Drama
63	Joaquim Augusto Oliveira	<i>Izidoro, o vaqueiro</i>	Comédia
64	Carlos Borges	<i>O genro do Caetano</i>	Comédia imitada
65	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>Quanto mais água...</i>	Comédia original
66	Luís Cordeiro Godinho	<i>Artur, o jogador</i>	Drama.
67	Pinto Costa	<i>Os manos Sousas</i>	Entreato burlesco
68	Luís de Araújo	<i>Uma criada e um vizinho</i>	Opereta cómica original
69	J. A. Oliveira Mascarenhas	<i>Miguel de Vasconcelos</i>	Drama histórico de grande espectáculo
70	Izidoro Sabino Ferreira	<i>Fora de horas</i>	Comédia imitada
71	D. João da Câmara	<i>O pântano</i>	Drama original
72	Pedro Cabral	<i>O advogado do diabo</i>	Comédia traduzida
73	Guiomar Torrezão	<i>A mártir</i>	Drama traduzido
74	Júlio Howorth	<i>As botas do papá</i>	Comédia imitada
75	Aristides Abranches/ E. Brazão	<i>Fedora</i>	Drama traduzido
76	D. João da Câmara	<i>A Dona Brizida</i>	Comédia.
77	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>Santa Umbelina</i>	Drama
78	Júlio Gaspar	<i>Entre a cruz e a caldeirinha</i>	Comédia
79	D. João da Câmara	<i>A toutinegra real</i>	Comédia
80	Dupont de Sousa	<i>O padre liberal</i>	Entreato dramático original
81	Carlos Borges	<i>Nono: Não desejarás!</i>	Comédia imitada
82	A. Baptista Machado	<i>Enguiços do Sr. Baptista</i>	Comédia traduzida
83	Carlos Borges	<i>Não me embaçam!</i>	Comédia.
84	Baptista Diniz	<i>A fome do operário</i>	Entreato dramático

85	D. João da Câmara	<i>Ganha-perde</i>	Comédia original
86	A. Baptista Diniz	<i>Heróis do mar</i>	Drama original
87	Carlos Borges	<i>O Sr. Taborda</i>	Comédia acomodada
88	Veloso da Costa	<i>Dois galegos espertos</i>	Entreato cómico original
89	Júlio da Gama	<i>A falsa adúltera</i>	Drama traduzido
90	A. Baptista Machado	<i>Lucrecia Bórgia</i>	Comédia traduzida
91	N. T. Leroy	<i>O perfume</i>	Comédia traduzida
92	Baptista Diniz	<i>As pragas d'um capitão</i>	Comédia traduzida
93	César de Lacerda	<i>A proibidade</i>	Drama original
94	Rafael Ferreira	<i>Diz a caldeira à sertã...</i>	Comédia original
95	Coimbra Lobo	<i>Os espectros</i>	Comédia imitada
96	N. T. Leroy	<i>Os Tirolezes</i>	Opereta imitada
97	Pedro Cabral	<i>O Cura da aldeia</i>	Drama traduzido
98	N. T. Leroy	<i>Os amores do coronel</i>	Opereta.
99	José Joaquim Silva	<i>Herói à força</i>	Comédia imitada
100	N. T. Leroy	<i>Os cinco sentidos</i>	Opereta original
101	José Carcomo Lobo	<i>A herança de um marinheiro [Herança do naufrago]</i>	Drama
102	Veloso da Costa	<i>O avarento</i>	Drama original
103	Aristides Abranches/ Rangel de Lima	<i>Dois pobres a uma porta</i>	Comédia imitada
104	N. T. Leroy	<i>Boccacio...na rua</i>	Opereta original
105	Augusto de Lacerda	<i>Cinismo, cepticismo e crença</i>	Comédia-drama original
106	J. Câmara Manuel	<i>Os inquilinos do Sr. Zacarias</i>	Comédia
107	J. A. Oliveira Mascarenhas	<i>Duque de Viseu</i>	Drama histórico original
108	J. Câmara Manuel	<i>Está cá o Augusto</i>	Comédia
109	José Maria Dias Guimarães	<i>Um homem de honra</i>	Drama
110	A. Baptista Machado	<i>Mãe e filha</i>	Comédia-drama original
111	Diogo José Seromenho	<i>Exemplo a casados (Sistema de Jorge)</i>	Comédia imitada
112	Angilcar (pseud.)	<i>A casa da barafunda</i>	Comédia
113	Augusto César de Vasconcelos	<i>A máscara verde</i>	Comédia imitada
114	Eduardo César Inglês de Moura	<i>Um cálculo errado</i>	Comédia original
115	Aristides Abranches	<i>Os filhos de Adão</i>	Comédia imitada
116	N. T. Leroy	<i>Os noivos de Margarida</i>	Opereta original
117	César de Lacerda	<i>Trabalho e honra</i>	Drama original
118	Adolfo Gouveia Pinto	<i>Amor fraternal</i>	Drama original
119	J. A. Oliveira Mascarenhas	<i>A caserna</i>	Drama de costumes militares original
120	Mário Cila	<i>Um namoro engraçado</i>	Comédia acomodada
121	Manuel José de Araújo	<i>Nuvem negra em céu azul!</i>	Comédia-drama imitada
122	Eduardo César Inglês de Moura	<i>A traição de Ofélia</i>	Entreato cómico original
123	A. César de Vasconcelos	<i>Santos &amp; Ca</i>	Comédia imitada
124	A. I. P. Varela	<i>Carlos e Luísa</i>	Entreato original
125	A. Baptista Machado	<i>Mimi</i>	Comédia imitada

126	A. Santos Gonçalves	<i>Os amores perfeitos</i>	Comédia original
127	Joaquim Augusto Oliveira	<i>Quem o alheio veste na praça o despe</i>	Comédia
128	A. I. P. Varela	<i>Por causa de um papagaio</i>	Comédia original
129	J. A. Oliveira Mascarenhas	<i>Viriato</i>	Tragédia original
130	Sabino Correia	<i>Um julgamento no Samouco</i>	Farsa original
131	Salvador Marques	<i>De cara à banda</i>	Comédia original
132	N. T. Leroy	<i>Canto celestial</i>	Opereta original
133	Joaquim José Anaia	<i>A vida de um rapaz pobre</i>	Drama traduzido
134	Diogo José Seromenho	<i>Os primos</i>	Comédia traduzida
135	Joaquim Augusto Oliveira	<i>Útil e agradável</i>	Comédia imitada
136	A. I. P. Varela	<i>Desejos de dois casados</i>	Comédia original
137	N. T. Leroy	<i>Paris e Sevilha</i>	Opereta original
138	A. I. P. Varela	<i>Margarida ou o herdeiro deserddado</i>	Comédia original
139	Diogo José Seromenho	<i>A gaiola de ouro</i>	Comédia original
140	A. I. P. Varela/ D. A. Fernandes	<i>O que a ambição faz praticar</i>	Comédia-drama original
141	Diogo José Seromenho	<i>Doidos... políticos</i>	Comédia original
142	N. T. Leroy	<i>Um casamento em Branc'aanes</i>	Opereta original
143	A. I. P. Varela	<i>A bom servidor, boa paga</i>	Comédia original
144	Diogo José Seromenho	<i>No campo da oposição</i>	Comédia original
145	N. T. Leroy	<i>O Bibi</i>	Opereta original
146	A. I. P. Varela	<i>O dançarino encoberto</i>	Comédia original
147	Diogo José Seromenho	<i>Meias solas e tacões</i>	Comédia original
148	N. T. Leroy	<i>Traviata</i>	Opera buffa
149	Eduardo Garrido	<i>Inter duo litigantes</i>	Comédia original
150	N. T. Leroy	<i>A filha da Sra Angot</i>	Opereta original
151	E. Baptista Diniz	<i>O bombeiro voluntário</i>	Drama original
152	A. M. Missas	<i>Os ciúmes</i>	Comédia.
153	Marcos de Assunção	<i>Cinismo e honra</i>	Drama original
154	Dupont de Sousa	<i>Uma confusão</i>	Entreato cómico imitado
155	Carlos Borges	<i>O marido de duas mulheres</i>	Comédia
156	Carlos Borges	<i>Comédia e tragédia</i>	Comédia imitada
157	Luís Cordeiro Godinho	<i>Brazão do artista</i>	Drama original
158	Dupont de Sousa	<i>Sem comer e sem dinheiro</i>	Comédia adaptada
159	Penha Coutinho	<i>Garra de abutre</i>	Drama original
160	Dupont de Sousa	<i>A prima Chica</i>	Comédia adaptada
161	Joaquim José Anaia	<i>Tribulações de um herdeiro</i>	Comédia traduzida
162	Francisco Palha	<i>A morte de Catimbáo</i>	Tragédia heróico-cómica
163	Francisco Palha	<i>Fábria</i>	Tragédia heróico-cómica
164	Eduardo Garrido	<i>Uma noite em Flor de Rosa</i>	Comédia imitada
165	Francisco Palha	<i>O andador das almas</i>	Paródia
166	Silva Ferreira	<i>O criado falador</i>	Comédia original
167	Júlio Gaspar	<i>Os dois inseparáveis</i>	Comédia acomodada

168	J. A. Oliveira MascarenhasMascarenhas	<i>O agiota</i>	Comédia-drama original
169	Antônio José Henriques	<i>O clarim do regimento</i>	Comédia original
170	Alfredo de Campos	<i>Os presentes</i>	Comédia versão
171	Antônio Marques Farinha	<i>Sombras e luz</i>	Drama original
172	Pedro Cabral	<i>Loucuras de amor</i>	Opereta traduzida
173	Penha Coutinho	<i>O ciúme</i>	Drama imitado
174	E. Nascimento Correia	<i>A casa da boneca</i>	Drama traduzido livre
175	J. Câmara Manuel	<i>Cozinha e botica</i>	Comédia original
176	Ernesto Ferreira/ Augusto Martins	<i>O fraticida</i>	Drama original
177	Quirino de Sousa	<i>Paulo, o enjeitado</i>	Drama original
178	Júlio Gaspar	<i>As birras do papá!</i>	Comédia original
179	Leonardo Augusto	<i>Na oficina</i>	Drama.
180	L. F. Castro Seromenho	<i>O crime e a punição</i>	Drama imitado
181	Laurentino M. Simões	<i>Um disparate burlesco</i>	Entreato em verso
182	Eduardo Garrido	<i>Enquanto as rosas durarem</i>	Comédia traduzida
183	Carlos Borges	<i>A política</i>	Comédia
184	Salvador Marques	<i>Marcelo</i>	Drama
185	N. T. Leroy	<i>Carvão e bolas</i>	Opereta imitada
186	José Joaquim Silva	<i>O anjo do lar</i>	Drama imitado
187	Francisco Ferreira Serra/ Alfredo Ataíde/ Eduardo Garrido	<i>De noite todos os gatos são pardos</i>	Comédia original
188	Bessa Munné	<i>Ali à preta... n'um primeiro andar</i>	Opereta original
189	Henrique Peixoto	<i>A voz do povo</i>	Drama original
190	Carlos Borges	<i>O arrependimento</i>	Comédia-drama original
191	N. T. Leroy	<i>Duro com duro</i>	Opereta imitada
192	Francisco Gomes de Amorim	<i>Ódio de raça</i>	Drama original
193	Júlio Guimarães	<i>O casamento do cabo d'ordens</i>	Comédia a propósito original
194	N.T. Leroy	<i>Nini</i>	Opereta original
195	Trindade Lima	<i>Um namorado de 90 anos</i>	Comédia imitada
196	L. F. Castro Seromenho	<i>O jogo</i>	Drama original
197	Maximiano Ricca	<i>A surpresa</i>	Comédia original
198	F. Costa Braga	<i>João, o cocheiro</i>	Drama traduzido
199	F. Costa Braga	<i>Hotel das Sete Maravilhas</i>	Opereta traduzida
200	A. I. P. Varela	<i>Um marido que rapta a mulher</i>	Comédia original
201	José Pinto de Campos	<i>O filho bastardo</i>	Comédia-drama traduzida
202	Salvador Marques	<i>Pão, pão, queijo, queijo</i>	Comédia original
203	N. T. Leroy	<i>Mestre e dança</i>	Opereta original
204	Francisco Gomes de Amorim	<i>Ghigi</i>	Drama original
205	N. T. Leroy	<i>A última moda</i>	Opereta imitada
206	Joaquim Pereira	<i>Que embrulhada!</i>	Comédia imitada
207	Francisco Gomes de Amorim	<i>A viúva</i>	Comédia original
208	Venâncio Carlos Santos	<i>O adultério</i>	Comédia original
209	Bessa Munné	<i>Música característica</i>	Opereta imitada
210	Eduardo Garrido	<i>Um amigo velho</i>	Comédia

			acomodada
211	Joaquim José Silva	<i>Os crepúsculos</i>	Comédia-drama imitada
212	N. T. Leroy	<i>O sol de ouro</i>	Opereta original
213	D. João da Câmara	<i>A rosa enfeitada</i>	Drama original
214	Eduardo Garrido	<i>Silêncio calado</i>	Monólogo-farsa original
215	Augusto Veras	<i>Pantaleão &amp; Ca</i>	Comédia original
216	Joaquim Ferreira	<i>Os mentirosos</i>	Comédia imitada
217	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>Os Pimentas</i>	Comédia original
218	Romualdo Figueiredo	<i>Os doidos com juízo</i>	Comédia a propósito original
219	Penha Coutinho	<i>Precisam-se dois homens</i>	Comédia original
220	Rufino de Campos	<i>Se Jesus voltasse!</i>	Comédia original
221	António D. Alves Azevedo	<i>Alucinação de mãe</i>	Drama original
222	Laurentino M. Simões	<i>A tarefa</i>	Entreato burlesco original
223	João Borges	<i>Esperteza feminina</i>	Comédia original
224	José Joaquim Silva	<i>Fidalguinha de Ovar</i>	Comédia original
225	Eduardo Fernandes (Vespão)	<i>O vizinho de cima</i>	Comédia arreglada
226	Fernando Schwallbach	<i>A preguiçosa</i>	Comédia original
227	Jaime Bramão	<i>A saudade</i>	Drama imitado
228	António Alves (Belgrado)	<i>Que meninos!</i>	Opereta original
229	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>A Sra. Ministra</i>	Comédia original
230	J. Câmara Manuel	<i>Para homem só</i>	Comédia
231	José Joaquim Silva	<i>Por um cabelo</i>	Comédia original
232	António Alves (Belgrado)	<i>Entre namorados</i>	Opereta original
233	E. Nascimento Correia	<i>A dama das camélias</i>	Drama traduzido livre
234	José Joaquim Silva	<i>Um anjo no 5º andar</i>	Comédia traduzida
235	Marcelino Mesquita	<i>A noite do Calvário: As vítimas</i>	Drama original
236	Joaquim Augusto Oliveira	<i>Má cara e bom coração</i>	Comédia imitada
237	Henrique Macedo júnior (Estêvão Moniz)	<i>Cenas de miséria</i>	Drama popular imitado
238	António Alves (Belgrado)	<i>Entre viúvos</i>	Vaudeville original
239	Maximiliano de Azevedo	<i>Purgatório de casados</i>	Comédia traduzida livre
240	Henrique Macedo júnior	<i>O operariado</i>	Drama original
241	Joaquim Augusto Oliveira	<i>Dai aos órfãos!</i>	Drama
242	José Joaquim Silva	<i>A caixa de prata</i>	Comédia traduzida
243	Alfredo de Campos	<i>A terrina</i>	Comédia traduzida
244	Eduardo Garrido	<i>Nove mil réis e alviçaras!</i>	Comédia imitada
245	Joaquim Augusto Oliveira	<i>A partida de voltarete</i>	Comédia imitada
246	J. Câmara Manuel	<i>Por causa de um relógio</i>	Comédia traduzida
247	Joaquim Augusto Oliveira	<i>A dama dos cravos brancos</i>	Comédia imitada
248	José Joaquim Silva	<i>As botinhas escocesas</i>	Comédia traduzida
249	J. Câmara Manuel	<i>Uma revolução</i>	Comédia original
250	João Borges	<i>Um Hotel modelo</i>	Comédia original
251	José Carcomo Lobo	<i>Amor e gulodice</i>	Comédia original
252	João Borges	<i>Dueto à força</i>	Entreato original
253	Faustino Reis Sousa	<i>Casamento inesperado</i>	Comédia original

254	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>O filho da Carolina</i>	Comédia original
255	Joaquim Augusto Oliveira	<i>O último ídolo</i>	Comédia-drama traduzida
256	N. T. Leroy	<i>O comissário é uma jóia</i>	Comédia traduzida livre
257	António Augusto Silva	<i>Amor louco</i>	Drama original
258	Salvador Marques	<i>À hora do comboio</i>	Comédia original
259	José Pedro Silva	<i>Fogo e metralha</i>	Comédia original
260	E. Nascimento Correia	<i>D. Cezar de Bazan</i>	Comédia traduzida
261	L. F. Castro Seromenho	<i>Nobreza de artista</i>	Comédia-drama original
262	Alfredo Soller	<i>Marido de ocasião</i>	Comédia traduzida
263	Henrique Macedo júnior	<i>A Rosa do adro</i>	Drama versão cénica
264	José Joaquim Silva	<i>O Mata-Moiros</i>	Comédia traduzida livre.
265	N. T. Leroy	<i>O Artigo nº 355 ½ bis</i>	Comédia imitada
266	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>Anastácia &amp; Ca, modas e confecções</i>	Comédia
267	Augusto Noronha Marques	<i>Dor íntima</i>	Drama
268	Alfredo Soller	<i>O foguete</i>	Comédia
269	Celestino Gaspar Silva (Scipião)	<i>À capital federal</i>	Opereta de costumes brasileiros
270	Porfírio A. Santos	<i>O proscrito</i>	Drama
271	J. Câmara Manuel	<i>O Maestro Epaminondas</i>	Comédia original
272	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>A cruz da esmola</i>	Drama original
273	Armando Corvelo	<i>O nariz do Visconde</i>	Comédia original
274	Pedro de Melo (Peromel)	<i>Os dois medrosos</i>	Entreato cómico original
275	Armando Corvelo	<i>Sem mulher e sem bigode</i>	Comédia original
276	Augusto Lacerda	<i>A flor dos trigais</i>	Comédia original
277	Acácio Antunes	<i>Zanetto</i>	Comédia-lírica traduzida livre
278	Porfírio A. Santos	<i>O expedicionário</i>	Drama original
279	Marcelino Mesquita	<i>Uma anedota</i>	Episódio dramático original
280	N. T. Leroy	<i>Ora esta!</i>	Comédia imitada
281	Porfírio A. Santos	<i>Os afilhados de Bertholdo</i>	Comédia original
282	Romualdo Figueiredo	<i>As primas do Jeremias</i>	Farsa original
283	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>A bisbilhoteira</i>	Comédia original
284	Guedes Vaz	<i>Nuvem que passa</i>	Comédia original
285	Porfírio A. Santos	<i>Os espirros</i>	Comédia original
286	Almeida Garrett	<i>Frei Luís de Sousa</i>	Drama
287	Pedro Cabral	<i>Criançolas</i>	Comédia imitada
288	Celestino Gaspar Silva (Scipião)	<i>Depois de velha</i>	Comédia original
289	J. Câmara Manuel	<i>Entre as dez e as onze</i>	Comédia original
290	Pedro Cabral	<i>Rosinha</i>	Comédia imitada
291	Augusto Lacerda	<i>O Barão d'Irlac</i>	Comédia traduzida
292	Pedro Cabral	<i>Gaiola do papagaio</i>	Comédia imitada
293	Almeida Garrett	<i>Falar verdade a mentir</i>	Comédia imitada
294	Jaime Venâncio	<i>O processo do rasga</i>	Opereta-paródia
295	Pedro Cabral	<i>Ditosa bofetada</i>	Comédia traduzida
296	J. Câmara Manuel	<i>Na casa do prego</i>	Comédia original

297	Aires Pereira da Costa	<i>O pai natural</i>	Comédia traduzida
298	Augusto de Lacerda	<i>A charada</i>	Anteato
299	J. Câmara Manuel	<i>Uma filha para dois pais</i>	Comédia imitada
300	João Gouveia/ Jorge Santos	<i>Mar de lágrimas</i>	Drama original
301	Coelho de Carvalho	<i>A aventureira</i>	Drama. Versão livre
302	E. Nascimento Correia	<i>D. Ferrabraz de Alexandria</i>	Tragédia semi-lírica
303	Eça Leal	<i>Os salteadores da Floresta Negra</i>	Drama traduzido livre
304	Raul Nepomuceno da Silva	<i>Amor que mata</i>	Drama original
305	Sabino Correia júnior	<i>Casamento político</i>	Comédia original
306	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>Os quatro cantinhos</i>	Comédia
307	José António Moniz	<i>O Conde de Monte Cristo</i>	Drama de grande espetáculo
308	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>A feira do Diabo</i>	Sátira original
309	José António Moniz	<i>Honra e loucura</i>	Drama traduzido livre
310	Almeida Garrett	<i>Tio Simplício</i>	Comédia
311	Henrique Peixoto	<i>O golpe mortal</i>	Drama original
312	João Portulez	<i>A borboleta e a rosa</i>	<i>Lever de rideau</i> imitado
313	Augusto Garraio	<i>O Sargento-Mor de Vilar</i>	Drama original
314	João Borges	<i>Flores de campo</i>	<i>Lever de rideau</i> original
315	António Sousa Bastos	<i>Niniche</i>	<i>Vaudeville.</i> Tradução
316	Ernesto Rodrigues/ João Bastos	<i>Casa com escritos</i>	Farsa original
317	Almeida Garrett	<i>As profecias do Bandarra</i>	Comédia
318	César de Mendonça	<i>Zazá</i>	Comédia imitada
319	João Risonho e João Risério (alias António de Lemos)	<i>Palhaços</i>	Drama acomodado à cena portuguesa
320	Álvaro Cabral	<i>Uma teima</i>	Comédia original
321	Eça Leal	<i>A mulher do comissário de polícia</i>	Comédia. Versão livre
322	Augusto de Melo	<i>Chegou o Lopes!</i>	Comédia traduzida
323	Almeida Garrett	<i>O Alfageme de Santarém</i>	Drama histórico original
324	Armando Corvelo	<i>Vergonha eterna</i>	Drama original
325	Augusto Joaquim Leone Soutelo	<i>Os espectros</i>	Drama traduzido
326	Rafael Ferreira	<i>A bicha solitária</i>	Comédia adaptada
327	Eduardo Garrido	<i>O mártir do Calvário</i>	Drama bíblico
328	Ernesto Biester	<i>Maria Antonieta</i>	Drama histórico traduzido livre
329	E. Nascimento Correia	<i>O marquês de Villemer</i>	Comédia traduzida livre
330	M. Pinheiro Chagas	<i>Quem desdenha</i>	Comédia original
331	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>Sol de Abril</i>	Comédia original
332	A. Armando (aliás Arnaldo Bordalo)	<i>O capitão de lanceiros</i>	Comédia imitada
333	Ernesto Rodrigues	<i>Pouca vergonha!</i>	Farsa original
334	A. Armando (aliás Arnaldo Bordalo)/ F. Pinto	<i>O telefone</i>	Comédia original
335	Barros e Silva	<i>O Grande Hotel de</i>	Comédia original

		<i>Sarilhos</i>	
336	António Rubim	<i>O gabinete do Sr. Regedor</i>	Comédia original
337	António Rubim	<i>O Tio Pancrácio</i>	Comédia original
338	Francisco Costa Braga	<i>Dois curiosos como há poucos</i>	Entreato cómico original
339	Henrique Feijó/ José Inácio Araújo	<i>Um morgado</i>	Comédia-drama
340	José Maria Brás Martins	<i>Gabriel e Lusbel ou o Taumaturgo Santo António</i>	Mistério
341	Carlos Moura Cabral	<i>As alegrias do lar</i>	Comédia traduzida
342	E. Nascimento Correia	<i>A Tosca</i>	Drama traduzido
343	Tito Martins	<i>João que ri João que chora</i>	Entreato dramático
344	J. Câmara Manuel	<i>Os filhos da miséria</i>	Drama original
345	Ernesto Rodrigues	<i>Arte de montes</i>	Comédia original
346	Almeida Garrett	<i>Um noivado no Dafundo</i>	Provérbio
347	Diogo José Seromenho/ Augusto Silva Carvalho	<i>Viva o Exercito e Viva o Duque!</i>	Comédia original
348	Júlio Rocha	<i>Atribuições de uma solteirona</i>	Comédia imitada
349	-	-	-
350	-	-	-
351	José Carlos Santos	<i>Uma chávena de chá</i>	Comédia
352	A. Victor Machado	<i>Corália, flor das vielas</i>	Opereta popular original
353	João de Sousa	<i>Um quarto de hora em Rilhafoles</i>	Farsa original
354	Celestino Rosa	<i>Duas gatas</i>	Comédia original
355	Eduardo Coelho	<i>Pobresa, miséria &amp; companhia</i>	Comédia original
356	Artur Horta	<i>O copo do Paulino</i>	Comédia original
357	Artur Horta	<i>O ensaio geral</i>	Comédia original
358	Artur Horta	<i>Coração de gelo</i>	Comédia original
359	Artur Horta	<i>Um sarilho dos diabos</i>	Comédia original
360	Artur Horta	<i>Nunca é tarde para a vida nos sorrir</i>	Comédia original
361	Armando Corvelo	<i>O filho do criminoso</i>	Drama
362	Júlio Gaspar	<i>A pérola das sogras</i>	Comédia imitada
363	J. Câmara Manuel	<i>O filho pródigo</i>	Drama original
364	Artur Horta	<i>Quero-te loucamente!</i>	Opereta original
365	J. Câmara Manuel (Paganel)	<i>O diabo à solta</i>	Farsa original
366	L. F. Castro Seromenho	<i>Ressonar sem dormir</i>	Comédia imitada
367	Carlos Borges	<i>Na boca do lobo</i>	Comédia
368	L. F. Castro Seromenho	<i>Atribuições de um estudante</i>	Farsa original
369	Eduardo Garrido	<i>Por um triz</i>	Comédia imitada
370	L. F. Castro Seromenho	<i>A mala do Sr. Bexiga</i>	Farsa
371	Santos júnior (De Garrick)	<i>Choro ou rio!</i>	Comédia.
372	Inácio Luís Raimundo Leoni	<i>O criado distraído</i>	Comédia original
373	A. Baptista Machado	<i>A Gata Borracheira</i>	Comédia original
374	Diogo José Seromenho/ A. César de Vasconcelos	<i>Os supersticiosos</i>	Comédia imitada
375	Artur Horta	<i>Tudo por causa delas</i>	Comédia original
376	Artur Horta	<i>Que linda noite de núpcias</i>	Comédia original

377	Eduardo Schwallbach Lucci	<i>O impedido do Coronel</i>	Comédia original
378	Artur Horta	<i>Só assim a vida será bela!</i>	Comédia original
379	Acácio Antunes	<i>O marido de minha mulher</i>	Comédia imitada
380	Mário Marques	<i>A ceia das flores</i>	Comédia original
381	Mário Marques	<i>A ceia das sogras</i>	Comédia original
382	Mário Marques	<i>A ceia dos fadistas</i>	Comédia original
383	Aristides Abranches	<i>O gaiato de Lisboa</i>	Comédia-drama imitada

## 16. Referências bibliográficas de alguns autores

### 16.1. CARVALHO, Licínio Fausto Cardoso de (1854)

“Origem da Arte Dramática: Estudo Histórico-Literário”, *Rajah de Bounsoló*. Porto: [s.n.] (Porto: Tip. de Sebastião José Pereira), pp. 1-109; 304-311 (notas finais) [algumas obras são referenciadas apenas em notas]

<b>Autores/ obras nacionais</b>	<b>Autores/ obras estrangeiras citadas</b>
Diogo do Couto, [Décadas]	G. F. Hegel, <i>Leçons sur Histoire de la Philosophie</i> .
Fernão Mendes Pinto, [Peregrinação]	F. W. Ghillany [1850], “Sacrifices humains chez les Hébreux”, Ewerbeck, <i>Qu’est-ce que la Bible</i> .
Visconde de Santarém	H. Ewerbeck [?], <i>Qu’est ce que la Bible [d’après la moderna philosophie Allemande? Paris : Ladrange/ Garnier, 1850]</i> .
Conde de Ericeira, [História de] Portugal Restaurado. [1ª parte, 1679; 2ª parte, 1698; teve reedição em 1759]	[John Zephaniah] Holwell [1765-1771], [Interesting Historical Events, relative to the provinces of Bengal, and the Empire of Hindustan... 3 vols. London: T. Beckett & P.A. de Hondt]
Frei João de Sousa [?], <i>Vestígios da língua arábica em Portugal</i> . [Lisboa: Na oficina da Academia Real das Sciencias, 1789].	L. Baude (ou Baudet) [?], <i>Enseignement élémentaire universel, ou Encyclopédie de la jeunesse</i> . Paris : [J.-J. Dubochet, 1844]
	François-Timoléon Bègue Clavel [], <i>Histoire pittoresque de Franc-Maçonnerie</i> . [Paris: Pagnerre, 1843]. _____ <i>Histoire pittoresque des Religions</i> . T. I, c. viii. [Paris: Pagnerre, 1844].
	Johann Friedrich Blumenbach [1752 – 1840, físico, fisiologista, antropólogo alemão]
<b>Referências históricas</b>	Dominique Jean Larrey [1766 – 1842, médico cirurgião francês]
Pitágoras	Jacques Joseph Champollion-Figeac [1778 – 1867, arqueólogo francês]
Platão, sobre «orchesis»	Jean-Baptiste Bourguignon D’Anville [1697 – 1782, geógrafo, cartógrafo francês]
Heródoto	Barthold Georg Niebuhr [1776 – 1831, historiador]
Diodoro de Sicília	[Constantin Francois Chasseboeuf Boisgirais, conde de] Volney [1757 – 1820, filósofo, historiador, orientalista], [Voyage en Égypte et en Syrie (1787). Paris: Parmentier, 1825]
Estrabão	Cluvier [Philip Clüver/ Cluverius, 1580 – 1623,

	geógrafo, historiador] [Cf. “Cluverius, (Philip), or Clavier”, Alexandre Chalmers, F.S.A., <i>The General Biographical Dictionary</i> . Vol. IX. London: Nichols and son, pp. 493-94]
Lúcio Apuleio	Martin Lipenius [1630 – 1692, pedagogo, bibliotecário] [Cf. “Lipenius, Martin”, Johann Heinrich Zedler, <i>Grosse vollständige Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste</i> (1732-1754). Band 17, Leipzig, 1738: 1504-05]
Caio Suetônio, sobre Calígula	Samuel Bochart [1599 – 1667, geógrafo e orientalista francês; pastor protestante, estudioso da Bíblia]
Virgílio	José de Acosta [1590, <i>Historia natural y moral de las Indias</i> . Sevilla]
Tito Lívio	Lucas Holstenius [Lukas Holste, 1596 – 1661, geógrafo e historiador humanista alemão]
Quintiliano	Cesare Cantú [1804 – 1895, historiador, professor, publicista]. <i>Historia Universal</i> . 72 vols. Torino: Guiseooe Pomba, 1838-1846,
Varrão	Lindsay
Valério Máximo	Edouard Gouin [1847], <i>L’Egypte au XIXe siècle</i> . [Paris : Paul Boizard].
[Flavius Arrianus], <i>Arriani Historia Indica</i> . [Schmieder; Magdeburgo, 1798]	Comte Edouard de Warren [François-Patrice-Édouard, 1811 – 1898, oficial do exército inglês], <i>L’Inde Anglaise en 1843</i> . [2 vols. Paris: Au Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1844].
Santo Agostinho, obra sobre música	Baill
	John Playfair [1748 – 1819, matemático, cientista, profeesor escocês, conhecido pela divulgação das teorias de James Hutton, em <i>Illustrations of the Huttonian Theory of the Earth</i> (1802)]
<b>Outras referências</b>	Pierre-Simon Laplace [1749 – 1827, matemático, astrónomo francês]
Auguste-Marseille Barthélemy & Joseph-Eugène Méry (1828), <i>Napoléon en Egypte</i> , transcrição de excerto.	Jean Baptiste Delambre [1749 – 1822, matemático, astrónomo francês]
General Anne-Jean Savary, citação	[Jean-Baptiste] Dubos [1670 – 1742, autor de <i>Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture</i> (2 vols., 1719), elogiado por Voltaire]
	Xavier Raymond [e Adolphe Dubois de Jancigny, 1795 – 1860], <i>Inde</i> . [Paris: Firmin Didot Frères, 1845].
	Sir William Jones [fundador da linguística comparada]
	[Pierre-Nérée R. E.] Dassance [1844], <i>Cours de littérature [ancienne et moderne]</i> , t. I, p. 1. [Paris: Bureau de la Bibliothèque Ecclésiastique]
	Pe. Paulin de Saint Barthélemy [1808, <i>Voyage aux Indes Orientales</i> . Trad. Paris: Tourneisen]
	Louis Aimé-Martin (pseud.) [1782 – 1847]
	Dr. J. Taylor of Bombay, [M.D., sócio da <i>Asiatic Society</i> e da <i>Literary Society</i> , de Bombaim,] tradutor de <i>Levantar da lua intelectual [Prabôdha Chandrôdaya or Rise of the Moon of Intellect. A sipiritual drama and Âtma Bodha or the Knowledge of self</i> . London, 1812. Cf. “Art. VIII: Taylor’s Translation of an Ancient Hindu Drama”, <i>The Edinburgh Review: or Critical Journal</i> , vol. 22, 1813-14, Edinburgh: Archibald Constable/ White, Cochrane, 1814, pp. 399-409]

	Lady Montague [1853], <i>Lettres choisies</i> . [trad. Paul Boiteau d'Ambly. Paris: Hachette]
	Kasimirsk [1850], <i>Notice biographique sur Mahomet</i> . [Paris : G. Charpentier].
	[René Aubert de] Vertot [abbé Vertot], <i>Histoire de Malte</i> [ <i>Histoire de l'ordre des chevaliers de Malte</i> . Paris : Louis Janet, 1819]
	Edward Gibbon [1776; rev. 1845], [ <i>History of the decline and fall of the Roman Empire</i> .]
	Collin de Bar [1814], <i>Histoire de l'Inde</i> [ <i>ancienne et moderne ou l'Indostan</i> . Paris : Le Normant, 1814]
	R. T. Chatelain, [ <i>Resumé de l'Histoire de Portugal depuis les premiers temps de la monarchie jusqu'en 1823</i> . Paris : Lecointe et Duret]
	Joseph Raynar [pregador Metodista]
	[J. C. L. Simonde de] Sismondi, [ <i>De la Littérature du midi de l'Europe</i> . [Paris : Treuttel et Würz].
	Alphonse Rabbe, [ <i>Album d'un pessimiste</i> (1835, póstumo)]
	[Simon Nicolas Henri] Linguet [1768], <i>Histoire impartiale des Jésuites</i> . [Madrid]
	Père Dominique Navarrette [t. II, traité vii, p.366, ss.]
	Casimir Henricy [ ?], <i>Histoire de l'Océanie</i> : [ <i>depuis son origine</i> . Paris : Pagnerre, 1845].
	[François] Bernier, [ <i>Nouvelle division de la terre par les différentes espèces ou races qui l'habitent</i> ], t. II
	John Ovington, [ <i>A voyage to Surrat in the tear 1689</i> ]
	Alexandre Dow, [1769, <i>Dissertation sur les mœurs, .es usages, le langage et la philosophie des Hindoux</i> ]
	[Antoine Isaac] Silvestre de Sacy
	G. H. Werndly [1736], <i>Gramática Malaia</i> [ <i>Maleische Spraakkunst</i> ]
	Louis Viardot [1851], <i>Histoire des Arabes et des mores d'Espagne</i> . [Paris : Pagnerre].

## 16.2. BASTOS, António Sousa (1898)

“Alguns livros que devem ser consultados pelos escriptores e artistas dramáticos”, *Carteira do Artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, pp. 827 -830.

Obras nacionais	Obras estrangeiras
[José Carlos Santos] (1885), <i>Álbum do actor Santos</i> . Repositório de curiosidades dramáticas. Lisboa: [s.n.] [Lisboa: Tip. Mattos Moreira].	Alphonse Lemonnier ( ?), <i>Les abus du Théâtre</i> : [ <i>quelques directeurs en robe de chambre</i> ]. Paris: [Tresse, 1895]
Manuel de Macedo [1885], <i>Arte Dramática</i> . Lisboa: David Corazzi. Biblioteca do Povo e das Escolas, 5º ano, 15ª série, nº 116.	Arthur Pougin [ ?], <i>Figures d'Opéra-comique</i> . Paris: Tresse, 1875. ----- <i>Les vrais créateurs de l'Opéra française</i> . Paris : [Charavay frères, 1881]. ----- <i>Molière et l'Opéra-comique</i> . Paris : J. Baur, 1882. ----- <i>Dictionnaire historique et</i>

	<p><i>pittoresque du Théâtre et des arts que s'y rattachent</i>. Paris : [Firmin-Didot, 1885].</p> <p>----- <i>Théâtre à l'Exposition Universelle de 1889</i>. Notes et descriptions, histoire et souvenirs. [Paris : Fischbacher, 1890].</p> <p>----- <i>Acteurs et actrices d'autrefois</i>. Histoire anecdotique des théâtres a Paris depuis trois cents ans. Paris : Juven &amp; Cie, 1896.</p>
[Manuel de Macedo, 1884], <i>Arte no Theatro</i> . Lisboa: [David Corazzi]. Biblioteca do Povo e das Escolas, 4º ano, 10ª série, nº 77.	Edouard Noël & Edmond Stoullig, <i>Annales du Théâtre et de la Musique</i> . Paris : [Charpentier, 1876 - 1895]
Visconde de Ouguella [Carlos Ramiro Coutinho] [1890], <i>Gil Vicente</i> . Lisboa: [Ferin].	H. Dupont-Vernon, <i>L'Art de bien dire, [principes et applications]</i> . Paris : [Ollendorf, 1888].
Teóphilo Braga (1870-71), <i>História do Theatro Portuguez</i> . Século XVI, Vida de gil Vicente e sua escola. Século XVI e XVII, A Comédia clássica e as tragicomédias. Século XVIII, A Baixa Comédia e a Ópera. Século XIX, Garrett e os Dramas românticos. 4 volumes. Porto: [s.n.]	----- <i>Diseurs et Comédiens [suite de l'Art de bien dire]</i> . Paris : [Ollendorf, 1891].
Augusto de Mello, <i>Manual do Ensaíador dramático</i> . Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890. Bibliotheca do Povo e das escolas, 24ª série, nº 187.	----- <i>Études théâtrales</i> . Paris. [s.d.].
A. P. Lopes de Mendonça, <i>Memórias da litteratura contemporanea</i> . Lisboa: [Tip. Do Panorama, 1855]	Aristippe, <i>Art du comédien</i> . Principes généraux. Paris, 1818.
Júlio de Castilho, <i>Mocidade de Gil Vicente (o Poeta)</i> . Quadros da vida portuguesa nos séculos XV e XVI. Lisboa, 1897.	----- <i>Théorie de l'art du comédien ou Manuel de Théâtre</i> . Paris : [L. Raymond, 1826]
J. V. Barreto Feio e J. Gomes Monteiro, <i>Obras de Gil Vicente</i> , correctas e emendadas pelo cuidado e diligência de J. V. B. F. e J. G. M. Hamburgo: Na off. Langhof, 1834]. A partir da edição de 1562.	Giuseppe Costetti, <i>Bozzetti di Teatro</i> . Bologna: Zanichelli, 1879].
Licínio F. C. Carvalho, <i>Origem da Arte Dramática</i> . Publicado conjuntamente com o drama heroico <i>O Rajah de Bousoló</i> . Porto: [s.n.] [Porto: Tip. Sebastião José Pereira, 1854].	Lelion-Damiens, <i>Bréviaire des comédiens</i> . Paris: [Tresse, 1858].
	Paul Ginisty, <i>Choses et gens de théâtre</i> . Paris : [Perrin, 1892].
	[Emile] Agnel (1851), <i>Code-Manuel des artistes dramatiques [et des artistes musiciens]</i> . Paris: [Hansut].
	Charles Constant (1882), <i>Code des théâtres à l'usage des directeurs, des artistes, des auteurs, des maires et adjoints, de la magistrature et du barreau</i> . Paris : [G. Pedone-Lauriel] [Petite encyclopédie juridique].

<p>A <i>Platea</i>. Importante folha teatral que se publicou em Lisboa, entre fevereiro de 1875 e março de 1876.</p>	<p>Jules Lemaitre [1882], <i>La comédie après Molière et le Théâtre de Dancourt</i>. Paris : Hachette.        _____ (1895), <i>Impressions de Théâtre</i>. 8 volumes. Paris.</p>
<p>Francisco da Fonseca Benevides, <i>Real Theatro de S. Carlos de Lisboa, desde a sua fundação em 1798 até à actualidade</i>. Estudo histórico. Lisboa: [Tip e Lit. Ricardo de Souza &amp; Salles, 1884].</p>	<p>[R. Manuel] [s.d.], <i>La Comédie de salon</i>. Comment on la monte et comment on la joue. Paris : Ernest Kolb.</p>
<p><i>Revista Contemporânea de Portugal e Brasil</i> (1859 – 1865). Importante folha que foi colaborada pelos mais distintos escritores da época. 5 volumes. Lisboa.</p>	<p>A Mézières (1864), <i>Contemporains et successeurs de Shakespeare</i>. Paris: [Charpentier]</p>
<p>Collares Pereira e Joaquim Miranda <i>Revista Theatral</i>. Importante folha de assuntos de teatro. 3 volumes. Lisboa, 1885; 1895-96.</p>	<p>Hippolyte Lucas (1855), <i>Curiosités dramatiques et littéraires</i>. Paris: [Garnier].</p>
<p>Luiz da Costa Pereira, <i>Rudimentos da Arte Dramática</i>. Lisboa: [Imprensa Nacional, 1890].</p>	<p>[Gustave] de Molinari (1861), <i>Des théâtres</i>. Bruxelles.</p>
<p>António José da Silva (O Judeu) <i>et al.</i>, <i>Theatro comico portuguez</i>, ou colleção das operas portuguesas que se representaram na Casa do Teatro público do Bairro Alto de Lisboa. 4 volumes. [Lisboa: Régia Officina Sylviana e da Academia Real, 1744]</p>	<p>Joseph Astruc (1897), <i>Droit prive du Théâtre ou Rapports des Directeurs avec les auteurs, les acteurs et le public</i>. Paris: [P.-V. Stock]</p>
<p>Manuel de Figueiredo, <i>Theatro de Manuel de Figueiredo</i>. 14 volumes. Lisboa: [Imp. Régia., 1804-1815] Contém interessantes prólogos e notas.</p>	<p><i>Encyclopédie théâtrale</i> (1860). Paris.</p>
<p>Mello Moraes, “Theatro no Rio de Janeiro”. Artigo publicado como prólogo das <i>Comédias</i>, de Martins Penna. Rio de Janeiro: Garnier, 1898.</p>	<p>Alphonse Leveaux [1881], <i>Étude sur Molière</i>. [Compiègne: H. Lefebvre].        _____ [1883], <i>L’enseignement moral dans les Comédies de Molière</i>. [Compiègne : A. Menecier].        _____ [1882], <i>Les premières de Molière</i>. [Compiègne : H. Lefebvre].        _____ [1885], <i>Le Théâtre de la Cour à Compiègne pendant le règne de Napoléon III</i>. Paris : [Tresse].        _____ (1886), <i>Nos théâtres de 1800 a 1880</i>. Paris.</p>
<p></p>	<p>M. J. Moynet [1875], <i>L’envers du théâtre</i>. Paris: [Hachette]. Bibliothèque des Merveilles.</p>
<p></p>	<p>Adrien Balbi (1822), <i>Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d’Algarve</i>. Tome second. Deuxième partie. Coup-d’œil sur l’état actuel des sciences et des</p>

	arts parmi les portugais. [Paris : Rey et Gravier].
	Bapst Germain (1893), <i>Essai sur l'histoire du théâtre. [La mise-en-scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène]</i> Paris: [Hachette].
	[Henri] Patin (1865), <i>Études sur les Tragiques Grecs.</i> [2 <sup>a</sup> edição]. Paris : [Hachette]
	Charles Maurice (1856), <i>Histoire anecdotique du Théâtre, de la Littérature et des diverses impressions.</i> 2 volumes. Paris : [Henri Plon].
	Théophile Gauthier (1858), <i>Histoire de l'Art Dramatique en France, depuis vingt-cinq ans.</i> Paris : [Hetzel]. _____ (1883), <i>Souvenirs de théâtre, d'Art et de Critique.</i> [Paris : G. Charpentier].
	Jules Janin (1855), <i>Histoire de la Littérature Dramatique.</i> [2 volumes] Paris : [Michel Lévy Frères].
	Frères Parfaict (1785), <i>Histoire du Théâtre Français.</i> 7 volumes. Paris.
	E. M. Laumann [1897], <i>Machinerie au Théâtre depuis les grecs jusqu'à nos jours.</i> Paris : Maison Didot.
	Enrique Sepúlveda (1897), <i>El Madrid de los recuerdos.</i> Madrid : [Imprenta de la Revista de Navegación y Comercio]
	Auguste Vitu (1894), <i>Les mille et une nuits du Théâtre.</i> 3 volumes. Paris: [Paul Ollendorf].
	Jules Martin (1895), <i>Nos Artistes, portraits et biographies.</i> Paris: [Librairie de l'Annuaire Universel]. _____ (1897), <i>Nos Auteurs et Compositeurs Dramatiques.</i> Paris : [Ernest Flammarion].
	Regnard (1875), <i>Œuvres complètes de Regnard.</i> Nouvelle édition. Paris: [Laplace] [1 <sup>a</sup> edição, 1731, 5 volumes.]
	Molière (1833), <i>Oeuvres de Molière, avec des notes de divers commentateurs.</i> [Paris : Lefèvre].
	Charles Magnin (1868), <i>Origines du théâtre antique et moderne.</i> Paris : [Auguste Eudes].
	Émile Bergerat (1886), <i>Ours et fours, théâtre en chambre, préfaces et études dramatiques.</i> 2 volumes. Paris : [E. Dentu]
	Adolphe Jullien (1884), <i>Paris dilettante au commencement du siècle.</i> Paris :

	[Firmin Didot].
	Alphonse Lemonnier [1895], <i>Petits mystères de la vie théâtrale</i> . Souvenir d'un homme de théâtre. Paris : [Stock].
	Raoul Toché (s.d.) [1884], <i>Prémières illustrées, notes et croquis</i> . Préfaces de Meillac, Henri Becque, Valabrègue, Sardou, Jules Claretie, Halévy e Henry Buguet. Collaboration de Sarcey, Auguste Vitu, Saint-Mor, Lapommeraye, Camille Lemonnier, Fouquier, Jules Lemaître, etc. Paris : [Monnier]
	Arsène Houssaye [1840], <i>Princesses de comédie et Déesses d'Opéra</i> . Paris : [Henri Plon].
	Henry Murger (1858), <i>Propos de Ville et propôs de Théâtre</i> . Paris: [Calmann Lévy].
	[Pierre-François] de Beauchamps (1735), <i>Recherches sur les Théâtres de France</i> . Paris : [Chez Prault]
	Arthur Desjardins (1887), <i>Le Sifflet au théâtre</i> . [mémoire li à la séance publique de l'institut] Paris.
	Un monsieur de l'orchestre (Arnold Mortier, 1874 – 1884), <i>Les Soirées parisiennes</i> . 10 volumes. Paris: [E Dentu]
	Failly (1852), <i>Sur l'art du comédien</i> . [Lettre à Mlle Euphrasie Poinot] Paris: [Imp. J. Claye]
	Vittorio Ottolini [1876], <i>Teatri in Italia, storia dedicata agli artisti teatrali e agli allievi dei Conservatori</i> . Milano: [Regio Stabilimento Ricordi].
	Eduardo Saco (1879), <i>Teatro por dentro, estudios del natural</i> . Madrid: [A. De San Martin].
	<i>Théâtre</i> (1874). Revista. Colaboradores: F. Coppée, Jules Bonnassiés, Thierry, Champfleury, Marescot, Listener, E. Fournier, Jules Claretie, A. Pagès, Paul Foucher, Théodore de Banville, Sarcey, Léo Lespès, Pinard, Dherbois, Louis Ulbach, etc. Gravuras e autógrafos.
	<i>Théâtre</i> (1898 -). Revista
	Adolphe Aderer (1891), <i>Le Théâtre d'à côté</i> . Préface por Sarcey. Paris: [Librairies-Imprimeurs réunis]
	Camille Le Seine (s.d.), <i>Le Théâtre à Paris</i> . Paris: Sondier.
	Henry Lyonnet (1898), <i>Le Théâtre au Portugal</i> . Ouvrage ilustré de 45 photogravures. Paris : [Paul Ollendorf].

	Edouard Fournier (s.d.), <i>Théâtre français au XVIe et au XVIIe siècle</i> . Ouvrage couronné par l'Académie Française et illustré de portraits en pied coloriés. Paris: [Laplace, Sanchez & Cie].
	Racine (1888), <i>Théâtre choisi de Racine</i> . Nouvelle édition avec une introduction, des notices et des notes, par L. Petit de Julleville. Paris: [A. Colin].
	Corneille (1843), <i>Théâtre de Pierre et de Thomas Corneille</i> . Avec notes et commentaires. Paris : [Firmin Didot Frères].
	Père Brumoy [s.d], <i>Théâtre des Grecs</i> . Paris. [1ª edição, 1730]
	Jules Bonnassies (1872), <i>Théâtre et le peuple [Esquisse d'une organisation théâtrale]</i> . Paris : [Armand Le Chevalier].
	<i>Théâtres de Paris</i> . Biographies d'artistes. Paris.
	Adolphe Lacan (1853), <i>Traité de la législation et de la jurisprudence des Théâtres</i> . 2 volumes. Paris: [Durand].
	Georges Moynet (s.d.) [c.1880], <i>Trucs et décors</i> . Explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales. Paris : Librairie Illustrée]
	[Pierre] Giffard (1888), [ <i>Nos mœurs.</i> ] <i>La Vie au théâtre</i> . Paris : [Librairie Illustrée].
	Jules Claretie (1875), <i>Vie moderne au théâtre. Causeries sur l'art dramatique</i> . [2eme série.] Paris: [Georges Barba].

### 16.3. MACHADO, A Victor [19--]

“Bibliografia”, *Guia prático de encenação*. Lisboa: Ferreira & Franco, p. [77] (ordem cronológica)

Obras nacionais	Obras estrangeiras
Manuel Macedo (1884), <i>A Arte no Teatro</i> . [Lisboa: David Corazzi.]	Jean Blaize (1912), <i>Pour monter et jouer une pièce [en famille – à l'école – dans les sociétés – dans le monde]</i> . Paris : Librairie Armand Colin.]
Manuel Macedo (1885), <i>Arte Dramática</i> . [Lisboa: David Corazzi.]	[Paul] Souriau (1889), <i>L'esthétique du mouvement</i> [Paris: F. Alcan.]
Augusto de Melo (1890), <i>Manual do Ensaíador Dramático</i> . [Lisboa: Companhia Nacional Editora. 2ª edição, 1912, Lisboa: A Editora]	[Pierre] Bonnier (1901), <i>L'audition</i> . [Paris: Octave Doin.]

Augusto Garraio (1892), <i>Manual do Curioso Dramático</i> . [Lisboa: Livraria Económica Frederico Napoleão de Victoria. 2ª edição, 1911, Lisboa: Arnaldo Bordalo]	
Sousa Bastos (1908), <i>Dicionário do Teatro Português</i> . [Lisboa: Antiga Casa Bertrand.]	
A. Walgode (1915), <i>O livro do ensaiador</i> . [Porto: Companhia Portuguesa Editora.]	
António Pinheiro (1925), <i>Estética e plástica teatral</i> . [Lisboa: [s.n.]. Edição de autor.]	
Carlos Santos [1927], <i>Poeira de Palco</i> . [Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.]	

#### 16.4. MACHADO, A Victor [19--]

“Bibliografia”, *Guia prático do actor*. Lisboa: Ferreira & Franco, p. [95]  
(ordem cronológica)

Obras nacionais	Obras estrangeiras
Licínio F. C. de Carvalho (1854), <i>Origem da Arte Dramática</i> . [Porto: [s.n.].]	Henri Dupont-Vernon, <i>Études théâtrales</i> .
Duarte de Sá, <i>Apontamentos sobre declamação</i> [c.1871]	Failly (1852), <i>Sur l'art du comédien</i> . [Lettre à Mlle Euphrasie Poinsot]. Paris: Imprimerie j. Claye.
Manuel Macedo (1885), <i>Arte Dramática</i> . [Lisboa: David Corazzi.]	Aristippe (1826), <i>Théorie de l'art du comédien, ou Manuel Théâtral</i> . [Paris: L. Raymond.]
Augusto de Melo (1890), <i>Manual do Ensaaiador Dramático</i> . [Lisboa: Companhia Nacional Editora. 1912, 2ª edição. Lisboa: A Editora.]	Jules Claretie (1869), <i>Vie moderne au théâtre</i> . [Causeries sur l'art dramatique. 1ere série. Paris: Georges Barba]; _____ [(1875), <i>Vie moderne au théâtre. Causeries sur l'art dramatique</i> . 2eme série. Paris: Georges Barba].
Luís da Costa Pereira (1890), <i>Rudimentos da Arte Dramática</i> . [Lisboa: Imprensa Nacional.]	Georges Moynet (1893), <i>Trucs et décors</i> [Paris: Librairie Illustrée].
[Pedro Herculano de] Morais Leal [1910], <i>Bíblia da Vida</i> . [Lisboa: Portugal-Brasil.]	Paul Ginisty (1892), <i>Choses et gens de théâtre</i> [Paris: Perrin].
A Walgode (1915), <i>O livro do ensaiador</i> . [Porto: Companhia Portuguesa Editora.]	Lucien-Élie Lellon-Damiens (1858), <i>Le bréviaire des comédiens</i> [Paris: Tresse].
Augusto Claro [Baptista de Carvalho] (1923), <i>A blague do teatro</i> . [S.I.: s.n.; Lisboa: Tip. Sequeira]	<i>Encyclopédie théâtrale</i> . Paris, 1860

Carlos Santos [1927], <i>Poeira de Palco</i> . Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.	
Colares Pereira e Joaquim Miranda (1859 – 1865), <i>Revista Teatral</i> . Lisboa	

## Índice remissivo

### A

- Abranches, Aristides (1832 – 1892).....102  
*Reino das Fadas (O)* (1858).....16  
 Adelaide, Emília (Emília Adelaide Pimentel, 1836 – 1905, atriz).....62  
 Adler, Stella (1901 – 1992) .....34, 184  
 Aguglia, Mimi (1884 – 1970) .....175  
*Álbum dos Costumes Portugueses* (1888) .6  
 Alfieri, Vittorio (1749 – 1803) .....40  
*Almanach de caricaturas para 1876* (periódico).....6  
*Almanach Illustrado para 1873* (periódico).....6  
 Almeida, Joaquim de (1838 – 1922, ator, empresário).....102  
 Almeida, José Valentim Fialho de (1857 – 1911).....173  
 Almeida, Sérgio de (1860 – 1896, ator) ..62  
 Amorim, Francisco Gomes de (1827 – 1891).....61  
 Anjos, Emília dos (1846 – 18??, atriz) ..102  
 Antier, Benjamin (1787 – 1870)  
*L'Auberge des Adrets* (1823).....37  
 Antunes, Acácio (1853 – 1927) .....62  
*Os camarões* (1888) .....62  
*Tio milhões* (1891).....63  
 Anunciação, Tomás da (1818 – 1879).....3  
 Aragão, António Ferrea (1801 – 1857)  
*Diccionario Mnemotechnico* (1850) ....105  
 Araújo, Luís de (1833 – 1908) .....33  
*Intrigas no bairro* (1864).....33  
*Moléstia de pele e o senhor Rainúnculo* (1868) .....33  
 Aristippe (Félix Bernier de Maligny) ... 105, 109, 110  
*Théorie de l'art du comédien ou Manuel Théâtral* (1826) ..... 75, 104, 108  
*Artes e Letras* (periódico) .....4, 5  
 Astley's Amphitheatre (Londres).....178  
 Augier, Émile (1820 – 1889).....101  
 Augusta (Augusta de Mello).....124

### B

- Balzac, Honoré de (1799 – 1850) .... 111, 186  
*La Comédie Humaine* (1829 - 1847) .111, 186  
 Baron, Michel (1653 – 1729) .....35  
 Bastos, António de Sousa (1844 – 1911) .2, 61, 62, 94, 124  
*Carteira do Artista* (1898) 2, 33, 61, 94, 124  
*Diccionario do Theato Português* (1908) .....156  
*Recordações de Teatro* (1947) .....124  
*Revista do ano de 1876* (1877) .....62  
 Bastos, António Sousa (1844 – 1911) ... 174, 176  
*Carteira do artista* (1898) .....182  
*Diccionario do Teatro Português* (1908) .....182

- Bastos, Francisco Leite (1841 – 1886)  
*Tragédias de Lisboa (As)* .....6  
 Bastús, Vicente Joaquín (1799 – 1873)  
*Tratado de Declamación ó Arte Dramático* (1833) ..... 55  
 Beaumarchais, Pierre Caron de (1732 – 1799)  
*Mariage de Figaro (Le)* (1784) ..... 147  
 Benevides, Francisco da Fonseca (1835 – 1911)  
*Real Teatro de São Carlos (O)* (1883) ...6  
 Benoit, J. René (1844 – 1922) ..... 119  
 Bernhardt, Sarah (1844 – 1923, atriz) .... 69  
 Biester, Ernesto (1829 – 1880) ..... 180  
 Bocage (pseud.) ..*Consulte* Tousez, Pierre-Martinien (Bocage) (1799 – 1862)  
 Boll, J.  
*Histoir pittoresque des Passions chez l'homme et chez la femme et particulièrement de l'amour* (1846) ..... 113  
*Mimicologie, ou Règles du geste et de l'éloquence dramatique* ..... 113  
 Booth, Junius Brutus (1796 – 1852) ..... 38  
 Bordalo Pinheiro, Manuel Maria (1815 – 1880) .....7  
 Bordalo Pinheiro, Rafael (1846 – 1905) ..... 136, 141  
*António Maria* (periódico) ..... 63, 126  
 Bordalo, Arnaldo Armando (18?? – 1921, editor-livreiro)..... 126, 157  
 Böttiger, Karl August (1760 – 1835) ..... 39  
*Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im April Monath 1796*..... 39  
 Boucicault, Dion (1820 – 1890) ..... 4, 37  
*Arrah-na-pogue* (1864) .....4  
*Corsican brothers (The)* (1852) .....4  
*Jean la poste* (1866) .....4  
 Bouton, Charles-Marie (1787 – 1853) .... 21  
 Braga, Teófilo (1843 – 1924) ... 75, 79, 99, 159  
*História do Teatro Português* (1870) .78, 99  
 Branco, Camilo Castelo (1825 – 1890) ..96, 102  
 Brazão, Eduardo Joaquim (1851 – 1925, ator, empresário) ..... 102  
 Busnach, William (1832 – 1907)  
*L'Assommoir* (1879) ..... 33

### C

- Cabral, Carlos Moura (1852 – 1922) ..... 68  
 Caldeira, Fernando (1841 – 1894) ..... 69  
 Calderón de la Barca, Pedro (1600 – 1681) ..... 31  
 Câmara, D. João da (1852 – 1908)  
*Farândola (A)* (1902) ..... 170  
 Camões, Luís Vaz de (c.1524 – 1580) .... 79  
*Anfitriões* ..... 79  
*El-Rei Seleuco* ..... 79  
 Cardoso, Ciríaco (1846 – 1900) ..... 63

Carmo, Lucinda do (1861 – 1922, atriz) .62	Cooper, Thomas Abthorpe (1776 – 1849)
<i>A macaca</i> (1890) .....62	..... 58
Carné, Marcel (1906 – 1886)	Coquelin aîné.. <i>Consulte</i> Coquelin, Benoit-
<i>Enfants du Paradis (Les)</i> (1945) .....37	Constant (1841 – 1909)
Carneiro, Luís Soares .....176	Coquelin, Benoit-Constant (1841 – 1909)
Casanova, Enrique (1860 – 1913)	..... 62
<i>Arte Portuguesa (A). Revista de</i>	Corazzi, David (1845 – 1896)
<i>arqueologia e arte</i> (dir. art.) .....6	Biblioteca do Povo e das Escolas (1881
Cascais, Joaquim da Costa (1815 – 1898)	– 1913) ..... 6, 63, 72
..... 61, 69, 81, 102	Cordeiro, Edmundo ..... 63
<i>Alcaide de Faro</i> (1848) .....81	Corneille, Pierre (1606 – 1684) ..... 31
Castilho, António Feliciano de (1800 –	<i>Correio da Manhã</i> (periódico)..... 63
1875) .....62, 102	Costa Cabral, António Bernardo da (1803
<i>Tratado de mnemónica ou Methodo</i>	– 1889)..... 14
<i>facílmo para decorar muito em</i>	Costa, Francisco Pinto da (1826 – 1869) .3
<i>pouco tempo</i> (1851) .....105	Cruz, Duarte Ivo ..... 176
Castro, D. João de (1871 – 1955)	
<i>Teatros de aldeia</i> (1900) .....170	<b>D</b>
Chagas, Manuel Pinheiro (1842 – 1895) .4,	D. Fernando de Saxe Coburgo Gotha
61, 68, 102, 173	(1816 – 1885) .....5
Chéret, Jean-Louis (1820 – 1852) .....28	D. João III (1502 – 1557) ..... 78
Chivot, Henri (1830 – 1897)	Daguerre, Louis (1787 – 1851) ..... 20, 21
<i>Fleu-de-thé</i> (1868) .....33	Damasceno, Rosa (1845 – 1904, atriz) .102,
Cinatti, Giuseppe Luigi (1808 – 1879) ..14,	145
15, 17, 20, 30	Darwin, Charles (1809 – 1882) 117, 119, 120,
Clairon, Hyppolite (1723 – 1803) .....108	121
<i>Mémoires et réflexions sur l'art</i>	<i>The Expression of the Emotions in Man</i>
<i>dramatique</i> (1799) .....108	<i>and Animals</i> (1872) ..... 111, 186
Claudius Pulcher .....71	Daudet, Alphonse (1840 – 1897) ..... 83
Coelho, José Maria Latino (1825 – 1891)	Dejazet, Virginie (1798 – 1875) ..... 101
<i>Lisboa em 1850</i> (1851) .....179	<i>Diário de Notícias Ilustrado</i> (periódico) 6
Coliseu Avenida (Ponta Delgada, S.	<i>Diário Ilustrado</i> (periódico) ..... 6, 63
Miguel, Açores) .....178	Diderot, Denis (1713 – 1784) ... 39, 52, 64, 78,
Coliseu das Beiras (Guarda) .....178	109, 112, 119, 128, 159, 168, 184
Coliseu dos Recreios (Lisboa) .....178	<i>Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné</i>
<i>Comédie Française</i> (Paris) .....35	<i>des Sciences, des Arts et des Métiers</i>
<i>Comédiens du Roi</i> .....35, 37	(1765) ..... 106
<i>Comércio do Porto Ilustrado</i> (periódico)6	<i>Paradoxe sur le comédien</i> (1773) ..... 51
Companhia de Maria Augusta Bessa Lopes	Dinis, Júlio (pseud., 1839 – 1871)
.....176	<i>Fidalgos da Casa Mourisca (Os)</i> (1871)
Companhia de Rafael de Oliveira, Artistas	..... 126
Associados (1918 – 1975) .....176	Dores, Maria das (1844 – 18??, atriz) ... 102
Companhia do Soares .....176	Doux, Émile (1798 – 1876) ..... 14, 42, 81
Companhia do Teatro Aliança (Dallot) .173	Drummond, Thomas (1797 – 1840) ..... 20
Companhia do Teatro Lisbonense (1890 –	Duchenne, Guillaume (1806 – 1875) ..... 117
1910) .....176	<i>Mécanisme de la physionomie humaine,</i>
Companhia dos Estudantes Espanhóis	<i>ou Analyse électro-physiologique de</i>
(1850) .....175	<i>l'expression des passions applicable</i>
Companhia Dramática de declamação	<i>à la pratique des arts plastiques</i>
(1890-1920) .....176	(1862) ..... 117
Companhia dramática de Eugène Minne .43	Dumas, Alexandre (filho) (1824 – 1895)
Companhia dramática de Mauro Corticelli	..... 101
.....43	Dumas, Alexandre (pai) (1802 – 1870) .100
Companhia dramática de Monsieur Luguet	<i>Frères corses (Les)</i> (1844) .....4
.....43	<i>Kean</i> (1836) ..... 36
Companhia Dramática e de baile José	Duru, Alfred (1829 – 1889)
Echaves (1856) .....175	<i>Fleur-de-thé</i> (1868) ..... 33
Companhia Dramática Lisbonense Moiron	
(1920 – 1959) .....176	<b>E</b>
Companhia Dramática Rentini (1910 -	Eckhof, Konrad (1720 – 1778) ..... 39
1945) .....176	Empresa Rosas & Brazão ..... 63
Conservatório de Madrid .....41	Enes, António José (1848 – 1901) ..... 102
Convent Garden Theatre (Londres) .....58	
Cooke, George Frederick (1756 – 1811) .58	

<i>História de Portugal</i> (1876) .....	6
Engel, Johann Jakob (1741 – 1802) .....	56, 112
<i>Ideen zu einer Mimik</i> (1785) .....	56
Epifânio (Epifânio Aniceto Gonçalves, 1813 – 1857, ator) .....	42, 81, 95

## F

Failly, E. J. <i>Sur l'Art du Comédien. Lettre à Mlle Euphrasie Poincot</i> (1852) .....	44
Falco, Carolina (1834 – 19??, atriz) .....	102
Faria, Justiniano Nobre de (1830 – 1883)	33
Ferreira, António (1528 – 1569) <i>Castro</i> .....	78
Ferreira, Isidoro Sabino (1828 – 1876) .....	102
Ferreira, José Maria de Andrade (1823 – 1875) .....	4, 179
Feuillet, Octave (1821 – 1890) .....	101
Figueiredo, Manuel de (1725 – 1801) .....	164
<i>Censores do teatro (Os)</i> .....	165
<i>Dramático afinado (O)</i> .....	165
<i>Ensaio cómico (O)</i> .....	165
Figueiredo, Romualdo de (1883 – 1963) <i>Alguma coisa sobre o Theatro Portuguez</i> (1904) .....	159
Flaubert, Gustave (1821 – 1880) .....	83
Florinda (Florinda Toledo) .....	124
Foote, Samuel (1720 – 1777) .....	37
Fouquières, Louis Becq de (1831 – 1887) .....	65, 66, 87
<i>L'Art de la mise-en-scène.</i> (1884) .....	65
Fournel, Victor (1829 – 1894) <i>Curiosités théâtrales</i> (1859) .....	71
Fournel, Victor Fournel (1829 – 1894) .....	71
Freitas, Bernardino de Sena (1812 – 1876) <i>Pátria</i> (1872) .....	4
Frondoni, Angelo (1812 – 1891) .....	14
<i>Hino do Minho/ Hino da Maria da Fonte</i> (1846) .....	14

## G

Gaio, Manuel da Silva (1860 – 1934) .....	102
Gall, Franz Joseph (1758 – 1828) .....	110
<i>Untersuchungen ueber die Anatomie des Nervensystems ueberhaupt, und des Gehirns insbesondere</i> (1809) .....	110
Gama, Arnaldo de Sousa Dantas da (1828 – 1869) .....	126
<i>Sargento-mor de Vilar. Episódios da invasão dos franceses em 1809</i> (1863) .....	126
Gameiro, Alfredo Roque 1864 – 1935) .....	7
Garção, Pedro António Correia (1724 – 1771) .....	164
<i>Teatro Novo</i> (1766) .....	165
Garraio, Amélia (1857 – 1894, atriz) ...	124, 125
Garraio, Augusto (1845 – 1911) .....	54, 56, 88, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 152, 155, 156, 157, 158
<i>Boneca (A)</i> (1896) .....	125

<i>Fidalgos da Casa Mourisca (Os)</i> .....	126
<i>Henriqueta, a aventureira</i> (1879) .....	126
<i>Manual do Amador Dramático</i> (1911) .....	126
<i>Manual do Curioso-Dramático</i> (1892) .....	126, 127, 129, 139, 149, 156, 186
<i>Martinho</i> .....	126
<i>Mongini, ou o dó de peito</i> (1865) .....	124
<i>Na bagagem do actor</i> (1901) .....	126
<i>Porta-bandeira do 99º em linha (O)</i> (1872) .....	126
<i>Sargento-mor de Vilar (O)</i> (1874) .....	126
<i>Tripeiros (Os)</i> (1875) .....	126
Garrett, J. B. S. L. de Almeida (1799 – 1854) .....	14, 30, 42, 61, 69, 81, 102, 107, 122, 167, 168, 179, 185
<i>Ensaio sobre a História da Pintura</i> (1822) .....	9
<i>Frei Luís de Sousa</i> (1843) .....	21
<i>Um Auto de Gil Vicente</i> (1838) .....	95
Garrick, David (1717 – 1779) .....	11, 35, 37, 40
Garrido, Eduardo (1842 – 1912) .....	3
<i>A pomba dos ovos de ouro</i> .....	16
Gastineau, Octave (1824 – 1878) <i>L'Assommoir</i> (1879) .....	33
Gautier, Théophile (1811 – 1872) .....	8, 183
<i>Gazeta Illustrada</i> (periódico) .....	6
Girardot, Barão Auguste de (1815 – 1883) .....	74
Goldoni, Carlo (1707 – 1793) .....	40
Gomes, João Reis (1868 – 1950) <i>Belo natural e artístico (O). Definição da obra de arte. Breve ensaio filosófico</i> (1928) .....	159
<i>Música e o teatro (A). Esboço Filosófico</i> (1919) .....	159
<i>Theatro e o Actor (O). Esboço Philosophico da Arte de Representar</i> (1905) .....	159
Goncourt, Edmond de (1822 – 1896) .....	101
<i>Préfaces et manifestes littéraires</i> (1888) .....	101
Goujon, Julien (1854 – 1912) .....	76
<i>Histoire du Théâtre en France</i> .....	76
Gouriet, Jean-Baptiste (1774 – 1855) .....	76, 77
<i>Personnages célèbres dans les rues de Paris, depuis une haute antiquité jusqu'à nos jours</i> (1811) .....	76
Grand Théâtre d'Amiens .....	177
<i>Grande Elias. Semanário ilustrado, literário e teatral</i> (periódico, 1903 – 1904) .....	63
Gréban, Arnold (séc. XV) .....	73
<i>Mystère de la Passion (Le)</i> (1450) .....	73
<i>Mystère des actes des apôtres (Le)</i> .....	73
Gréban, Simon (séc. XV) .....	73
Gurney, Goldsworthy (1793 – 1875) .....	20

## H

Harpe, Jean-François de la (1739 – 1803) <i>Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne</i> (1798-1804) .....	106
Herculano, Alexandre (1810 – 1877) .....	179

Horácio (Quintus Horatius Flaccus, 65 a.C. – 8 a.C.) .....	71
Howell, Alfred William ( ? – 1875) .....	3
Howorth, Júlio (1852 – 1905)	
<i>Informações (As)</i> (1870) .....	61
Hugo, Victor (1802 – 1885) ..	98, 100, 139, 168
<i>Cromwell</i> (1827) .....	98
<i>Hernani</i> (1830) .....	115

## I

Iffland, August W. (1759 – 1814) .....	39
<i>Ilustração (A)</i> (periódico) .....	6
Instituto Industrial de Lisboa .....	6
Irving, Henry (1838 – 1905) .....	13

## J

Jacobi, Moritz von (1801 – 1874) .....	26
Jesuína (Jesuína Marques, 1850 – 19??)	
.....	102
<i>Jornal dos Artistas</i> (periódico) .....	6
Jules Sandeau	
<i>Madame de la Seiglière</i> (1844) .....	33
Julleville, Louis Petit de (1841 – 1900) ..	76
<i>Histoire du Théâtre en France au</i>	
<i>Moyen Age</i> (1880) .....	76
<i>Mystères (Les)</i> (1880) .....	76

## K

Kean, Charles (1811 – 1868) .....	4
Kean, Edmund (1787 – 1833) .....	36
Kemble, Charles (1775 – 1854) .....	36
Kemble, John (1757 – 1823) .....	58
Kronsweg (ensaíador) .....	13

## L

<i>L'Auberge des Adrets</i> (1823) .....	Consulte
Antier, Benjamin (1787 – 1870)	
La Tour, Maurice Quentin de (1701 – 1788) .....	11
Labiche, Eugène (1815 – 1888) .....	124
<i>Ut de poitrine (L')</i> (1853) .....	124
Lacerda, Augusto César de (1829 – 1903)	
.....	33, 180
Lacerda, Augusto de (1864 – 1926)	
<i>Ensaio sobre a psicologia do</i>	
<i>comediante</i> (1911) .....	159
Lacerda, Francisco Palha de Faria e (1827 – 1890) .....	16, 94, 96, 125, 178
<i>Lisboa em 1850</i> (1851) .....	179
Lamartine, Alphonse (1790 – 1869) .....	139
Lambertini, Dora .....	175
<i>Lanterna Mágica</i> (periódico) .....	6
Latino Coelho, José Maria (1825 – 1891)	
.....	62
Lavater, Johann Kaspar (1741 – 1801) 110, 128, 157	
<i>L'art de connaître les hommes par la</i>	
<i>physionomie</i> (1775 – 1778) (1806) ..	110

<i>Physiognomische Fragmente zur</i>	
<i>Beförderung der Menschenkenntnis</i>	
<i>und Menschenliebe</i> (1775-78) .....	54
Le Brun, Charles (1619 – 1690) .....	116, 128
<i>Méthode pour apprendre à dessiner les</i>	
<i>passions</i> (1702) .....	54
Leal, José Maria da Silva (1812 – 1883)	
.....	180
Leclerc, Georges-Louis (1717 – 1788) ..	110
Lecoq, Charles (1832 – 1918) .....	125
<i>Pompon</i> (1875) .....	125
Lecouvreur, Adrienne (1692 – 1730) 35, 100	
Legouvé, Ernest (1807 – 1903) .....	95
<i>Contes de la Reine de Navarre (Les)</i>	
<i>ou la Revanche de Pavie</i> (1850)/	
<i>Contos da Rainha de Navarra (Os)</i>	
(1853) .....	95
Lekain, Henri Louis (Henri-Louis Caïn, 1728 – 1778) .....	35, 80
<i>Mémoires de Henri Louis Lekain</i> (1830)	
.....	35, 108
Lemaître, Frédéric (1800 – 1876) .....	37, 101
Robert Macaire .....	37
Lencastre, D. José de Almada e (1829 – 1877) .....	15
<i>A Profecia ou a Queda de Jerusalém</i>	
(1852) .....	15, 82
Lessing, G. E. (1729 – 1781) ..	18, 39, 40, 112
<i>Hamburgische Dramaturgie</i> (1767-69) 39	
<i>Laokoon</i> (1766) .....	18, 39
Letroublon, Emília (18-- – 1895, atriz) 102	
Ligier, Pierre (1796 – 1872) .....	37
Lima (cenógrafo) .....	3
Lima, Alexandre António de (1699 – 1760) .....	99
Lima, José Guilherme dos Santos (1828 – 1880) .....	102
Lobato, Gervásio (1850 – 1895) .....	68
<i>Condessa Heloisa (A)</i> (1878) .....	62
Loureiro, Jacinto Heliodoro de Faria	
Aguiar de (1806 – 1859) .....	81
<i>Álvaro Gonçalves, o Magriço, ou os</i>	
<i>Doze de Inglaterra</i> (1846) .....	81
Lousada, António José Coelho (1828 – 1859)	
<i>Tripeiros (Os)</i> (1857) .....	126
Luís, Nicolau (séc. XVIII) .....	69

## M

Macedo, D. António da Costa de Sousa de (1824 – 1892) .....	102
Macedo, Henrique de (1834 – 1910) .....	3
Macedo, Manuel de (1839 – 1915) ..	2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 58, 59, 94, 128, 136, 139, 156, 183, 184
<i>Arte Dramática</i> (1885) .....	60
<i>Arte no Teatro (A)</i> (1884) ..	9, 16, 27, 33, 72, 182
<i>Arte para todos</i> (1897) .....	6
<i>Arte Portuguesa (A). Revista de</i>	
<i>arqueologia e arte moderna</i> (1895) ..	6

- Artes e Letras* (1872) .....5  
*Desenho e pintura* (1886).....6  
*Lago de Killarney* (1869) .....37  
*Manual de pintura* (1898) .....6  
*Ocidente (O). Revista ilustrada de Portugal e estrangeiro* (1878 – 1915) .....5, 6  
*Restauração de quadros e gravuras* (1885) .....6
- Machado, A. Victor  
*Guia prático de encenação* (192-) .....182  
*Guia prático do actor* (192-) .....182
- Machado, Júlio César (1835 – 1890)  
*Actores ambulantes (Os)* (1866) .....170  
*Lisboa na Rua* (1874) .....6
- Macready, William (1793 – 1873) .....36
- Magnin, Charles (1793 – 1862) .....70, 98, 103  
*Études sur les origines du théâtre antique* (1838-1840) .....98  
*Origines du théâtre antique et moderne (Les) ou Histoire du génie dramatique* (1868) .....70
- Maíquez, Isidoro (1768 – 1820) .....41
- Manini, Luigi (1848 – 1936) .....17, 20, 30
- Maquiavel, Nicolo (1469 – 1527) .....31
- Marivaux, Pierre de (1688 – 1763)  
*Jeu d'amour et du hasard (Le)* (1730) .....147
- Marques, Salvador (João Salvador Marques da Silva, 1844 – 1907) .....62, 68
- Marsigliani, Ciriaco (coreógrafo) .....82
- Martins, Romão António (18?? – 1878, ensaiador) .....15  
*Salteadores de Vitre (Os)* (1843) .....15  
*Senhora Thomazia (A)* (1851) .....15  
*Tirano de Candia (O) ou A parrecida* (1842) .....15
- Matos, Constantino de .....176
- Mazzoneschi, Vicente (arquitecto, cenógrafo) .....177
- Mello, Augusto de (1853 – 1933) .....56, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 91, 92, 128, 157, 183  
*Alamach Theatral*  
Teatro da Natureza (1913) .....64  
*Apontamentos das Lições da Arte Dramática* (1905) .....64  
*Manual do Ensaaiador Dramático* (1890) .....63, 77, 92, 157, 182, 183  
*Revista do Conservatório*  
Cousas de teatro (1902) .....64  
*Teatro no Brasil (O)* (1910) .....64
- Melo, Alfredo de (1842 – 1875) .....61
- Mendes Leal Júnior, José da Silva (1818 – 1886) .....15, 61, 81, 102  
*A herança do Chanceler* .....95  
*Filho natural (O) ou O exemplo de casados* (1850) .....63  
*Templo de Salomão (O)* (1849) .....15, 81
- Mendes Leal, António (1831 – 1871)  
*Flor de chá* (1868) .....33
- Mendes, Amélia .*Consulte* Garraio, Amélia (1857 – 1894, atriz)
- Mendes, Delmira (atriz) ..... 124, 125
- Mendes, José Cosme Damião (contrarregra) ..... 124
- Mendonça, Henrique Lopes de (1856 – 1931) ..... 68
- Mendonça, João de (1845 – 1896)  
*Guerras de Alecrim e Manjerona (As)* (1888) ..... 79, 80
- Mercier, Louis-Sébastien (1740 – 1814) 78, 112
- Mesquita, Augusto César Ferreira de (1841 – 1912)  
*Abismo* (1875) .....4  
*João, o carteiro* (1867) ..... 4, 37
- Mesquita, Marcelino António da Silva (1856 – 1919)  
*Velho tema (O)* (1896) ..... 63
- Meyerhold, Vsevolod (1874 – 1940) 34, 184
- Minutoli, Julius Rudolph von (1804 – 1860)  
*Portugal und seine Kolonien 1854* (1855) ..... 171
- Miranda, Joaquim (1858 – 1904) ..... 96
- Modjeska, Helena (1844 – 1909) ..... 40
- Molière (pseud.) .*Consulte* Poquelin, Jean-Baptiste (Molière) (1622 – 1673)
- Moniz, José António (1849 – 1917) ..... 43  
*Arte de dizer. Curso de dicção* (1903) ..... 182  
*Arte de representar* (1909) ..... 182
- Montabert, Jacques Nicolas Paillot de (1771 – 1849) ..... 113  
*Théorie du geste* (1813) ..... 113
- Montfleury (Zacharie Jacob) (1600 – 1667) ..... 36
- Moynet, Jean-Pierre (1819 – 1876) ..... 21
- Müller, Christoph ..... 164
- Museu Nacional de Belas Artes (Lisboa) .6

## N

- Nascimento, Francisco Manuel do (1734 – 1819) ..... 79  
*Tartufo* (trad.) ..... 79
- Neumann, Martin ..... 164
- Neves, Emília das (1820 – 1883, atriz) .102
- Noite e Dia* (opereta) ..... 125
- Normand, Jacques Clary Jean (1848 – 1931)  
*Les Écrevisses* (1879) ..... 62  
*Notícias (As)* (periódico) .....5
- Nova Academia Dramática (1838) ..... 94
- Novelli, Ermete (1851 – 1915) ..... 175
- Noverre, Jean-Georges (1717 – 1810) ..... 11  
*Théorie et pratique de la danse en général, de la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres* (1752) ..... 11
- Nus, Eugène (1816 – 1894)  
*Jean la poste* (1866) .....4

## O

- O'Casey, Sean (1880 – 1964) .....4

<i>Ocidente (O). Revista ilustrada de Portugal e estrangeiro</i> .....	63
Offenbach, Jacques (1819 – 1880)	
<i>Grã-duquesa de Gerolstein</i> .....	33
Oliveira, Joaquim Augusto de (1827 – 1904)	
<i>Coroa de Carlos Magno (A)</i> (1859) .....	16
<i>Lago de Killarney</i> (1869) .....	37
Ortega y Gasset, José (1883 – 1955).....	166
Ortigão, José Duarte Ramalho (1836 – 1915).....	4, 62, 173
<i>Farpas (As)</i> .....	2

## P

Palmeirim, Luís Augusto (1825 – 1893)	
<i>O Marquês de la Seiglière</i> .....	33
Papança, Macedo (1852 – 1913).....	62
<i>Nas recepções da Embaixada</i> .....	62
Passos, Manuel da Silva (1801 – 1862) 102, 167	
Pedro, António (1836 – 1889, ator).....	102
De Profundis .....	126
Pedroso, João (1825 – 1890) .....	4
<i>Gravura em Madeira em Portugal (A)</i> ...	6
Pereira, António Maria (1824 – 1880, livreiro-editor).....	63
Pereira, Gabriel (1847 – 1911)	
<i>Arte Portuguesa (A). Revista de arqueologia e arte moderna</i> (dir. lit.) .....	6
Pereira, João Colares .....	96
Pereira, Luís da Costa (1819 – 1893) 54, 68, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 155	
<i>Leituras sobre astronomia</i> .....	96
<i>Mistérios de alma, recordações de viagem</i> .....	96
<i>Parasitas</i> (trad.) .....	96
<i>Reflexos, poesia e prosa vária</i> (1883) ..	96
<i>Rudimentos da Arte dramática</i> (1890) 68, 96, 97, 102, 106, 107, 113, 117, 119, 120, 122, 156, 185	
Pifteau, Benjamin (1836 – 1890) .....	76
<i>Histoire du Théâtre en France</i> .....	76
Pimentel, José Freire de Serpa (1814 – 1870).....	102
Pin Sel (pseud.) <i>Consulte</i> Macedo, Manuel de (1839 – 1915)	
Pina, Rui de (1440 – 1522) .....	13, 78
Pinheiro, António José (1867 – 1943, ator)	
<i>Estética e plástica teatral</i> (1925) .....	182
Polla, César (1831 – 1891, ator) .....	102
Polónio, Cinira (1857 – 1938) .....	63
Poquelin, Jean-Baptiste (Molière) (1622 – 1673).....	31, 34, 66, 88, 101, 102
<i>Bourgeois gentilhomme (Le)</i> (1670) ...	147
<i>École des femmes</i> (1662) .....	34
<i>L'Amour médecin</i> (1665) .....	65
<i>L'Impromptu de Versailles</i> (1663) ...	35, 36
<i>La critique de l'École des femmes</i> (1663) .....	34

<i>Tartuffe</i> (1664) .....	147
<i>Tartuffe</i> (1667) .....	79
Pozzi, Samuel-Jean de (1846 – 1918) ....	119
Prévert, Jacques (1900 – 1977)	
<i>Enfants du Paradis (Les)</i> (1945) .....	37
<i>Primeiro de Janeiro</i> (periódico).....	63

## Q

Queirós, Eusébio	
<i>Livro do ensaiador (O)</i> (1915) .....	182
Queirós, José Maria de Eça de (1845 – 1900).....	83
Quintela, Joaquim Pedro 2º barão de Quintela, 1º conde de Farrobo (1801 – 1869) .....	14, 42, 81, 94

## R

Racine, Jean (1639 – 1699)	
<i>Andromaque</i> (1667) .....	36
Rambois, Achille (1810 – 1882) 14, 15, 20, 30	
Real Coliseu (Lisboa) .....	178
Real Conservatório de Lisboa .....	96
Real Teatro de S. João (Porto) .....	177
Rebello, Luiz Francisco (1924 – 2011)	
<i>História do Teatro</i> (1991).....	164
Rebello da Silva, Luís Augusto (1822 – 1871) .....	62
<i>Recreio Infantil</i> (periódico).....	6
Recreios Whittoyne (Lisboa).....	178
Renan, Ernest (1823 – 1892) .....	139
Resende, Francisco José (1825 – 1893) ....	3
Resende, Garcia de (1470 – 1536).....	13
<i>Revista Contemporânea</i> .....	96
<i>Revista das Artes Gráficas</i> (periódico).....	6
<i>Revista Illustrada</i> (periódico) .....	6
<i>Revista Theatral</i> .....	96
Rey, Manuela (1842 – 1865, atriz).....	102
Riccoboni, François Antoine (1707 – 1772) .....	56
<i>L'Art du Théâtre</i> (1750) .....	56
Rio, Pedro Pimentel de Meneses de Brito do (1809 – 18??).....	95
Ristori, Adelaide (1822 – 1906) .....	40, 43
Rocha (cenógrafo) .....	3
Rocha, Júlio (1855 – 1920)	
<i>Guerras de Alecrim e Manjerona (As)</i> (1888) .....	79, 80
Romano, José Filipe Ovídio (1825 – 1887) .....	96
Romea, Julián (1813 – 1868) .....	41
<i>Ideas generales sobre el Arte del Teatro</i> (1858) .....	42
Rosa júnior, João Anastácio (1843 – 1910, ator, empresário) .....	102
Rosa, Augusto (1852 – 1918, ator, empresário).....	102
Rosa, João Anastácio (1812 – 1884, ator) .....	15, 33, 42, 82, 95, 102
Rosier, Joseph-Bernard (1804 – 1880) ....	33
<i>Cartas do Conde-Duque (As)</i> .....	33
Rossi, Ernesto (1827 – 1896) .....	40
Rostand, Edmond de (1868 – 1918) .....	36

<i>Cyrano de Bergerac</i> (1897).....	36
<b>S</b>	
Sá, Duarte de (1823 – 1876).....	94, 128, 155
<i>Apontamentos sobre Declamação</i> (c.1871) .....	185
Sá, Sebastião José Ribeiro de (1822 – 1865).....	95, 102
Sainte-Beuve, Charles Augustin (1804 – 1869).....	103
Sallé, Marie (1770 – 1756) .....	11
Salvini, Tommaso (1829 – 1915) .....	40
Samson, Joseph Isidore (1793 – 1871) <i>L'Art Théâtral</i> (1863) .....	45, 48
Sanches, Júlio Gomes da Silva (1803 – 1866) <i>Memória sobre os acontecimentos de</i> <i>Março refutada na parte que lhe</i> <i>respeita</i> (1839) .....	167
Sandeau, Jules (1811 – 1883) .....	33, 101
Santos, Carlos (1872 – 1949, ator) <i>Poeira de palco</i> (1927).....	182
Santos, José Carlos (1833 – 1886, ator, empresário, autor)..	3, 16, 43, 61, 62, 102, 128, 158
<i>Taberna</i> (1882).....	33
Sardou, Victorien (1831 – 1908).....	69, 101
<i>Patrie!</i> (1869) .....	4
<i>Théodora</i> (1884) .....	69
Sarmento, Raimundo de Queirós (1832 – 19??) .....	33
Sartre, Jean-Paul (1908 – 1980) <i>Kean</i> (1954).....	36
Scarlatti, Eduardo (1898 – 1990).....	186
Schiller, Johann Friedrich von (1759 – 1805).....	81
<i>Die Räuber</i> (1781) .....	81
<i>Dom Carlos</i> (1787) .....	81
<i>Wilhelm Tell</i> (1803) .....	81
Schröder, Friedrich Ludwig (1744 – 1816) .....	39
Scribe, Eugène (1791 – 1861) .....	95, 100
<i>Contes de la Reine de Navarre (Les),</i> <i>ou la Revanche de Pavie</i> (1850)/ <i>Contos da Rainha de Navarra (Os)</i> (1853) .....	95
<i>Século</i> (periódico) .....	63
Seixas, Barros .....	62
<i>A órfã</i> .....	62
Séjour, Victor (1817 – 1874) <i>La Madone des Roses</i> (1868) .....	21
Sequeira, Gustavo Matos (1880 – 1962)	124
Shakespeare, William (1564 – 1616)	31, 36, 40, 102
Shaw, George Bernard (1856 – 1950) .....	4
Sheridan, Richard (1751 – 1816) .....	36
Silva Ernesto da (1868 – 1903) <i>Theatro Livre &amp; Arte Social</i> (1902)....	159
Silva, António Diniz da Cruz e (1739 – 1799) <i>Hissope (O)</i> (1879) .....	6
Silva, António José da (Judeu) (1705 – 1739).....	79
<i>Guerras de Alecrim e Manjerona (As)</i> (1737) .....	79
Silva, Domingos Cândido da .....	176
Silva, José Marques da .....	177
Silva, Virgínia Dias da (1850 – 1922, atriz) .....	102
Silveira, José Xavier Mouzinho da (1780 – 1849).....	174
Simões, Lucinda (Lucinda Augusta da Silva Borges, 1850 – 1928, atriz) .....	102
Smithson, Harriet (1800 – 1854).....	36
Sociedade dos Artistas Dramáticos Portugueses (Empresa Rosas & Brazão) .....	96
Sociedade Dramática Esperança (Funchal) .....	174
Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis <i>Panorama (O). Jornal literário e</i> <i>instrutivo</i> .....	7
Sousa, Adriano Botelho de (1880 – 1960) .....	63
Spectator (pseud.).....	<i>Consulte</i> Macedo, Manuel de (1839 – 1915)
Stanislavski, Constantin (1963 – 1938).	34, 184
Strasberg, Lee (1901 – 1982) .....	34, 184
Sully, Thomas (1783 – 1872) .....	58
Synge, John Millington (1871 – 1909).....	4
<b>T</b>	
Taborda, Francisco Alves da Silva (1824 – 1909, ator) .....	43, 62, 124
Taine, Hippolyte (1828 – 1893).....	70
<i>Philosophie de l'Art</i> (1881) .....	70, 87
Talma (François-Joseph) (1763 – 1826)	35, 36, 41, 80, 100
<i>Tarde</i> (periódico).....	63
Tasso, Joaquim José (1820 – 1870, ator) .....	42, 95, 102
Tchekov, Mikhail (1891 – 1965) .....	34, 184
Teatro Académico (Coimbra) .....	3, 174, 175
Teatro Baquet (Porto).....	62, 124, 174
Empresa Ciríaco Cardoso .....	63
Teatro Boa União (Coimbra).....	174
Teatro Caridade (Viana do Castelo) .....	174
Teatro da Avenida (Lisboa) .....	63, 126
Teatro da Graça (Coimbra).....	177
Teatro da Ópera do Tejo (Lisboa).....	13
Teatro da rua dos Condes (Lisboa)	14, 33, 62
Teatro da Rua dos Condes (Lisboa) .....	177
Teatro da Trindade (Lisboa)..	16, 64, 125, 126, 177, 178
Sociedade do Teatro da Trindade .....	96
Teatro da Trindade (Porto).....	178
Teatro das Laranjeiras .....	81
Teatro das Variedades/ Salitre (Lisboa)	15, 33
Teatro de Camões (Porto) .....	174
Teatro de Covent Garden (Londres) .....	20
Teatro de D. Amélia (Lisboa) .....	63
Teatro de D. Fernando (Lisboa).....	33, 43

Teatro de D. Fernando (Viana do Castelo) .....	174	Théâtre de la Gaîté (Paris) .....	4, 21
Teatro de D. Luís (Coimbra) .....	3, 174	Théâtre de la Porte Saint-Martin (Paris) .....	69
Teatro de D. Maria II (Lisboa) 3, 4, 15, 16, 28, 33, 43, 61, 62, 63, 81, 94, 96, 175, 177, 178		Théâtre du Chatelet (Paris) .....	178
Teatro de Maria Pia (Funchal) .....	178	Thierry, Joseph (1812 – 1866) .....	28
Teatro de Maria Pia (Leiria) .....	178	Tindal, Nicolas (1687 – 1774) .....	11
Teatro de S. Carlos (Lisboa) 14, 17, 28, 80, 81, 177		Torrezão, Guiomar (1844 – 1898) .....	68, 102
Teatro de S. Geraldo (Braga) .....	174, 175	Tousez, Pierre-Martinien (Bocage) (1799 – 1862) .....	37
Teatro de S. João (Porto) .....	174, 175	Trindade Coelho, José Francisco (1861 – 1908)	
Teatro de São Carlos (Lisboa) .....	175	<i>In illo tempore, estudantes, lentes e futricas</i> (1902) .....	94
Teatro de São João de Alporão (Santarém) .....	177	<i>Tripeiro (O)</i> (periódico) .....	6
Teatro do Bairro Alto (Lisboa) .....	13, 80	Trupe dos Silvas de Évora .....	176
Teatro do Ginásio (Lisboa) .. 15, 33, 43, 61, 96, 124			
Teatro do Príncipe Real (Lisboa) .. 3, 4, 16, 33		<b>V</b>	
Teatro do Salitre (Lisboa) .....	14, 15	Valle, José António do (1845 – 19??, ator) .....	102, 124
Teatro dos Recreios (Lisboa) .....	33, 62, 125	Vaz, Gil (pseud.)	
Teatro Esperança (Funchal) .....	174	<i>Viagem à roda da Parvónia</i> (1879) .....	6
Teatro Esther de Carvalho (Montemor-o-Velho) .....	178	Veloso, Francisco Ângelo da Silva	
Teatro Garcia de Resende (Évora) .....	177	<i>Breve Compêndio da Arte Scenica ou Arte de Declamação</i> (1856) .....	182
Teatro Lamecense (Lamego) .....	175	Vicente, Gil (c.1465 – c.1537) .....	75, 78, 99
Teatro Lethes (Faro) .....	177, 178	<i>Auto da Barca do Inferno</i> (1517) .....	78
Teatro particular da Rainha (Madrid) .....	42	Victoria, Frederico Napoleão da (1848 – 1907) .....	127, 157
Teatro Pax-Júlia (Beja) .....	177	Livraria Económica .....	126
Teatro Pedro Nunes (Alcácer do Sal) .....	178	Vilela (cenógrafo) .....	3
Teatro Penafidense (Penafiel) .....	177	Vitaliani, Italia (1866 – 1938) .....	175
Teatro Portalegrense (Portalegre) .....	174	Voltaire (François Marie Arouet, 1694 – 1778) .....	65, 88, 98
Teatro União (Castelo Branco) .....	177		
Teatro União Faialense (Horta, Faial, Açores) .....	174	<b>W</b>	
Teatro-Circo (Braga) .....	178	Walgode, António	
Teatro-Circo (Porto) .....	174	<i>Livro do ensaiador (O)</i> (1915) .....	182
Teatro-Circo (Vila Real) .....	178	Webster, Benjamin (1797 – 1882) .....	36
Teatro-Circo Águia d'Ouro (Porto) .....	178		
Teatro-Circo de Price (Lisboa) .....	178	<b>Z</b>	
Teatro-Circo Príncipe Real (Porto). 125, 178		Zola, Émile (1840 – 1902) .....	69, 83, 101, 131
Companhia de Opereta .....	125	<i>L'Assommoir</i> (1877) .....	33
Teatro-Circo Príncipe Real/ Teatro Avenida (Coimbra) .....	178	<i>Naturalisme au théâtre</i> (1881) .....	101
Teatro-Circo Saraiva de Carvalho (Figueira da Foz) .....	178	<i>Nos auteurs dramatiques</i> (1881) .....	69
Teodorico (Teodorico Baptista da Cruz, 1818 – 1885, ator) .....	96, 102		