

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
ESTUDOS DE TEATRO



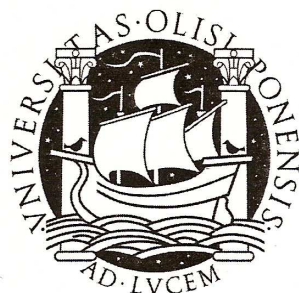
**Júlio César Machado Cronista de Teatro:**  
**Os Folhetins d'A *Revolução de Setembro* e do *Diário de Notícias***

**Licínia Rodrigues Ferreira**

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
ESTUDOS DE TEATRO



**Júlio César Machado Cronista de Teatro:**  
**Os Folhetins d'A *Revolução de Setembro* e do *Diário de Notícias***

**Licínia Rodrigues Ferreira**

**Dissertação de Mestrado orientada pelo**  
**Professor Doutor José Camões**

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

2011

## RESUMO

Através do folhetim – uma categoria jornalístico-literária indissociável da imprensa periódica oitocentista –, procuramos nesta dissertação traçar um panorama do movimento teatral de Lisboa entre os anos de 1850 e 1890. Para isso, recorreremos aos folhetins de Júlio César Machado, celebrado autor na época, particularmente os d’*A Revolução de Setembro* e os do *Diário de notícias*. Tratando-se de uma figura muito ligada ao teatro – como tradutor, dramaturgo, biógrafo e crítico –, revela-se um observador atento das transformações que a sociedade sofre, bem como dos sinais de mudança nas correntes artísticas. O olhar que Júlio César Machado lança sobre os espectáculos, os públicos, as figuras de palco e a literatura dramática, transposto para as suas crónicas em folhetim, e para a sua obra em geral, ergue-se, assim, como importante documento para a história do teatro em Portugal.

Palavras-chave: Júlio César Machado, Folhetim, Teatro oitocentista, Crónicas teatrais, Públicos, Espectáculos

## ABSTRACT

The present dissertation intends to trace a wide view of Lisbon’s theatrical movement between 1850 and 1890, supported on the feuilleton, a journalistic/literary genre, highly related with the nineteenth century periodical press. In order to fulfil this purpose, we explore the feuilletons of Júlio César Machado, a renowned writer at that time, particularly those of the newspapers *A Revolução de Setembro* and *Diário de Notícias*. Being Machado a well known intellectual in the theatre scene as a translator, dramaturge, biographer and critic, he reveals himself a sharp observer of the social transformations as well as of the signs of change in the artistic streams. Júlio César Machado’s view on the shows, the audiences, the stage artists, and on the dramatic literature, documented in his chronicles and in his works in general, emerges as an important source of information for the history of the Portuguese Theatre.

Keywords: Júlio César Machado, Feuilleton, 19<sup>th</sup> Century Theatre, Theatre Chronicles, Audiences, Shows

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. O folhetim.....	5
1.1 Crónica de teatros.....	6
1.2 De António Pedro Lopes de Mendonça a Júlio César Machado.....	10
2. Júlio César Machado e o folhetim.....	16
2.1 Percurso teatral.....	16
2.2 O folhetim d' <i>A Revolução de Setembro</i> .....	27
2.3 O folhetim do <i>Diário de notícias</i> .....	31
2.4 Folhetins de outros periódicos.....	34
3. Temática teatral.....	37
3.1 Teatros.....	38
3.1.1 Teatros públicos de Lisboa.....	38
3.1.2 Teatros particulares.....	48
3.1.3 Outros teatros do país.....	51
3.1.4 Teatros estrangeiros.....	53
3.2 Espectáculos.....	55
3.2.1 Dramas.....	58
3.2.2 Comédias.....	62
3.2.3 Revistas.....	66
3.2.4 Farsas.....	68
3.2.5 Melodramas.....	69
3.2.6 Tragédias.....	70
3.2.7 Mágicas.....	71
3.2.8 Operetas.....	72
3.2.9 Récitas de companhias estrangeiras.....	73
3.3 Públicos.....	76
3.4 Figuras de palco e bastidores.....	87
3.5 Literatura dramática.....	103
4. Incursões teatrais (obras de Júlio César Machado).....	116
Conclusão.....	128
Bibliografia.....	130
Periódicos.....	130
Obras de Júlio César Machado (monografias e partes de monografias).....	130
Sobre Júlio César Machado.....	134
Sobre o teatro oitocentista.....	136
Sobre o folhetim e a imprensa periódica.....	138
Obras de contextualização.....	140

Anexos.....	142
Anexo 1 – Lista cronológica dos folhetins de Júlio César Machado n’A <i>Revolução de Setembro</i> .....	143
Anexo 2 – Lista cronológica dos folhetins de Júlio César Machado no <i>Diário de notícias</i> .....	154
Anexo 3 – Lista alfabética de espectáculos recenseados por Júlio César Machado n’A <i>Revolução de Setembro</i> e no <i>Diário de notícias</i> .....	165
Anexo 4 – Alguns folhetins (transcrição).....	185
A <i>Revolução de Setembro</i> , 15 de Maio de 1860.....	185
A <i>Revolução de Setembro</i> , 9 de Julho de 1861.....	190
A <i>Revolução de Setembro</i> , 25 de Março de 1862.....	194
<i>Diário de notícias</i> , 20 de Dezembro de 1883.....	197
<i>Diário de notícias</i> , 8 de Maio de 1884.....	201
<i>Diário de notícias</i> , 24 de Outubro de 1889.....	205

## INTRODUÇÃO

O fenómeno teatral tem sido alvo das mais diversas abordagens nas últimas décadas, em reacção à tendência dominante de considerar o teatro sobretudo pela face da literatura dramática. Por um lado, pretende-se estudar o teatro enquanto espectáculo, analisando cada componente da sua produção, desde actores a cenários, técnicas, encenação, ritmo ou movimentações, num contexto de estética mas também de crítica. Por outro lado, tem-se igualmente relacionado o teatro com outras disciplinas, quer artísticas, quer de diferentes áreas, como a antropologia, a linguística ou a psicologia.

Podemos dizer que uma perspectiva presente no trabalho que aqui apresentamos é de carácter sociológico; não obstante, ele procura também contribuir para o conhecimento da história de alguns daqueles elementos do espectáculo e mesmo da escrita teatral. Este tipo de abordagem prende-se com a necessidade de determinar e pôr em evidência o lugar que o teatro ocupou na sociedade portuguesa (melhor seria dizer lisboeta) do século XIX. São vários os sinais dessa centralidade do acontecimento teatral, entre os quais se reconhece uma categoria jornalística/literária em que ele se encontra exposto em abundância, o folhetim, e, de forma muito especial, os folhetins de Júlio César Machado. Através deste subconjunto de textos, é possível projectar aquilo que foi o teatro daquela época: simultaneamente, um espaço de divertimento, de sociabilidade e, embora em menor grau, de formação.

O folhetim era, para Júlio César Machado, crónica de costumes, onde se espelhava a vida de Lisboa do seu tempo. As suas observações tomavam a forma de um retrato do quotidiano, de tipos sociais, de modas e hábitos, de acontecimentos, enfim, da sociedade que o rodeava. A obra de Júlio César Machado é, pois, um testemunho repleto de informações para a história do teatro português do século XIX. Os escritos deste autor, incluindo literatura dramática, biografias de actores e um livro sobre os teatros de Lisboa, são profundamente imbuídos de espírito teatral, e reportam-nos os mais variados conhecimentos sobre o mundo artístico do seu tempo.

Nos folhetins de jornal, Júlio César Machado dava notícia dos principais espectáculos a decorrer na capital, analisando os seus diferentes ângulos sem esconder a personalidade do folhetinista, servindo-se, outras vezes, do rodapé dos jornais para divulgar dramas publicados, para falar de dramaturgos, para publicar apontamentos

biográficos de actores ou fisiologias<sup>1</sup> de artistas. Neste sentido, as crónicas jornalísticas de Júlio César Machado são também um sintoma dos gostos teatrais do seu tempo, de modo que será necessário indicar, ao longo deste trabalho, as principais tendências estéticas do teatro em Portugal, nomeadamente no período entre 1850 e 1890. Poder-se-á ainda estabelecer uma relação com elementos como a recepção e o comportamento do público perante os espectáculos, uma vez que este era outro dos tópicos a que Júlio César Machado se referia no folhetim.

Foi já reconhecido, por nomes como Vítor Wladimiro Ferreira, Ernesto Rodrigues ou Vitorino Nemésio, que está por explorar toda uma literatura espalhada pelos rodapés dos jornais, da qual se extrairiam informações úteis para a compreensão de uma época, nos mais variados aspectos<sup>2</sup>. A investigação que realizámos permitiu-nos comprovar essa projecção, ao constatar como o folhetim se ergueu como fenómeno de popularidade, no qual se debatiam assuntos tão díspares, das polémicas pessoais à divulgação científica, servindo de veículo ao desejado alargamento da instrução. Atestámos igualmente que o teatro era assunto frequente desse espaço jornalístico, no conjunto dos autores (por vezes anónimos) que publicavam folhetins, com especial relevância junto do autor objecto do nosso estudo.

Paralelamente, foi do mesmo modo reconhecido que não só a obra monográfica de Júlio César Machado era valiosa para o estudo da sua época, assim como os inúmeros textos que deixou publicados em tantos títulos de jornais e revistas requeriam uma atenção particular, de modo a potenciar o seu idêntico valor. É, também, para combater a permanência de uma ideia mutilada ou elitista de cultura que aqui deixamos o nosso contributo, trazendo à luz esses textos abandonados, reconhecendo igualmente, da nossa parte, o mundo que ficou perdido em memórias fugazes. Aqui apenas nos limitamos a um vector desse mundo, o teatro, que, sendo ele próprio uma manifestação fugaz, de semelhante forma foi inscrito nas crónicas semanais de Júlio César Machado, que depressa perdiam a actualidade.

Júlio César Machado era um dos intelectuais que melhor conheciam o meio teatral do seu tempo. Não era principalmente um saber técnico aquele a que nos referimos, mas

---

<sup>1</sup> Retomando uma prática vinda de França, a designação “fisiologia”, emprestada das ciências naturais, onde significa o estudo dos mecanismos vitais dos seres vivos, assumia para os intelectuais oitocentistas um sentido de análise social, de investigação dos costumes.

<sup>2</sup> Veja-se por exemplo o Prefácio de V. W. Ferreira à edição de 1992 de *Contos ao luar*; de V. Nemésio, “Júlio César Machado e os folhetinistas”, in *Ondas médias* (2000); e Ernesto Rodrigues, *Mágico folhetim* (1998).

sim, em primeiro lugar, um conhecimento da teia de relações implicadas no processo teatral, das pessoas, da sua dimensão envolvente, pública e privada. Como veremos, isso deve-se ao percurso biográfico do autor, que não só contou com uma propensão inata para o mundo das artes e letras como também reuniu na sua vida uma série de circunstâncias que o aproximaram do teatro. O certo é que estas condições lhe deram a possibilidade de conhecer e divulgar aquilo que sabia a propósito do teatro coevo (e não apenas o de Portugal), num estilo pitoresco que, embora carregado de subjectividade e muito marcado pelo gosto da época, não deixa de ter validade histórica.

Em suma, a escolha do folhetim de Júlio César Machado para objecto desta dissertação prende-se com as duas faces em que o teatro nele se revela: enquanto espectáculo, manifestação artística, e enquanto acontecimento ou fenómeno social. Com a análise da presença do teatro no folhetim de Júlio César Machado pretende-se mostrar, pois, que é este um conjunto documental que deve ser valorizado no estudo da actividade teatral da segunda metade do séc. XIX em Portugal.

No que diz respeito a uma assimilação intelectual do pensamento de Machado, dentro dos limites em que circula o escritor, ela foi por vezes perturbada por incoerências, em certos casos apenas decorrentes de imprecisões na sua escrita. Procurámos, assim, ultrapassar os obstáculos à coerência e união do pensamento do autor, de modo a que não afectassem a compreensão do texto, simultaneamente respeitando a ideia original.

À medida que fomos encontrando lacunas relativas à vida e à obra do autor escolhido, procurámos colmatar essas falhas, na certeza de ser Júlio César Machado uma figura, a vários níveis, merecedora de maior atenção. Devido à existência de traduções que ficaram inéditas e, acima de tudo, à elevada produção jornalística, as dificuldades de uma reunião completa dos escritos de Júlio César Machado são evidentes, no entanto, a bibliografia que apresentamos no final, conscientes de não esgotar todas as referências, é já bastante extensa.

O *corpus* seleccionado (por razões que exporemos adiante) para servir de base ao conteúdo primacial desta dissertação consiste num conjunto de perto de três centenas de folhetins do jornal *A Revolução de Setembro* e de uma centena e meia do *Diário de notícias*, sendo, por conseguinte, estas as obras mais citadas, adoptando-se as referências abreviadas RS e DN, respectivamente.

De resto, a ortografia foi actualizada (pré acordo ortográfico de 1990), quer na transcrição de textos quer na citação de títulos, de modo a facilitar a leitura e a compreensão. Na verdade, na época a que nos reportamos a ortografia não estava ainda



uniformizada. A própria pontuação foi por vezes acertada de modo a clarificar o sentido ou a conformá-la com as regras gramaticais. Note-se, aliás, que sucedia com frequência uma alteração da pontuação original no momento da composição tipográfica na imprensa.

## 1. O FOLHETIM

Nos últimos anos surgiram alguns estudos sobre o folhetim da imprensa portuguesa. Por entre artigos e trabalhos de maior envergadura, pontificam as teses doutorais de Ernesto Rodrigues – *Mágico folhetim: literatura e jornalismo em Portugal* (1998) – e de Fátima Outeirinho – *O folhetim em Portugal no século XIX: uma nova janela no mundo das letras* (2003). Encontra-se, pois, este género influente historiado quer a nível nacional quer a nível das suas origens francesas. Não despreveremos aqui, portanto, senão as etapas fundamentais do desenvolvimento desta categoria jornalístico-literária. O que nos pareceu necessário evidenciar, olhando para os traços distintivos dessa história do folhetim, foi a forte presença dos assuntos teatrais, desde o primeiro momento. Ora, se o folhetim se tinha assumido como um fenómeno popular e marcante da história literária do século romântico, era preciso então perceber qual o papel do teatro nesse fenómeno, descobrir o seu envolvimento profundo nessa popularidade.

O caso português, respirando as essências francesas, seguia os mesmos parâmetros, sucedendo naquele espaço delimitado do rodapé dos jornais (ou mesmo de revistas) uma frequente invasão de assuntos teatrais. Existem peças de teatro, originais ou traduzidas, que foram primeiro publicadas em folhetim, antes da passagem ao formato livro; existem estudos sobre a arte dramática publicados em folhetim, numa perspectiva histórica ou estética. Porém, o centro desta dissertação localiza-se num tipo específico de folhetim, o de crónica, que constitui um notório testemunho da passagem do século, incluindo a vida teatral. Essas crónicas traduzem precisamente isso: o que havia de vivo no teatro, os espectáculos e o que se movia à sua volta, circunstâncias que a história do teatro tem dificuldade em recuperar. O contexto específico destas crónicas não pode, no entanto, ser descurado, pois elas são um sintoma do significado cultural do teatro naquela época.

O folhetim constitui, com efeito, uma fonte documental importante para a história do teatro em Portugal, como procuraremos demonstrar ao longo deste trabalho, que versa sobre o período temporal de maior sucesso do folhetim entre nós, isto é, desde a década de 1840, pouco depois do seu surgimento nas páginas da imprensa portuguesa, até ao final da década de 1880.

## 1.1 Crónica de teatros

A França surge como lugar de origem do folhetim, as coordenadas temporais situam-no no final do século XVIII. Tem uma pré-história ligada à difusão da imprensa política e literária nascente da Revolução Francesa, associada desde cedo à rubrica de Espectáculos, mas o ponto de partida do folhetim tal como se caracterizou ao longo do século XIX data, precisamente, do ano de 1800. No início desse ano, o abade Julien-Louis Geoffroy (1743-1814) começa a publicar (a 28 de Janeiro de 1800), na parte inferior das colunas do *Journal des débats* de Paris, as suas crónicas. O que é significativo é que a contratação deste cronista por parte do jornal lhe transmite o objectivo de dar conta dos teatros nesse espaço delimitado por um filete negro, ao fundo da página. Assim, em tom meio sério meio jocoso, Geoffroy inaugurou a época do folhetim falando sobre teatros, e com um tal sucesso que fez aumentar as assinaturas do jornal.

O êxito levou a que, alguns anos depois, se procedesse a uma recolha de folhetins de Geoffroy, compilada sob o título *Cours de littérature dramatique* (Paris, 1819). O prólogo da segunda edição (1825) explica a relevância desta publicação:

Les feuilletons de Geoffroy avaient obtenu un succès si prodigieux, et avaient même exercé une telle influence sur la littérature, qu'il eût été dommage de les laisser tomber dans l'oubli: c'eût été une véritable perte; car ils contiennent ce qu'il y a de mieux pensé sur notre théâtre, et présentent en même temps un livre aussi agréable qu'instructif (p. I).

E acrescenta: desenganem-se os que julgavam terem esses folhetins apenas o interesse momentâneo de uma folha de jornal, pois a escrita de Geoffroy, embora ao correr da pena, era fruto de estudos continuados. É por isso que o conjunto dos seus folhetins redigidos ao longo de 14 anos se pode considerar um verdadeiro “Curso de literatura dramática”. A sua função no *Journal des débats* era, pois, escrever (em folhetim) a crítica do teatro francês. A consistência e o esclarecimento com que desempenhou o cargo terão mesmo levado as suas ideias a influenciar o gosto do público (*ibidem*: XV). Os folhetins de Geoffroy agradavam aos leitores e eram comentados nas conversas de salão, nas reuniões da sociedade. Para os escrever, assistia às primeiras representações, na ópera e no teatro declamado, e exprimia as sensações aí experimentadas:

Son ministère théâtral était tellement étendu, son activité si remarquable, qu'il ne dédaignait pas d'assister aux premières représentations des petits théâtres, depuis le Vaudeville jusqu'aux danseurs de corde, Forioso et Ravel, et jusqu'au théâtre de Pierre:

tout ressortissait de son tribunal, tout ce qui tenait aux jeux de la scène rentrait dans ses attributions; il s'établissait le rapporteur de la plus petite affaire, et donnait toujours ses conclusions (*ibidem*: XXIV-XXV).

A fórmula do sucesso dos folhetins de Geoffroy terá sido, a partir de uma escrita de tom impressionista, transmitir conteúdo instrutivo de um modo que agradasse e até divertisse o leitor (*ibidem*: XXXI).

A eleição do teatro como tema central prende-se com a grande importância que esta arte adquiriu na sociedade francesa no pós Revolução Liberal, exprimindo as suas aspirações, enquanto o folhetim integrava a crescente classe dos leitores. Ele marcava no dia-a-dia a volubilidade do quotidiano, ou então trazia a lume as conquistas do século que haveriam de perdurar. O folhetim, no entanto, haveria de ser recordado sobretudo pelo romance-folhetim, que trouxe uma fórmula certa para atrair o público, suspendendo a narração no auge das emoções, prometendo a continuação no número seguinte.

Outro dos maiores folhetinistas franceses, Jules Janin – a principal influência estrangeira de Júlio César Machado –, direccionava também os seus textos para a crónica teatral. Estes folhetins ficariam reunidos em quatro volumes de *Critique dramatique*. O *Journal des débats* foi igualmente o lugar onde se destacou no folhetim, desde o final de 1829, altura em que entrou no jornal para substituir Duviquet. O primeiro folhetim que aqui publicou versava sobre a representação inaugural do drama em verso *Nègre*, no Théâtre-Français. Eis como o autor interpreta a sua estreia:

Telle fut mon entrée au feuilleton; pour qui veut lire avec sang-froid cette ironie où la forme et le fond sont tout à fait à l'unisson d'une chose de mauvais goût, dans le fond et dans la forme, il est impossible de s'expliquer comment il s'est fait que, dans un journal aussi grave, et à cette même place occupée par des écrivains judicieux, corrects, et d'un style si calme et si posé, cette infraction à tous les usages de la critique savante n'ait pas été immédiatement réprochée. Au contraire, il n'y eut qu'une voix pour approuver ma hardiesse... Elle était nouvelle en ce lieu de si bonne compagnie, et voilà pourquoi elle réussit (Janin, 1877: 17).

Janin tinha um concorrente que com ele rivalizava nos folhetins teatrais: Théophile Gautier, jornalista do *La presse*, onde se lançou em 1837 com um folhetim de revista teatral, prosseguindo nessa especialidade por mais de três décadas (Berthier, 2004: 443). Ora, o caso de Gautier deu igualmente origem a uma selecção dos melhores folhetins dramáticos que escreveu para o *La presse*, reunidos em seis volumes publicados em 1858 sob o título – talvez o mais ambicioso – de *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (*ibidem*: 445). Tanto este como Janin, no entanto, se debatiam com o

embaraço de ter que falar todas as semanas de espetáculos por vezes medíocres, já para não mencionar aquelas em que absolutamente nada de interessante havia para contar. Esse era um problema que, entre nós, Júlio César Machado enfrentava da mesma maneira (como outros). Aliás, as palavras que Patrick Berthier, especialista em literatura e jornalismo do século XIX francês, utiliza para descrever o modo como Gautier contorna a questão aplicam-se muito bem a Júlio César Machado:

Gautier ne se prive pas du plaisir ou de la commodité de parler de tout autre chose que de théâtre, notamment les semaines où la récolte est mince: nécrologies d'artistes, comptes rendus de livres, d'essais sur l'art, d'éditions illustrées d'oeuvres classiques ou contemporaines (par Gustave Doré notamment). Mais encore il convoque tout un discours interne sur l'activité feuilletonesque elle-même, qui permet d'établir entre lui-même et son devoir critique une distance humoristique, surtout sensible dans les premières années (*ibidem*: 446-447).

Em César Machado havia até outro género de folhetins a entremear as crónicas da semana, de tempos a tempos, nomeadamente, através de pequenos contos, relatos de viagens ou fisiologias contemporâneas. De resto, uma parte das críticas formuladas ao estado da literatura dramática ou à qualidade dos espetáculos por Gautier em relação à cena francesa repete-se na pena de Machado, aplicada à realidade portuguesa.

Temos portanto os títulos “Curso de literatura dramática” (Geoffroy), “Crítica dramática” (Janin) e “História da arte dramática” (Gautier), o que significa que a França, no imediato contexto, soube dar importância aos escritos únicos de cada um destes folhetinistas e percebeu a necessidade de os extrair da volatilidade das folhas de jornal. O conjunto dos folhetins de crítica dramática de cada um deles constitui um documento incontornável da arte do teatro tal como se desenvolveu em França, mormente em Paris, no período em que escreveram, e daí que eles tenham sido encarados como verdadeiros cursos de história e estética do teatro.

A conexão folhetim-teatro era tão óbvia que, em pouco tempo, os dicionários apresentavam o folhetim como a parte dos jornais onde se lia a crítica das peças de teatro e de outras obras (cf. Rodrigues, 1998: 203). A evolução do género tornou-o permeável a todo o tipo de assuntos, o que se veio depois a reflectir nas entradas de dicionário; de qualquer forma, é sintomática esta origem do folhetim, entroncada em dois vectores, a crónica e o teatro. O folhetim-crónica era, pois, a modalidade mais genuína do folhetim, e a que poderia quase classificar-se como um género próprio do discurso jornalístico.

Dada a extrema variedade de assuntos que quadram o folhetim, a única coisa que resta de comum a todos eles é apenas uma configuração espacial, uma dimensão física que os situa ao fundo da página de um jornal ou de uma revista, com um número variável de colunas (de duas a sete...) e de páginas ocupadas (geralmente uma ou duas, por vezes três). Depois, muitos dos textos que os preenchem seriam passíveis de se colocar noutra secção do jornal ou até em livro, embora se possa observar uma certa adaptação ao espaço do folhetim, quer sejam romances, contos, peças de teatro, poesia, artigos científicos ou mesmo algum tipo de crónicas. A crónica de folhetim, por sua vez, adquire traços específicos, tais como a linguagem corrente, a ligeireza de tom, a reflexão sobre si mesma, a presença marcada da individualidade do cronista ou a semelhança com uma conversa.

Ernesto Rodrigues (1998) historia o percurso do folhetim na imprensa portuguesa. Indica o *Periódico dos pobres no Porto* como o primeiro jornal português com folhetim (p. 236), no que é depois corroborado por Fátima Outeirinho (2003). Seria então o artigo “Ano novo”, datado de 1 de Janeiro de 1838, o primeiro folhetim português. A sua temática é de carácter editorial, em particular de opinião relativa à actualidade político-social, o que se mantém nos folhetins seguintes; a temática teatral, porém, não se fez esperar muito: ela surge de imediato no nº 14, de 16 de Janeiro de 1838. Dos outros periódicos identificados para os alvares do folhetim em Portugal (*O atleta*, o *Correio de Lisboa* e *O nacional*, em 1839), Ernesto Rodrigues aponta matérias que em geral remetem para questões de actualidade, eventualmente de cariz teatral, embora no início não assumam a designação “Folhetim” (o que aliás nem sempre aconteceria mais tarde, depois de consolidada a categoria), preferindo outras como “Variedades” ou “Miscelânea”. Segundo Ernesto Rodrigues, a primeira vez que o cabeçalho “Folhetim” aparece efectivamente num rodapé de jornal acontece na *Revista teatral*, em Agosto de 1840: “A primazia, apesar da hesitação, vamos atribuí-la à *Revista Teatral* (Lisboa), no espírito das origens teatrais da fórmula” (p. 238).

Em suma, o folhetim surge na imprensa portuguesa no final da década de 1830, muitos anos depois do seu aparecimento em França. À medida que se instala nos rodapés periodísticos, a temática teatral ocupa cada vez mais linhas, como observa ainda Ernesto Rodrigues: “Se, de novo em 1840-1841, o propósito político anti-cabralista qualifica um tom, a erupção de uma subjectividade marca o espaço de diário onde se imporá a cronística de A. P. Lopes de Mendonça e Júlio César. Os teatros reassumem a dianteira crítica” (p. 238). E os próprios folhetinistas vão ganhando consciência da responsabilidade da sua função. Já em 1851, num folhetim de crónica dos teatros publicado no jornal *A lei*, o

jornalista e dramaturgo Luís de Vasconcelos enaltecia a obra do folhetinista. Tratando da abertura da nova época no Teatro de S. Carlos e da formação de partidos pelas cantoras, Vasconcelos afirma: “Um folhetinista, em matérias de teatros, exerce quase a missão do historiador na política: cumpre-lhe, portanto, compenetrar-se bem do seu carácter de informador e de crítico, e ser verdadeiro nas suas informações e justo nas suas análises” (*A lei*, 11.10.1851).

Também entre nós se produziram compilações de folhetins de alguns autores (por exemplo, *Ensaios de crítica e literatura*, 1849, de A. P. Lopes de Mendonça, ou *Entre o café e o cognac*, 1873, de Alberto Pimentel), embora não tratem exclusivamente de folhetins de teatro. Se esta compilação fosse feita, o nome de Júlio César Machado dever-se-ia erguer como primeiro candidato. A par de Machado, outros autores escreveram sobre teatro em folhetim, até mesmo seguindo o seu modelo e com uma certa regularidade, pelo que mereceriam de igual modo ser recuperados. A vantagem que Machado sobre eles apresenta é que, no seu tempo, era considerado o folhetinista maior, e, além disso, tem um largo número de folhetins dedicados ao teatro. Assim, de uma compilação imaginária procuraremos aqui apresentar alguns extractos, e reflectir sobre o seu valor.

## **1.2 De António Pedro Lopes de Mendonça a Júlio César Machado**

Ultrapassado o período de instalação, o folhetim começa a aparecer como terreno de lançamento de literatos. É certo que de diferentes fontes chega a opinião de ter sido o romancista e político António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865) o primeiro folhetinista entre nós, porém, não discutiremos essa questão, pois, na verdade, esse não é o principal motivo da sua escolha como ponto de partida. As razões prendem-se com o facto de ser ele o precursor de Júlio César Machado no folhetim, sucessão que aconteceu tendo por pano de fundo o mesmo jornal, o mesmo responsável (José Estêvão), e com pleno conhecimento de ambos os protagonistas.

Foi, então, n’*A Revolução de Setembro* que Lopes de Mendonça se notabilizou como folhetinista, onde escreveu desde 1846 até 1858. Um dos primeiros artigos que subscreve trata da representação no Teatro de D. Maria II do drama *O casamento de Luís XV* (RS 11.8.1846). O formato genérico da crítica teatral haveria de ser continuado em muitos números do jornal, formando-se assim deste autor, como de outros mais, um *corpus* significativo de crónicas teatrais dispersas pelas folhas periódicas. Crónica significa

opinião, impressões pessoais, dos espectáculos a decorrer na capital. O tom adoptado por Mendonça era, todavia, mais sério do que o do seu sucessor, que usava por hábito um estilo despreocupado. De facto, Lopes de Mendonça, para além de se ocupar dos entretenimentos e cuidados da sociedade burguesa em que se integrava, encaminhava muitas vezes a sua pena para os assuntos políticos – que, aliás, o haveriam de afastar da carreira jornalística e literária.

Foi Lopes de Mendonça, no entanto, que fez do folhetim um conceituado instrumento de opinião pública. Estabeleceu com solidez o folhetim na óptica da análise e crítica dos principais acontecimentos sociais e literários. O teatro, para este autor, ocupa um lugar de destaque; com efeito, como escreveu a historiadora Maria Manuela Tavares Ribeiro, “para Mendonça, o teatro, isto é, o teatro enquanto espectáculo e não já enquanto simples obra literária, tem também um papel educativo fundamental. É um meio propício de instrução que facilmente se grava no espírito do espectador” (1980: 3). Nos seus artigos de imprensa, reflecte-se esta concepção. A mesma autora sintetiza deste modo a vertente cronística de Lopes de Mendonça:

Os seus folhetins são um precioso documento da vida burguesa lisboeta nas suas diversíssimas facetas. Todas as semanas escreve a sua crónica onde apresenta e critica os espectáculos de ópera, teatro, de música ou bailado, em exibição no Teatro D. Maria II ou no S. Carlos; onde faz as suas críticas literárias e traduções de contos, ou de poemas. Na linha de uma das características do romantismo e que, sobretudo em França, fizera furor, Lopes de Mendonça retrata também nos folhetins autênticas «fisiologias»: a «fisiologia dos bailes», a «fisiologia do poeta», a «fisiologia do oleiro», a «fisiologia dos teatros» (*ibidem*: 46-47).

Podemos acrescentar que Júlio César Machado segue na perfeição estas pegadas do seu mestre – a citação aplicar-se-lhe-ia sem dificuldade. Divergem sobretudo no estilo, na profundidade de análise, na atitude e, para além disso, cada um explora distintos assuntos particulares, mas a essência é a mesma. A carreira de Mendonça foi, no entanto, mais curta, e as características de Machado tornaram-no mais popular.

Os teatros de São Carlos e de D. Maria II são, de facto, os mais nomeados por Lopes de Mendonça, surgindo notícias esparsas dos restantes teatros, mormente o do Ginásio. O que, no entanto, o parece interessar acima de tudo é a possibilidade de extrair um significado daquilo que vê à sua volta. Os espectáculos de teatro aparecem, assim, como sintomas do estado de saúde da sociedade e da cultura. Lopes de Mendonça acredita que, enquanto crítico, tem uma importante missão de contribuir para a regeneração do teatro e, com ela, a de toda a nação. A sua prosa é, portanto, bastante comprometida com a



luta por um progresso intelectual do país, onde o teatro e a literatura ocupariam um lugar central. As últimas palavras do folhetim de 27 de Agosto de 1846 resumem esta orientação que apela à educação do público: “queremos apenas desvendar-lhe os olhos, e fazer-lhe ver que o seu futuro está vinculado à regeneração literária, para que se prepara a geração nova” (RS 27.8.1846).

Ultrapassando as críticas iniciais que lhe foram dirigidas no período da sua introdução no meio jornalístico, Júlio César Machado haveria de se tornar o folhetinista, unanimemente consagrado pelos seus contemporâneos. Chegou no momento em que o folhetim alcançava a mais alta popularidade, que a frequência diária nas páginas da imprensa só pode confirmar. De facto, ele tinha-se tornado indispensável não apenas na maior parte dos jornais, assim como as próprias revistas o cultivavam. A simplicidade, a leveza e a graça parecem ter sido o segredo do sucesso de Machado. Para essa opinião se encaminham igualmente os autores que sobre ele escreveram.

Alfredo Mesquita recorda que, depois do romance, “logo se evidenciou a sua superior aptidão para o folhetim. Primava em todos os requisitos do género: conhecia muito e sabia transmitir o muito que conhecia, na mais graciosa das linguagens, linguagem vivaz e espontânea, risonha”, que lhe servia para “expor a apreciação rápida de sucessos” (1890: 19). Era comparado, muitas vezes, ao célebre folhetinista francês Jules Janin, chamavam-lhe o Janin português.

No mesmo sentido se direccionam as palavras de Camilo Castelo Branco, que apresenta um bom resumo das qualidades do amigo:

Júlio César Machado tinha a clara e fluente linguagem que o género requer; tinha ironias e remoques comedidos, como a cortesia manda; realçava no bem discernir o quilate das óperas cantadas, do cantor louvável, e do actor inteligente; achava de pronto as finas pedras do livro novo e assoprava mui delicadamente o cisco em que se deslapidavam, de jeito e modo que não fosse incomodar os olhos do autor. Estes felizes atributos deram ao folhetinista de diversos jornais um bem ganhado e soado nome (1969: 190).

Alude Camilo à falta de firmeza na crítica de Machado, que escassas palavras escrevia de sabor amargo. De facto, não foram muitas as polémicas em que se viu envolvido por conta dos seus artigos. Eles eram expressão, talvez, da “vida alegre” e do optimismo com que encarava tudo à sua volta. Prossegue Camilo: “O vazio que eu, porém, achei nos seus folhetins era justamente o que lhe tem acareado muitos amigos: minguiavam em crítica, doutrina, conselho e ensinamento. Ora, esta falta não se há-de arguir ao entendimento de Júlio César: é uma virtude nele, bondade de coração” (*ibidem*: 190-191), ao ponto de,

como refere ainda Camilo, ser capaz de jogar com os seus próprios vícios, quando enumera os chavões que utiliza para anunciar um livro ou elogiar um autor.

A resposta de Júlio César Machado vem num folhetim d'A *Revolução de Setembro* em 17 de Setembro de 1861, integrado depois como prefácio ao livro de Vieira de Castro sobre *Camilo Castelo Branco (notícia da sua vida e obras)*. Aí, o cronista explica que não vê na crítica a sua principal função enquanto folhetinista, e que, de certa forma, lhe compete mais falar sobre o belo do que repreender as incorrecções:

Em uma nota, que eu agradeço do coração à desvelada amizade do autor, que, a poder de estima por mim, me apresentou... como eu queria ser, acusa-me ele um pouquinho, e já se vê que me acusa com o ar afável de um irmão, por eu não escovar de vez em quando a reputação dos colegas. Devo responder a isto uma palavra: é que eu suponho que o folhetim seja mais a obra de um poeta que de um crítico, e que, como para mim há apenas duas classes de escritores, os que escrevem com o talento e os que escrevem com a mão, ocupo-me dos primeiros e não me julgo responsável perante o público a medir todas as semanas até que ponto uma má coisa é má!... Para com os que principiam tenho a indulgência que não se teve em tempos para comigo; para com os que acabam... deixo-os morrer!... (Machado, 1863e: 27).

Por outras palavras tinha já o autor emitido idêntica opinião, no mesmo local, mas no ano anterior, quando explicou que entendia o folhetim como uma categoria literária de estilo elegante, e que, por conseguinte, ele não estaria “destinado à análise severa e impiedosa dos mestres da crítica”. E o argumento decisivo aí fica: “A crítica não me parece consistir, como por aí se cuida, em procurar os defeitos, mas em procurar as belezas” (RS 20.11.1860).

Brincando com o fatalismo de ser folhetinista por causa do nome Júlio, que possui em comum com colegas estrangeiros (Jules Janin, Jules Lacroix, Jules Lecomte), lamenta que a profissão seja no nosso país muito menos respeitada do que em França. Entre nós, os escritores ligeiros, constata, são cobiçados pelos leitores mas não estimados, podendo mesmo o folhetim baixar a consideração pública do autor. É este um dos motivos que leva Machado a dirigir-se especialmente às leitoras, por serem “misericordiosas e indulgentes” (RS 9.4.1861).

Reflexões meta-folhetinísticas são, em muitos casos, a nota de abertura do próprio folhetim de Machado, principalmente ao tratar-se de revista da semana, quando a escassez de acontecimentos lhe impunha um esforço da imaginação para cobrir a falta de assunto. Sente, pois, a pressão para trazer todas as semanas novidades mundanas ao jornal: o folhetim “é exigente, teimoso, insaciável; quer bailes, quer espectáculos, quer peças novas,

livros novos, actrizes novas, notícias novas, e – o que é de tudo o pior! –, e... ideias novas!” (RS 23.2.1860).

Na verdade, como escreveu João Chagas em *Vida literária* (1906), o folhetim chegava para distrair a nação, que queria descansar das longas lutas políticas, e para isso servia melhor um tom primaveril, onde o “bom humor e bem estar” de Júlio César Machado se enquadravam na perfeição. Algumas espécies de folhetim traziam, é certo, assuntos graves, de política, de ciência, de agricultura etc., mas esses eram, seguramente, uma minoria, que prova, no entanto, que o folhetim não era só entretenimento mas também educação e informação. Nessa época de relativa estabilidade em que Machado apareceu, liberalismo e romantismo pareciam definitivos e não havia senão usufruir estas conquistas. O adormecimento estético só foi sentido um pouco mais tarde e denunciado por uma outra geração, quando Eça de Queirós e Ramalho Ortigão ousaram “acordar aos berros” e farpear esta sociedade enlanguescida. Para Júlio César Machado, pelo contrário, tratava-se ainda de “deleitar pela graça” este público (p. 115-117). Desempenhou essa tarefa com o “espírito anedótico”, a “sinceridade”, a “espontaneidade” e a “bonomia” que o caracterizavam e que, se por um lado o tornaram único no seu tempo, por outro lado o apagaram facilmente da memória dos que se lhe seguiram. Júlio César Machado manteve-se fiel a esse espírito, mesmo quando os ventos já sopravam noutra direcção.

Pinheiro Chagas, por sua vez, acentua a democraticidade do folhetim, cuja invenção foi “a consequência necessária do derramamento da luz intelectual e da participação de todas as classes nos prazeres delicados, que eram dantes privilégio dum limitado número”. Associa portanto o folhetim, bem como a expansão da literatura e mesmo dos teatros, a um notável alargamento da esfera da opinião pública. E aqui, neste contexto, “ninguém melhor do que Júlio César Machado compreendeu esta índole especial do folhetim, ninguém soube melhor do que ele fazer do folhetim uma conversação escrita” (Chagas, 1866: 93-94).

Sampaio Bruno chamou ao folhetim “o alimento espiritual de uma população pouco culta”, para logo de seguida admitir, todavia, que “ele contribuiu poderosamente para alargar o gosto e fomentar as curiosidades do espírito, estimulando em larga escala a cultura estética do maior número” (Bruno, 1984: 72). De facto, já em 1886 Mariano Pina observava: “Foi fazendo folhetim que Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Pinheiro Chagas e Ramalho Ortigão meteram mais ideias na cabeça do público que todos os professores de filosofia dos nossos liceus reunidos” (*A ilustração*, 5.2.1886, cit. por Outeirinho, 2000: 89). Neste sentido, o folhetim assume-se como veículo de formação e não apenas de mera recreação.

Se há quem afirme, não sem razão, que “o folhetim-crónica surgiu, na época romântica, para cumprir uma função mundana de sociabilidade: para alargar ao espaço público a vivência intelectual do salão; para democratizar a convivialidade, oferecendo-a, em diferido, ao cidadão burguês” (Santana, 2003: 11), não é menos verdade que, no discurso de Júlio César Machado, pelo menos, notamos uma certa equiparação do emissor ao receptor, discursando aquele para um leitor que esteve lá, que conhece tanto como ele aquilo de que se está a falar. Ilustremos: descrevendo a *Favorita* no São Carlos: “Mas, para que estou eu a cansar-me? O leitor lá estava, lá viu tudo exactamente como eu, melhor mesmo do que eu” (RS 27.12.1859). Neste caso, a missão do folhetinista parece mais a reunião dos espaços de convivialidade e seu comentário do que oferecer aos excluídos a possibilidade de os conhecer.

É bem certo que Júlio César Machado deve ser lido atentamente como crítico da sua época, uma vez que foi exímio em perceber as marcas do século, em observar os seus contemporâneos e a reportar essa realidade<sup>3</sup>. O teatro é, pois, apenas um dos temas, embora o mais recorrente, que se encontram presentes na crónica machadiana. Mas como deixaria o teatro de ser o privilegiado, se ele era então, para o autor, “uma das mais necessárias condições à civilização de qualquer país” (RS 4.8.1854)?

---

<sup>3</sup> Um exemplo: a moda lisboeta de tirar o retrato, que o cronista assinala em 1854 (RS 4.8.1854).

## 2. JÚLIO CÉSAR MACHADO E O FOLHETIM

### 2.1 Percurso teatral

Um conjunto de circunstâncias mais ou menos ocasionais impulsionou a vida de Júlio César Machado para junto do teatro, quer física quer intelectualmente. Ao facto não serão alheias as características da organização da sociedade do tempo, onde um determinado número de instâncias se erigia como campo de formação, entretenimento e socialização obrigatórios para os literatos. Referimo-nos aos jornais, aos salões literários, aos cafés e, naturalmente, aos teatros. A actividade literária e jornalística de Machado foi tão prolífica que requer um grande esforço para se esgotar todas as referências, sobretudo no que diz respeito às colaborações na imprensa periódica, incluindo textos em periódicos regionais, ou mesmo a prefácios e outros textos introdutórios. Para mais, a fonte principal para a biobibliografia de Júlio César Machado é constituída pelos seus textos autobiográficos, embora por vezes se torne problemático identificar datas com clareza, tendo em conta o estilo despreocupado do autor.

Assim que chegou a Lisboa, ainda criança, Júlio César Machado começou a frequentar os teatros na companhia de seu pai, Luís da Costa Machado, e cedo tomou conhecimento de factos e personalidades do mundo do espectáculo. As relações que Luís da Costa Machado tinha em Lisboa com figuras de relevo da cultura da época iniciaram o filho na sociedade literária de meados da centúria oitocentista, de tal modo que este se foi progressivamente afastando da carreira em Medicina que a família lhe augurava. Recorda, por exemplo, nos primeiros *Apontamentos de um folhetinista*, a sua presença na abertura do Teatro do Ginásio, em 16 de Maio de 1846, onde assistiu com o pai à representação de *Os fabricantes de moeda falsa*, de César Perini de Lucca. Tinha então 10 anos e “usava ainda umas calcinhas abertas por detrás e copiava de um traslado *inconstitucionalissimamente*” (p. 13). Refere também, de passagem, em *Aquele tempo* (p. 100), as visitas ao Teatro de S. Carlos com o pai na época em que pontificava a cantora Carolina Sannazzaro (1851-1852). A casa onde foi morar com seu pai nesse regresso a Lisboa – regresso, porque foi lá que nasceu, a 1 de Outubro de 1835, onde viveu a primeira infância, seguindo depois para a aldeia de origem de sua mãe, Durruivos (hoje A-dos-Ruivos), concelho do Bombarral – ficava próxima do antigo Teatro do Salitre, na Travessa do Moreira. Aí vivia no ano da sua morte (1890), adquirindo mais tarde esse arruamento o

nome do escritor. Desde logo começou a frequentar aquele teatro, uma vez que refere, na *Biografia da actriz Soller* (1860), ter assistido à estreia da artista, na peça *A ciganinha*, no Teatro do Salitre: “E eu vi-a estrear-se na sua carreira de actriz! Eu, que tinha nove anos então, e me recorde, todavia, de a ver aparecer na montanha com o seu chapeuzinho de cigana levemente inclinado sobre a orelha, saia curta, e botinha de cano!” (p. 20).

Em 1849, com apenas 14 anos, deu-se a estreia literária de Júlio César Machado, primeiro em registo poético (“O mar” e “O cura”, poemas publicados no periódico *A assembleia literária*, nº 12, de 20.10.1849, e nº 17, de 1.12.1849<sup>4</sup>) e logo de seguida na forma dramática, escrevendo a comédia em 1 acto *Umas calças de lista*, representada pela primeira vez no Teatro do Salitre, a 30 de Dezembro de 1849 (Machado, 1875a: 101). Foi fruto de um dos acasos de ascendência dramática que sucederam a Júlio César Machado: um dos seus vizinhos na Travessa do Moreira era o ponto do Teatro do Salitre, José Manuel Alves, com quem Machado costumava conversar a respeito das peças que ali iam à cena. Quando se preparava o espectáculo de benefício de José Manuel Alves, faltava escolher uma pequena comédia para se representar junto com um drama, a apenas um mês da data marcada. Ao saber disto, Machado encontrou aí uma oportunidade para mostrar as suas qualidades literárias, escreveu ele mesmo a comédia, que foi aprovada pelo beneficiado. Representou-se com interpretações de Joaquim Bento e Adelaide Douradinha, e parece ter feito algum sucesso, a julgar pelo relato de aplausos a solicitar o autor em palco para agradecer<sup>5</sup>. O empresário do Teatro do Salitre era então José Martiniano da Silva Vieira, que pagava ao jovem dramaturgo “um pinto”<sup>6</sup> por cada récita.

Não estava de todo imberbe na literatura teatral, pois, antes de escrever aquela primeira peça, Júlio César Machado havia percorrido os principais títulos em voga, produtos do romantismo que continuava a imperar no mundo das letras. Procurava-os de moto próprio, circulando pelas lojas de livros, recordando em especial o livreiro António Maria Pereira – “foi o meu primeiro conhecimento de livraria” (Machado, 1878a: 190) –, com quem negociava a troca de um livro qualquer por um volume da colecção “Arquivo teatral”:

---

<sup>4</sup> Esse “jornal de instrução” *A assembleia literária* era propriedade de Antónia Gertrudes Pusich, uma das raras mulheres literatas que tinha, para mais, o mérito de protectora de jovens talentos literários – como aconteceu com Júlio César Machado, que dela faz o elogio num folhetim do *Diário de notícias* de 25.10.1883.

<sup>5</sup> Embora num posterior folhetim d’*A Revolução de Setembro* o autor aluda a uma pateada na sua estreia, a referência reportar-se-á provavelmente a *Paraíso, Terra e Inferno*, de que fala num outro folhetim, a 4 de Fevereiro de 1862, discorrendo acerca de estreias literárias e mencionando esta sua no teatro, “de que o público fez inferno”, e mesmo a crítica, se confrontarmos a *Revista dos espectáculos* de Setembro de 1854.

<sup>6</sup> Cerca de 480 réis (segundo Vieira, 1900: 255, e Carvalho, 1991: 245).

E examinava-se a fazenda, e discutia-se o contrato, e chegava-se a um acordo, e eu ia-me pela rua Augusta acima, livre e despachado do *Atlas*, todo ufano com uns folhetos que se chamavam o *Cabrito montês*, o *Bergami*, o *Ramo de carvalho*, a *Freira sanguinária*, as *Vítimas da clausura*, os *Sete infantes de Lara*, o *Urso e o Pachá*... (*ibidem*: 198).

Ou seja, levava consigo os textos de peças representadas nos teatros de Lisboa ao longo das décadas de 30 e 40 daquele século, na maior parte melodramas e comédias traduzidos do francês. Recordava-se de os ver representar no Teatro do Salitre, “sempre ilustre e sempre popular”, aqueles dramas de enredos complicados, “entremeados de testamentos roubados, rasgados, queimados; certidões de baptismo perdidas, achadas outra vez; marchas, contramarchas, surpresas, traições, re-surpresas, retraições, venenos, contravenenos, casos de fazerem a gente doida” (*ibidem*: 201), destinados a castigar o crime e a premiar a virtude<sup>7</sup>.

Começou por esta altura, portanto, a colaborar em revistas e jornais. O jornal literário *A semana* – que o jovem Machado lia em casa, pois seu pai era assinante (*ibidem*: 144) – publicou-lhe em Outubro de 1850 o pequeno conto *Estrela d’Alva: memórias de um barqueiro*, onde principia a revelar-se o seu espírito de observação dos tipos da sociedade. Não chegou a entrar no ensino superior, mas era de índole curiosa e interessou-se desde cedo pelas leituras, que procurava para além da escola. Um outro acontecimento veio condicionar a sua formação e conduzi-lo mais depressa às lides teatrais. A morte de Luís da Costa Machado, em 1852, deixou Júlio César Machado órfão, aos 16 anos, e na necessidade de carregar uma pesada herança de dívidas que seu pai lhe deixava. Em vez de regressar à aldeia de Durruivos com sua mãe, Maria Inácia Machado, preferiu manter-se em Lisboa, único sítio onde lhe poderia sorrir uma carreira literária, daí em diante constringido a procurar sozinho a sua sorte.

Foi assim que, pouco tempo depois, produziu diversos trabalhos literários, não apenas porque se sentia sempre mais inclinado para as letras, mas agora também porque necessitava de um meio de obter rendimentos. Com efeito, Júlio César Machado relata que, numa conversa com Eduardo Marecos, que estava para mandar imprimir um poema, se deu conta de que a publicação de uma obra poderia ser uma fonte de receita para ultrapassar as dificuldades que o afectavam. E assim, quase instantaneamente, Machado produziu em pouco tempo o seu primeiro romance, *Cláudio*, que logo em 1852 foi impresso pelo

---

<sup>7</sup> “Sempre no Salitre se acatou em tanta maneira a virtude, que eram pateadas as peças em que triunfasse o crime!” (Machado, 1878a: 202).

tipógrafo João de Almeida (Machado, 1875a: 169, 279). A chave do êxito que alcançou este romance de juventude foi – como reconhece o próprio autor – o folhetim que a ele dedicou António Pedro Lopes de Mendonça, anunciando o livro, n’*A Revolução de Setembro* de 3 de Julho de 1852<sup>8</sup>.

A verdade é que esse êxito lhe abriu portas, assim como os conhecimentos que já tinha no mundo literário e artístico. Um deles era o actor Romão António Martins, que resolveu ajudar Júlio César Machado entregando-lhe a tradução de peças, para serem representadas no Teatro do Ginásio, onde Romão era ensaiador. Uma boa parte das peças que passaram pelos palcos portugueses do século XIX provinha do repertório francês, de modo que o actor Romão se assegurou primeiro de que Machado sabia a língua (“costumava falar com seu pai em francês” – Machado, 1878a: 10) e imediatamente lhe entregou a comédia de Bayard *Le petit-fils*, que Machado traduziu como *O neto*. A peça foi pouco depois representada, no Ginásio, nesse ano de 1852, com interpretações de José Gerardo Moniz e de Emília Letroublon (Machado, 1878a: 10-15).

Consolidou-se deste modo a aproximação de Júlio César Machado à esfera teatral, que já se vinha realizando aos poucos: “Entreí eu para o teatro do Ginásio como tradutor, e encontrei em toda aquela gente o gasalhado afectuoso e alegre, que ninguém no mundo sabe dar como os artistas” (*ibidem*: 33). Continuaram do Ginásio a dar-lhe comédias para traduzir, a par de outros géneros dramáticos, entre os quais o folhetinista recorda, desses primeiros tempos, a ópera cómica *O chalet*, original de Eugène Scribe e A. H. J. Mélesville, com música de Adolphe Adam, representada no Teatro do Ginásio desde 1850. Provavelmente mais tarde, acumulando experiência, Machado pôde escolher ele mesmo peças para o repertório do Ginásio – “Quando eu ia à livraria Langlé, hoje Férin, escolher peças francesas para o Ginásio” (*ibidem*: 286). O jovem tradutor chegou mesmo a ensinar francês ao actor Taborda, que, enquanto se remodelava o edifício, quis aproveitar o interregno para conhecer os teatros de Paris, contando com o patrocínio do rei D. Fernando para a viagem: “Durante o mês que precedeu à sua partida, reuníamo-nos às noites, ele e eu, no camarim, e dávamos lições de francês. Eu tinha então dezassete anos, e era tradutor do Ginásio” (Machado, 1871b: 24).

Desde muito novo, portanto, Júlio César Machado fez amizade com personalidades do teatro. Entre elas, para além dos já referidos, encontram-se ainda os dramaturgos António da Silva Mendes Leal e seu irmão José da Silva Mendes Leal, o actor João

---

<sup>8</sup> “Esse êxito foi devido sobretudo ao folhetim de Lopes de Mendonça. Não se calcula hoje facilmente a importância que tinha nessa época uma recomendação da imprensa” (Machado, 1875a: 280).



Anastácio Rosa, que casara com uma irmã de Pedro Vidoeira, amigo de Machado, e com quem trocavam impressões, facilitando-lhes ao mesmo tempo o acesso a textos de comédias e dramas (Machado, 1878a: 150). Aliás, a sua relação com José da Silva Mendes Leal proporcionou-lhe a oportunidade de em 1853 se tornar revisor do jornal *A lei*, de que o dramaturgo era redactor, onde Júlio César Machado escreveu os primeiros folhetins, durante seis meses.

Em *Aquele tempo*, o autor recorda o “pequeno cenáculo de literatos que estavam a crescer” que era a casa dos irmãos Silveira da Mota, onde se reuniam jovens com pretensões à carreira das letras, com os quais travou conhecimento, nomeadamente, o actor José Carlos dos Santos e os dramaturgos Luís de Araújo e Rodrigo Paganino:

Andávamos todos pela mesma idade, quatorze, quinze anos, e escusado é dizer que já éramos todos literatos. Um havia feito seis grandes dramas de duas folhas de papel almaço cada um; outro tinha uma excelente comédia e uma *excelentíssima* ópera cómica, prontas e à primeira voz para serem representadas em qualquer dos teatros; este extraía uma peça do *Conde de Monte Cristo*, e, quando digo que a extraía, era como se a *pregasse*; aquele planeava um teatro, formava a companhia, estabelecia-se primeiro actor, e figurava entre si um repertório e mil triunfos (p. 143-144).

Nessas reuniões, José Carlos dos Santos recitava excertos de melodramas que aprendia de cor nos espectáculos a que assistia este grupo:

A companhia do teatro de D. Maria, estabelecida nesse tempo em sociedade, dava frequentes récitas de benefícios vendidos, e havia sempre, à porta, bilhetes a pataco. Caíamos lá todos aos sábados, por não haver aula no dia imediato, podermos retirar-nos com maior urbanidade dos quatorze actos do *Mercado de Londres*, *Mistérios de Paris*, *Estalagem da Virgem*, *Trapeiro*, *et coetera*, e chegarmos a nossas casas, a casa dos nossos pais, ao romper do dia (*ibidem*: 146).

Era o meado do século XIX. A carreira jornalística exercia um fascínio sobre os jovens aspirantes a escritores, desenvolvendo um papel preponderante na vida pública. Para muitos, a colaboração em jornais servia de veículo não apenas para a actividade literária, mas também como ponto de lançamento para uma carreira política. No entanto, não parece ter sido este o intuito de César Machado (o próprio assim o reclama), que se manteve ao longo da vida afastado de ambições partidárias ou de poder (cf. Machado, 1880a: 102-104). Nos seus *Apontamentos* (262 ss.), conta que aos vinte anos fundou o jornal *Eco literário*, junto com Francisco Serra e José Joaquim Vieira, sendo o primeiro número publicado em 1 de Julho de 1855, jornal esse que veio a reunir artigos de autores como A. P. Lopes de Mendonça, Bulhão Pato ou Mendes Leal. Durou até 1856 e contou

com uma lista de assinantes de nome respeitável, a julgar pela abundância de denominações honoríficas (Rei, Marquês, Duque, Conselheiro, etc.). Existe um folhetim do *Diário de notícias* em que recorda esse traço da sua carreira jornalística, despoletada a lembrança pelo reencontro de José Joaquim Vieira, num retrato publicado no jornal *O clamor de Almada*. O que torna essa narração atractiva é a introdução que lhe dá, a partir de impressões teatrais:

Não se lembram de ter visto na Rua dos Condes, no Salitre de outros tempos, e, ainda hoje, às vezes, no teatro do Príncipe, uns dramas de *situações* nunca sonhadas em que, lá pelo terceiro ou quarto acto, um dos personagens conta a outro certa história de um caso que sucedera trinta anos antes, produzindo com isso uma impressão tão vivamente manifestada pelo outro que é infalível ter de interromper-se e proferir como num aparte:

- Vós empalideceis, general!

Viram? É seguro que não-de ter visto. Há dezoito mil peças com este lance e esta fala. O mesmo agora se deu comigo, à simples excepção de eu não ser general e de, em vez de alguém me dar a *deixa*, dar eu a *deixa* e a fala a mim próprio:

- José Joaquim Vieira...? Eu empalideço! (...)

Imaginem que, em 1854, Francisco Serra empreendeu um jornal, *O eco literário*, com este José Joaquim Vieira e este seu venerador (DN 9.5.1889).

Para lá da graça que se pode achar neste excerto, dele se retém a exploração de um *cliché* do drama romântico.

Estava, na verdade, em grande dependência dessa colaboração com a imprensa, para a qual já escrevia folhetins, crónicas, contos, ou então actuava como revisor, ou ainda integrado na redacção, de tal modo que a epidemia de febre amarela que atingiu Lisboa em 1857 lhe tornou difícil o sustento, na medida em que os teatros e os jornais tiveram que ser suspensos por essa ocasião (designadamente, no que interessa ao nosso autor, fechou o Teatro do Ginásio, para o qual traduzia, foram interrompidos o jornal *O doze de Agosto*, onde dirigia a secção literária, e a *Revista universal lisbonense*, onde era revisor – Machado, 1878a: 7). De novo, Júlio César Machado recorre à escrita para obter algum rendimento, dando à luz o “romance contemporâneo” *A vida em Lisboa*, publicado em 1858, uma das suas obras de maior fôlego, “traçada como um longo folhetim” (*ibidem*: 301). Entretanto, outros trabalhos de Júlio César Machado tinham sido publicados, incluindo algumas peças de teatro.

Chegou a integrar, em finais da década de 1850, a empresa que explorava o Teatro do Salitre, como vice-secretário, sob a direcção de Henrique Mouchett, Freire Cardoso e Joaquim Maria Rodrigues (cf. *ibidem*: 210). Por essa altura escreveu, a pedido do actor Isidoro, a peça em três actos *O tio Paulo*, publicada em 1860 no jornal *A política liberal* e

mais tarde inserida na colectânea *Passeios e fantasias* (1862): “O teatro abriu com a *Loteria do Diabo*, mágica imortal. Isidoro era o pajem. No melhor das representações da *Loteria*, apareceu-me ele em casa, a pedir-me que escrevesse uma peça, nas condições que ele me indicasse; estava descontente com os papéis que tinha, e vivia no desejo de representar um papel sério” (*ibidem*: 210). Em matérias de administração dos teatros, uma outra ocorrência é consignada por Machado, a sua nomeação pelo Governo para uma comissão de reforma do Teatro Nacional D. Maria II, tendo no entanto recusado o cargo. De acordo com Gustavo de Matos Sequeira (1955: 325), o episódio decorreu em Junho de 1875, e Machado não foi o único a recusar, uma vez que se tratava de “fazer uma reforma sem contar com um subsídio”, de modo que a comissão acabou por adiar a questão.

A popularidade que alcançaram os dois volumes do romance *A vida em Lisboa* foi decisiva para a contratação de Júlio César Machado para folhetinista d’*A Revolução de Setembro*, em substituição de A. P. Lopes de Mendonça, cada vez mais embrenhado na vida política. A própria estreia nessa função foi associada a um facto teatral, ou melhor, a uma personalidade, a actriz trágica Adelaide Ristori. Com a notoriedade que os folhetins lhe proporcionaram, Machado obteve o maior sucesso na colecção de *Contos ao luar* publicada em 1861 e de que saíram três edições em menos de um ano, num total de 5 mil exemplares (cf. Machado, 1880a: 107). Desses *Contos* faz parte, entre outras pequenas histórias de amores idílicos e de costumes da província, não raro centradas em personagens do universo do teatro, “Uma récita do Roberto do Diabo”, em que o folhetinista efabula uma noite de espectáculo, mesclando as cenas do palco com os dramas da plateia, onde figura o próprio narrador. Satisfeito com o resultado das vendas, o editor José Maria Correia Seabra continuou a contratar com o autor dos *Contos ao luar*, que de imediato lhe forneceu manuscritos novos. No ano seguinte, 1862, editava *Cenas da minha terra* e *Passeios e fantasias*.

Pouco antes de regressar ao prédio onde vivera na infância, situado, como vimos, na antiga Travessa do Moreira, em Lisboa – finalmente libertado das hipotecas herdadas do pai –, Júlio César Machado empreende a sua primeira viagem à Europa. Daqui resulta o livro *Recordações de Paris e Londres*, contratado com o mesmo editor e publicado em 1863, vendido a igual preço de cada exemplar dos anteriores, 500 réis. Outros dois livros de viagens resultariam da pena de César Machado: *Em Espanha* (1865) e *Do Chiado a Veneza* (1867). Em Junho de 1862 estava Machado, portanto, em Paris, em busca de um impulso que refrescasse os seus folhetins: “Entregue à tarefa ímproba de sustentar os folhetins semanais da *Revolução de Setembro*, numa época sem acontecimentos, cada

semana ia correndo o seu giro com uma velocidade irónica, sem eu saber o que dizer e de que falar; entendi que precisava de um tónico, e o tónico que me receitei foi ir viajar” (Machado, 1863a: 20-21).

O refrescamento das ideias passou, como seria de esperar, pelas salas dos teatros da capital francesa: Funambules, Ópera-Comique, Théâtre-Français, Gymnase, Ambigu-Comique, etc. Desta forma, é este livro de viagens também uma espécie de fisiologia dos teatros de Paris, descritos aqui com tudo aquilo que envolvem, na perspectiva do cronista. Os teatros de Londres, que não impressionavam tanto o espírito português, ocupam neste relato um espaço menor. No regresso a Lisboa, a primeira coisa que o folhetinista procurou saber foi o programa de espectáculos para aquela noite (cf. *ibidem*: 236).

Ainda naquele ano de 1863 o mesmo editor publicou mais uma recolha de contos do autor, alguns deles adaptados do francês, intitulada *Histórias para gente moça*, bem como a comédia em 1 acto *Amor às cegas*. No ano seguinte, Machado preparava uma nova visita a Paris, durante a qual foi apresentado ao compositor Rossini, por intermédio do barítono Beneventano. De facto, no folhetim d’*A Revolução de Setembro* de 23 de Março de 1864 despede-se dos leitores, e nos seguintes conta a história do encontro com o compositor. Acrescente-se que, em Agosto de 1889, Júlio César Machado empreenderia a sua última viagem a Paris, com o fito de visitar a Exposição Universal.

Com uma vasta produção literária, repartida em contos, romances, peças de teatro e literatura de viagens, e uma intensa colaboração na imprensa periódica, que faziam de Júlio César Machado um dos autores mais populares na década de 1860, os proventos auferidos permitiam-lhe manter uma vida boémia característica da maior parte dos literatos do tempo. As numerosas amizades que construiu no meio literário proporcionaram-lhe, no entanto, um mais seguro recurso de subsistência, um emprego de secretário no Instituto Industrial de Lisboa, em substituição de Ricardo Guimarães (Visconde de Benalcanfor), o mesmo que antes influenciara a entrada do amigo para *A Revolução de Setembro*. As contas que fez na sua cabeça no dia em que lhe propuseram o lugar, em Agosto de 1864, resumiam-se ao seguinte: embora pudesse manter-se com o que recebia dos seus escritos e de algumas propriedades, nenhum destes era garantia certa:

De modo que teria de viver, dali em diante, do rendimento do prédio do Salitre e do prédio da rua das Pretas, adicionado aos lucros demasiadamente paradoxais que as letras me estavam dando por aquele tempo: Correia Seabra, meu editor nos *Contos ao luar*, *Cenas da minha terra*, *Passeios e fantasias*, *Recordações de Paris e Londres*, morrera nesse ano; a *Revolução de Setembro* estava, por esse tempo, na pior das crises (Machado, 1880a: 264).

Decidiu-se então a solicitar a intervenção de Andrade Corvo, seu antigo companheiro na plateia do São Carlos (*ibidem*: 265), junto do Ministro das Obras Públicas, João Crisóstomo de Abreu e Sousa. O lugar foi atribuído a Júlio César Machado e por ele ocupado até ao fim da sua vida. Os primeiros tempos de funcionalismo violentaram os seus hábitos desregrados: “Senti-me como um ente explorado, fechado a sete chaves, a quem unicamente o jubileu do domingo poderia libertar... (...) Que saudades tive naquele primeiro dia de gaiola do descuidoso viver que eu levava desde os dezasseis anos, trabalhando sempre, mas sem ter horas marcadas” (*ibidem*: 274-275). Porém, acabou por convencer-se de ter seguido o caminho justo. A sua vida literária não terminou aqui, pelo contrário, seguiu intacta e aplaudida ainda por vários anos. Em *Lisboa moderna*, Zacarias de Aça menciona que o ordenado de secretário do Instituto contabilizava “pouco mais de trinta mil réis por mês” (p. 119), o que não era, de facto, estipêndio elevado. Compare-se, por exemplo, o que recebia uma actriz ou um actor médio do Teatro Nacional – cerca de 40 ou 50 mil réis (cf. Sequeira, 1955: 245, 282). Não surpreende, assim, que Machado continuasse a desdobrar-se em artigos para a imprensa mesmo depois de alcançar o emprego. Além disso, ele foi sempre, acima de tudo, um homem de letras.

E depois, quem sabe se, nas circunstâncias de outrora, de vida de artista, de vida alegre, eu haveria resistido, nesta casa da travessa do Moreira, onde tenho vivido e trabalhado há tantos anos, aos rigores despóticos da avenida... da liberdade, que se propõe demolir-me o prédio – o prédio! como se ele estivesse no meio da rua a impedir o trânsito!<sup>9</sup> (Machado, 1880a: 275-276).

Aliás, esta “vida alegre”, que intitula o segundo volume dos seus apontamentos autobiográficos, seria continuada pela “vida literária”, num projectado terceiro volume que não se chegou a publicar.

Deste modo, embora limitado no tempo pelo exercício do cargo de secretário do Instituto Industrial, a actividade literária não abrandou, pois continuou a escrever para inúmeros periódicos e a produzir livros. Para o teatro prosseguiu a traduzir comédias e a elaborar originais, como é o caso do entreacto *Para as eleições*, escrito expressamente para ser representado pelo actor Taborda. Para além disso, colaborou com palavras introdutórias – por vezes provenientes de algum folhetim – em diversas obras, entre as quais *Luz coada por ferros* (1863) de Ana Plácido, *Uma alma de mulher* (1869) de Guiomar Torrezão, ou

---

<sup>9</sup> Alude às obras que transformaram o Passeio Público na Avenida da Liberdade, a partir de 1879.

ainda *Banhos de caldas e águas minerais* (1875) de Ramalho Ortigão. Saíram também livros inteiramente de sua autoria, incluindo *Quadros do campo e da cidade* (1868), *Trechos de folhetim* (1870) e, entre outros, o seu maior êxito editorial depois de *Contos ao luar*, que foi a compilação de textos do folhetim do *Diário de notícias* relatando uma visita ao hospital de alienados de Rilhafoles e intitulada *Da loucura e das manias em Portugal* (1871).

Foi convidado em 1865 para realizar uma conferência no Grémio Literário, na qual discursou sobre o panorama da literatura contemporânea em Portugal. De acordo com Teixeira de Vasconcelos, terá sido a “estreia oratória” de Júlio César Machado (cf. *Crónica dos teatros*, 19.3.1865). Participou numa série de conferências no Colégio Artístico Comercial, organizadas por Andrade Ferreira, em 1866, com uma comunicação acerca de Rossini (cf. Aça, 1906: 132). Nesse mesmo ano, o jornal parisiense *La comédie* noticiava com palavras de apreço a atribuição das insígnias da Ordem de Cristo ao colega da imprensa portuguesa:

A Lisbonne, M. Jules-César Machado, secrétaire de l’Institut industriel portugais, feuilletoniste de la *Revolução de Setembro*, écrivain très distingué et un des plus savants collaborateurs de la *Crónica dos teatros*, a été décoré de l’ordre du Christ. Cette distinction est approuvée par toute la presse parisienne (*La comédie*, 18.2.1866).

Aquela não foi a única condecoração que recebeu; Machado seria, em 1873, ordenado Cavaleiro da Ordem da Rosa do Brasil (cf. RS 25.1.1873), e, três anos depois, Cavaleiro da Coroa de Itália (cf. RS 24.3.1876). Igualmente em 1873, foi eleito sócio correspondente do Instituto de Coimbra, e, em 1876, da Academia das Ciências de Lisboa. Mais tarde, em 1880, foi um dos fundadores da primeira Associação de Jornalistas e Escritores Portugueses.

O fim trágico deste romântico polígrafo foi sobejamente comentado na imprensa. Suicidou-se em 12 de Janeiro de 1890, muito provavelmente por não ser capaz de sustentar a dor que lhe causara idêntica morte de seu filho, Júlio da Costa Machado, pouco tempo antes, no mês de Novembro de 1889. Escassos dias antes de Júlio César Machado morria o empresário Francisco Palha e alguns meses depois suicidava-se Camilo Castelo Branco. Bem longe ficou, por conseguinte, do projectado final de vida em idílio campestre, que partilhava num folhetim dirigido ao amigo Vieira de Castro, em 1864:

Um dia, quando já estiver cansado de haver feito da vida um folhetim, e ter levado anos a divagar sobre o *trillo* da *prima-donna*, o grito da actriz, o trabalho dos pintores, o *entrechat*

da bailarina, e a poesia, e a música, e tudo que respira mocidade e esperança, direi adeus à arte, entregarei por uma vez ao porteiro o óculo de teatro, despedir-me-ei do Grémio, fecharei a conta no luveiro, comprarei um *cache-nez*, irei entreter-me na aldeia a capar os nabos da fazenda (RS 19.1.1864).

São numerosas as referências a Júlio César Machado por parte de autores seus contemporâneos. Em geral, elas asseveram da significativa popularidade do escritor em vida. Em alguns pontos discordantes, as opiniões convergem no entanto em dois aspectos constantes: a bondade de coração de Júlio César Machado e a sua íntima relação com o teatro. Centrar-nos-emos, pois, neste último aspecto.

Alberto Pimentel é um dos autores que mais apontamentos deixaram acerca do folhetinista, de quem era amigo. No volume 2 de *Espelho de portugueses* (1901), Pimentel escreve:

Júlio César Machado, escritor delicado e alegre, vivo e gracioso, só podia trabalhar sob a influência da luz da manhã, que é a mais doce e suave luz do dia. Levantava-se cedo, para o que se preparava evitando deitar-se tarde. Era raríssimo demorar-se num teatro até que o espectáculo terminasse, porque, se perdesse a manhã, teria perdido o dia. Era o sol nascente, brilhante e macio, que o inspirava (p. 75).

Pinto de Carvalho, por sua vez, reporta um testemunho do actor Queirós, segundo o qual o folhetinista “raramente aparecia nos camarins teatrais” (Carvalho, 1938: 9). Existem, porém, relatos que apontam noutro sentido. Zacarias de Aça, por exemplo, desmente a opinião: “Ao contrário dos seus colegas nas letras, Júlio Machado não era frequentador assíduo dos cafés, e, se entrava no Marrare, não se demorava: desde muito novo preferiu-lhes o teatro. No palco, nos camarins dos artistas, travou relações íntimas com os mais distintos” (1906: 129).

Já o outro aspecto relativo à presença nos cafés é contrariado, quer por Pinto de Carvalho, que nomeia o Penim como taberna por muitos anos frequentada pelo folhetinista (Carvalho, 1938: 16), quer pelo próprio Júlio César Machado, quando fala de artigos que redigia à mesa do café<sup>10</sup>. Zacarias de Aça nomeia ainda algumas figuras do círculo de amizades de Machado, vendo nele destacados “amigos ilustres nas artes e na cena”, tais como o empresário Campos Valdez (que esteve muitos anos a dirigir o São Carlos), o

---

<sup>10</sup> O café Suíço era onde se fazia o jornal *Folhetim*: “Tinha artigos de teatro de Roussado, um romance de Pedro Freire de Almeida; as revistas de Lisboa fazia-as eu. Nessa mesa se escreviam os artigos, o que lhe dava foros de escritório de redacção” (Machado, 1875a: 124-125).

barítono Beneventano e o tenor Mongini, “os italianos de S. Carlos, os da *velha guarda* de D. Maria, do Ginásio, da Trindade” (1906: 130), etc. Destas relações se conservam provas no arquivo do Museu Municipal do Bombarral, entidade que reúne um diversificado espólio documental de Júlio César Machado, e que guarda, entre a correspondência recebida pelo escritor, cartas de cantores italianos e outros artistas estrangeiros que actuaram no nosso país.

Zacarias de Aça reconheceu, por último, o decréscimo de popularidade que afectou o folhetinista na década de 1880 (cf. 1906: 138). Podemos acrescentar que o pico da celebridade foi alcançado nos anos de 1860, entrando pela década seguinte e começando depois a decair. Desde os anos 1850, porém, ele foi “o mais elegante e gracioso cronista da vida portuguesa contemporânea” (*ibidem*: 141).

Alfredo Mesquita, no retrato literário que traçou de Júlio César Machado no ano da sua morte, evidencia a vertente artística da biografia deste escritor e o espírito de observação decalcado nos seus escritos:

O talento abundante, mas dispersivo, levou-o para o teatro. (...)

Frequentando as caixas, visitando os camarins, cavaqueando pelos *foyers*, a embrenhar-se na meia boémia da vida entre bastidores, entreteve-se no entanto a estudá-la, analisando-a nos indivíduos e nos episódios.

Biografou alguns actores, como Isidoro e Sargedas, e escreveu *Os teatros de Lisboa*, historiando-os em recordações de passados tempos e de passadas glórias, apreciando na cena e na vida real os vultos artísticos que iam desaparecendo, os que passavam, os que vinham chegando: Tasso, Isidoro, Epifânio, Teodorico, Manuela Rey, Emília das Neves, Rosa pai, Santos, António Pedro, Emília Adelaide, Virgínia, Damasceno, Ana Pereira, Brasão, Rosas filhos...

Assistira à estreia indecisa de uns e à glorificação completa de outros. Conhecia-os todos (1890: 24-25).

## **2.2 O folhetim d’A *Revolução de Setembro***

Os dois pilares que sustentam a carreira jornalística de Júlio César Machado consistem na colaboração que prestou a dois grandes periódicos: *A Revolução de Setembro* (fundado em 22 de Junho de 1840, findo em 20 de Janeiro de 1901) e o *Diário de notícias* (fundado em 29 de Dezembro de 1864, o mesmo que hoje ainda vive). Fundamenta-se esta dedução em dois factores: um deles é o facto de serem dois dos jornais com mais consistência, regularidade e aceitação junto do público no período considerado; o outro factor, de maior incidência, tem a ver com uma colaboração intensa, continuada, de longa



duração, por parte de Machado. Ou seja, é nestes dois periódicos que encontramos a mais difusa lista de textos de Júlio César Machado, todos eles em formato de folhetim, seguindo um determinado padrão. Pelas mais variadas razões – entre as quais a efemeridade dos periódicos ocupa o principal posto –, em nenhum outro dos inúmeros jornais e revistas onde escreveu se encontra uma tão extensa colaboração.

Encontrando-se *A Revolução de Setembro* cronologicamente primeiro na actividade do folhetinista, a análise do volume dos seus textos nestes dois periódicos ao longo dos anos parece mostrar uma transição equilibrada entre um e outro, uma vez que os folhetins de Machado n’*A Revolução de Setembro* começam a escassear quando se intensifica a sua produção no *Diário de notícias*. Aliás, há exemplos de folhetins publicados n’*A Revolução de Setembro* extraídos do *Diário de notícias*. Na verdade, a repetição e a transcrição de textos, ou de excertos, com ou sem alterações, em diferentes lugares da imprensa periódica ou em livros publicados é uma prática comum, não apenas em Machado mas também noutros autores. Fundado em 1840 por José Estêvão e Mendes Leite, *A Revolução de Setembro* haveria de se tornar, com António Rodrigues Sampaio, um jornal de referência obrigatória. A sua feição política, adepto do setembrismo e opondo-se ao cabralismo, custou-lhe a perseguição e a suspensão em diferentes momentos, como aconteceu em 1844, o que não impediu que se mantivesse em actividade até ao dobrar do século, imprimindo o último número em 20 de Janeiro de 1901.

A colaboração de Júlio César Machado n’*A Revolução de Setembro* foi crucial para a sua afirmação como folhetinista consagrado. Como vimos, Machado sucedeu a Lopes de Mendonça no lugar de folhetinista principal daquele periódico, cabendo-lhe a responsabilidade de, pelo menos, manter o interesse que as crónicas semanais despertavam no público. A contratação de Machado data de 1859, como nos conta nos *Apontamentos de um folhetinista*; no entanto, o seu primeiro folhetim n’*A Revolução de Setembro* remonta a cinco anos antes. Com efeito, logo em 1854 o saldo da colaboração do jovem autor traduz-se em vinte e cinco folhetins, publicados entre 6 de Julho e 30 de Dezembro desse ano.

Pela continuidade da colaboração de Machado, torna-se arriscado isolar a data concreta em que foi contratado para folhetinista permanente d’*A Revolução*. No entanto, no final do folhetim de 25 de Outubro de 1859, Machado explica a possibilidade de adiar alguns assuntos para o folhetim da semana seguinte, “visto achar-[s]e de novo encartado com a pasta folhetinística dos negócios teatrais” (RS 25.10.1859). Este terá sido, por conseguinte, o primeiro folhetim que Júlio César Machado escreveu depois de convidado por José Estêvão a fazer parte dos membros efectivos do jornal.

A década de 1860 é para Júlio César Machado a época de ouro do folhetim d’*A Revolução de Setembro*, o que implica, em todos os campos, incluindo o teatro, uma crónica mais intensa, regular e produtiva. Os seus folhetins, embora predominantes no cômputo global do periódico, são intercalados por contributos de outros autores, no entanto, apenas adquirem estes maior peso desde finais da mencionada década. Começam então a competir com a revista da semana de Machado as crónicas teatrais de Costa Godolfim e de Cristóvão de Sá (pseudónimo de A. M. da Cunha Belém). No que se refere a outros tipos de folhetim, encontram-se neste periódico traduções de romances ou de diferentes obras literárias, recensões de publicações, artigos de crítica, de cultura francesa, notícias científicas ou literárias, poesia, crónicas diversas. O próprio Júlio César Machado substitui algumas vezes a sua crónica semanal inserindo um conto, um excerto de uma peça ou, num registo mais aproximado do cânone cronístico, uma biografia ou um relato de viagem.

Porém, a crónica semanal ou “revista da semana” ergue-se como a matriz dos folhetins de Júlio César Machado naquele periódico. De que assuntos fala nessas crónicas? Podemos dizer que o teatro é o tema central. Ainda que nem sempre ocupe todo o espaço da crónica, ele é, na maior parte das revistas semanais, assunto designado. Em primeiro lugar, o caso mais frequente, no registo da actividade dos teatros da capital; depois, na evocação de figuras de palco, na notícia da publicação de alguma obra dramática, na pintura de espaços teatrais fora de Lisboa. O teatro lírico é, no global, o que merece maior montante de comentários no folhetim. Esta predominância deve estar ligada a uma outra característica peculiar deste tipo de crónicas, que é a de eleger o sexo feminino como camada leitora privilegiada. É que as senhoras da sociedade culta preferiam o teatro lírico como tema de conversa entre elas, ao mesmo tempo que “folheavam álbuns e jornais de modas” (RS 23.10.1860).

Para além do teatro, de que outros assuntos trata o folhetim de Júlio César Machado? Genericamente, ocupa-se da vida galante e da vida literária contemporânea. Sendo assim, os restantes divertimentos da capital são alvo comum, tais como os bailes, o Passeio Público, o circo, os cafés, as touradas, as *soirées*, os banhos, os jardins públicos... No que diz respeito à vida literária, noticia outros géneros para além do dramático, tece o panorama da literatura portuguesa, conta anedotas e episódios de homens de letras. Serve assim como cronista de Lisboa, faceta que lhe foi sendo reconhecida com o passar dos anos, tratando-se de um autor muito citado nesse domínio.

Das palavras do próprio folhetinista, sabemos que a sua missão naquele rés-do-chão do jornal era dar conta, semanalmente, de tudo o que da vida lisboeta merecesse ser registado. Embora tantas vezes se queixe, precisamente, da falta de acontecimentos dignos de registo numa capital afectada de monotonia, a verdade é que, na prática, sempre encontrava assunto para escrever. O folhetim de Júlio César Machado deu voz aos interesses de uma burguesia que, à época, o liberalismo já tinha formado, e que necessitava destas crónicas mundanas como instrumento da sua afirmação na esfera pública. Segundo Pierre Hourcade (1978: 39), “É através do folhetim que se reflectem mais fielmente as tendências dos meios burgueses cultos, que estes aprendem o que devem pensar dos livros ou das ideias recentes, ou que encontram a imagem agradavelmente torneada das suas próprias convicções. Toda a actividade intelectual – ciência, filosofia, teatro, romance, poesia – é nele comentada em estilo jocoso ou doutrinário”.

Os folhetins de Júlio César Machado seriam, assim, um retrato da sociedade. Aliás, a tese vem do próprio Machado, que abre a “Revista de Lisboa” de 31 de Janeiro de 1860, n’A *Revolução de Setembro*, com essa lapidar proposição: “O folhetim é a expressão da sociedade”, querendo com ela, neste caso, justificar a falta de assunto para escrever (“para a revista estar de acordo com este conceito, é preciso não tratar hoje de mais nada, porque nada mais sucedeu desde terça-feira passada”). Neste sentido, como refere Ernesto Rodrigues, a proeminência do teatro no folhetim serviria o objectivo basilar: «o folhetim suporta as cargas do edifício social e, de um modo adequado, nele cabe tudo: crítica hiper-impressionista sobre livros, etc., mas, sobretudo, o universo teatral (...), visto que o teatro é tido como “fotografia” da sociedade» (1980: 35). Os leitores, em especial as leitoras, rever-se-iam então nessa fotografia, amável e prazenteira, “conversando” com o folhetinista sobre os assuntos que os moviam. Sintetizando, ainda com as palavras de Ernesto Rodrigues, a essência dos folhetins de Júlio César Machado n’A *Revolução de Setembro*, vemos que «o género, se, além de ser a “revista da semana”, recolhe textos de gaveta ou impressões de viagens, nem por isso esquece as prescrições de reprodutor da sociedade e do real» (*ibidem*: 36).

No total, Júlio César Machado escreveu mais de cinco centenas de folhetins para A *Revolução de Setembro*, concentrando-se os maiores números nos anos de 1860 a 1871. Cerca de metade daquele total contém informações para a história do teatro oitocentista. Naquela fatia mais produtora, a frequência habitual era de um folhetim por semana, em regra à terça-feira. Com os suportes que conhecemos (ou seja, fazendo fé nas colecções das bibliotecas Nacional de Lisboa e Geral da Universidade de Coimbra), e excluindo a

hipótese do anonimato ou do pseudónimo, o primeiro folhetim deste jornal assinado por Júlio César Machado data de 6 de Julho de 1854, e o último de 19 de Junho de 1886. Os dados para a história do teatro e do espectáculo são, não obstante a sua quantidade e pertinência, elementos a captar com o cuidado que impõe o recurso a uma fonte selectiva, que não tem pejo em expor as suas particularidades, e que, no fundo, não tem uma missão estritamente informativa. Há algumas passagens em que Machado refere que, quando não tem oportunidade de assistir ele mesmo ao espectáculo, recorre a relatos de amigos. Em qualquer dos casos, o tom coloquial é uma característica constante. Veja-se, por exemplo, o folhetim de 29 de Maio de 1860: “Não há melhor modo de cada um encher o seu folhetim do que não ir a parte alguma! Escusa de ter opinião e de formar um juízo! Os seus amigos incumbem-se de o informar, e, como quase sempre mentem um pouquinho, o artigo fica mais imaginoso e mais brilhante!”. E acrescenta: “Saber das coisas para falar delas! Eu fiz isso... no meu primeiro semestre!” (RS). É certo, porém, que não deixa de transparecer aqui alguma retórica, pois o conjunto dos indícios aponta para que César Machado tenha sido, na realidade, um frequentador assíduo dos teatros.

### **2.3 O folhetim do *Diário de notícias***

A primeira colaboração em folhetim de Júlio César Machado para o *Diário de notícias* data de 5 de Fevereiro de 1865, pouco mais de um mês após a fundação deste jornal inovador. É a única, no entanto, que encontramos nesse ano. Regressa em Julho de 1866 para mais três intervenções, em 1867 assume colaboração intensa nos meses de Abril e Maio, interrompendo logo por um período de três anos, apenas cortado por um folhetim em 30 de Outubro de 1870. Por esta altura ainda se encontravam no topo da celebridade os seus folhetins d’*A Revolução de Setembro*, para onde estava contratado. Por conseguinte, estas prestações episódicas funcionariam talvez por convite. A primeira delas, de facto, traz uma pequena introdução a revelar que se trata de uma carta de Júlio César Machado em resposta ao convite do *Diário de notícias* para escrever um folhetim. Os restantes deste período contêm pequenos contos de Júlio César Machado – “No lago de Como”, em 1866, “Entre a murta”, em 1867.

Já em Fevereiro de 1871 inicia-se a colaboração regular, quinzenal, de folhetins de Júlio César Machado no *Diário*. Prolonga-se, em continuidade, até 7 de Novembro de 1889, data do último folhetim assinado pelo autor. Recorde-se que o suicídio do filho

aconteceria na semana seguinte (a 13 de Novembro). Alfredo da Cunha apresenta idênticas balizas para o compromisso de Júlio César Machado com o *Diário de notícias*, dando como início o ano de 1871, acrescentando que “se conservou como folhetinista efectivo até pouco antes da sua desgraçada morte, em princípios de 1890” (Cunha, 1891: 106). No primeiro ano de existência do jornal, os folhetinistas efectivos eram Camilo Mariano Fróis, Bernardino Martins e F. Leite Bastos (*ibidem*: 109).

Se a terça-feira era o dia da semana em que saíam de preferência os artigos de Machado n’*A Revolução de Setembro*, no *Diário de notícias* saíam maioritariamente à quinta-feira. Este jornal integrava em quase todos os números a secção do folhetim, por norma na primeira página, eventualmente prosseguindo ou duplicando na segunda página. Não eram, porém, tão dedicados às artes teatrais como os d’*A Revolução de Setembro*. Abarcavam temas muitos diversos, desde crónicas quotidianas a assuntos militares, passando pelo romance (o caso paradigmático é o da obra conjunta de Ramalho Ortigão e Eça de Queirós *O mistério da estrada de Sintra*, que foi primeiro publicada em folhetins pelo *Diário de notícias*, entre 24 de Julho e 27 de Setembro de 1870). Desde os tempos inaugurais, pontuavam no rodapé do *Diário de notícias* os nomes de Eduardo Coelho (que fundou o periódico juntamente com Tomás Quintino Antunes), Mariano Fróis, Pinheiro Chagas, Luís de Araújo, Andrade Ferreira, Bulhão Pato, Xavier da Silva, A. F. de Castilho, J. Simões Ferreira, Camilo Castelo Branco, Santos Nazaré, Teixeira de Vasconcelos, entre tantos outros.

O ano de 1871 apresenta em primeiro plano, de Júlio César Machado, uma série de folhetins sobre o hospital de alienados de Rilhafoles, que reunidos mais tarde em volume se transformaram num dos seus principais êxitos editoriais: *Da loucura e das manias em Portugal*. Finda a série de Rilhafoles, e exceptuando os pequenos contos que vão surgindo esporadicamente, alguns integrados depois em monografias, inicia-se com um folhetim sobre “O Salitre”, em 7 de Dezembro de 1871, o padrão dominante da produção de Júlio César Machado para o *Diário de notícias*. Aqui, Machado já não escreve “revistas da semana”, como fazia para *A Revolução de Setembro*; esse tipo de folhetim, aliás, não fez escola no *Diário*, embora nele surgissem pontualmente os seus cultores, como foi o caso de Pinheiro Chagas. Os folhetins de Júlio César Machado não deixam de se apoiar na realidade contemporânea, mas já não pretendem passar uma rápida revista sobre os acontecimentos da semana. Em vez disso, elegem uma figura, um evento, um lugar que ficou a marcar aqueles dias, e sobre ele falam em exclusivo. Alguns deles são verdadeiros *flashes* lançados sobre as novidades da época e que Machado entende serem fulcrais para a

sua caracterização, proporcionando-nos deste modo apontamentos para a história da cultura portuguesa. Neste agrupamento estão folhetins como “Os anúncios” (21 de Dezembro de 1871), “Os almanaques” (19 de Dezembro de 1872) ou “As águas de Vidago” (28 de Agosto de 1873).

No que concerne aos espectáculos, em proporção, emergem menos referências aqui do que n’*A Revolução de Setembro*, uma vez que as revistas da semana quase sempre mencionavam, ainda que de corrida, os principais acontecimentos teatrais. Em contrapartida, as análises são mais detidas, centram-se num só espectáculo ou num só motivo. Duas características atravessam este sector dos folhetins de Júlio César Machado no *Diário de notícias*: uma é a continuação do predomínio do Teatro de São Carlos como objecto de crítica. A outra particulariza este *corpus* colando-o ao suporte que lhe dá alimento, isto é, percebe-se no conjunto destes folhetins uma especial atenção aos espectáculos populares e aos divertimentos das classes mais baixas da cidade. Assim, pondo de parte o São Carlos, naturalmente ligado à camada aristocrática da população, os espectáculos que Júlio César Machado aborda com mais frequência são o circo, os divertimentos de feira, as récitas de maior aceitação nos teatros de segunda ordem, os arlequins, os prestidigitadores, as touradas. Deste modo, o Teatro Nacional D. Maria II acaba por não ter grande projecção, no cômputo geral.

Pelo meio, surgem ainda os habituais temas alusivos à região do Oeste (Caldas da Rainha em especial), assim como a apresentação dos livros recém-publicados. De especial valor são os artigos de memórias, relativos a diversos artistas e homens de letras. Com efeito, nota-se uma espécie de saudosismo que o autor não esconde, pelo contrário transmitindo em diferentes ocasiões o sentimento de nostalgia pelos tempos passados, confrontando-os com as circunstâncias actuais, apontando as mudanças. É aqui, então, que surgem múltiplas recordações antigas de teatro, desde os anos 1840. Retrata actores, dramaturgos, empresários, figuras de teatro entretanto desaparecidas ou retiradas. Recorda ainda récitas antigas, os êxitos de outros tempos, e mesmo os públicos de outrora, mostrando-se perspicaz na observação das tendências sociais e sua influência nos espectadores. Aqui se condensam, pois, as principais memórias de um homem de teatro.

Quando trata de espectáculos em cartaz, coloca-se cada vez mais na óptica do comentador: ele escreve para leitores que sabem perfeitamente daquilo que está a falar. O seu objectivo não é descrever cabalmente a peça, é lançar sobre ela o seu olhar subjectivo, extrair-lhe o significado, relevar os seus principais efeitos. Dispõe já de experiência

suficiente para captar o que ela simboliza na evolução dos gostos teatrais, e não deixa de o registrar.

A explicação para a recorrência de espectáculos populares é por vezes abordada pelo próprio autor, sugerindo ser esse o género de divertimentos que mais atrai os leitores do *Diário de notícias*. Ora, este jornal, pelo seu preço reduzido, vendas na rua, ultrapassando o sistema de assinaturas, e isenção partidária, estaria vocacionado, de acordo com a vontade dos seus fundadores, para alcançar um público mais alargado, atravessando assim as várias camadas sociais. O seu baixo preço abria caminho, na verdade, para as classes menos abastadas. Era esse, pelo menos, o desejo bem explícito desde o número programa, datado de 29 de Dezembro de 1864: “É pois um jornal de todos e para todos – para pobres e ricos de ambos os sexos e de todas as condições, classes e partidos” (cit. por Cunha, 1891: 55). Alfredo da Cunha, sucessor de Eduardo Coelho na direcção do *Diário de notícias*, chegou mesmo a avançar que “todos o liam, desde os membros da família real, que não tardaram a inscrever-se na lista dos seus assinantes, até o mais humilde homem do povo” (Cunha, 1891: 57, 69).

Desta forma, Machado desempenhava a sua função compenetrado das prerrogativas a cumprir. E declara-o tacitamente, num artigo em que comenta o livro *Elogios académicos*, de Latino Coelho, a propósito do qual considera necessário informar o leitor de quem era Humboldt. Assim, para justificar o seu cuidado nas explicações, Machado esclarece: “os folhetins que tenho o gosto de escrever neste jornal devem ter sempre de algum modo em mira os leitores populares” (DN 13.7.1876).

Saliente-se que reservámos, a título ilustrativo, um número restrito de folhetins, transcritos em Anexo, sob o critério da quantidade e da relevância dos dados constantes, de forma a proporcionar uma percepção integral do carácter destes textos.

## **2.4 Folhetins de outros periódicos**

Da longa lista de títulos de periódicos onde Júlio César Machado prestou contributo, muitos acolheram os seus textos em formato folhetim, o que habitualmente implicava uma colaboração em vários números, sendo de menor extensão os casos de folhetins esporádicos – estes, aliás, sucediam por vezes como transcrição realizada a partir de outro jornal. As largas dezenas de publicações periódicas em que o autor colaborou repartem-se por revistas e jornais literários, noticiosos, ilustrados e números

comemorativos. Em muitos deles, trata-se de prestações episódicas, e, por outro lado, encontram-se vários textos repetidos em diferentes publicações, uns na íntegra, outros parafraseados. A natureza dos textos divide-os em dois grandes blocos maioritários: crónicas de actualidades e contos breves.

No que se refere ao folhetim em particular, ele surge muito cedo na carreira de Júlio César Machado. Embora se costume associá-lo de imediato ao jornal *A Revolução de Setembro*, em outros locais já tinha o autor experimentado o folhetim antes de entrar nessa empresa. É no nº 930 do jornal *A lei*, datado de 3 de Novembro de 1852, que encontramos o primeiro folhetim de Júlio César Machado, acabado de completar 17 anos. Na biografia escrita por Napoleone Portalupi, menciona-se também os folhetins de *A lei* como os primeiros de Machado (1873: 7). Nesse mesmo jornal tinha Mendes Leal, seu redactor, publicado em folhetim o drama *O tributo das cem donzelas*, depois de aí publicar também a comédia *A afilhada do barão* (1851). Os folhetins de crónica dos teatros eram assinados por Luís de Vasconcelos, que se debatia com a dificuldade de contornar a pressão exercida pelos partidos que se formavam em torno das cantoras líricas do São Carlos.

O primeiro folhetim de Júlio César Machado versa nem mais nem menos do que o teatro, no aspecto da crítica teatral, que haveria de marcar toda a sua carreira jornalística. Recenseia o momento coevo da crítica, enquanto árbitro severo da moral no teatro; por outras palavras, reproduz o ideário liberal de fazer do teatro “uma escola de moral, espelho em que a sociedade, os seus costumes e vícios, se devem retratar exacta e francamente”. Preconiza, em consequência, uma indissolúvel ligação entre teatro e crítica. Embora conhecendo o teatro um grande desenvolvimento entre nós durante o século XIX, em especial depois da vitória definitiva do regime constitucional, o jovem Machado ecoa no seu primeiro folhetim o comum lamento de que, afinal, o estado do nosso teatro era deplorável: “Nem obras nem actores! (...) Não há gosto pelas letras, nem entusiasmo pelo teatro!” (*A lei*, 3.11.1852).

Júlio César Machado prosseguiu os seus folhetins no jornal *A lei* até 9 de Junho de 1853, em parte deles escrevendo sobre teatro, e na outra parte publicando o romance contemporâneo *Estêvão: páginas da última noite de vida*. No total, perfazem 14 folhetins. Em relação aos de crítica teatral, é digno ainda de nota o folhetim de 23 de Abril de 1853, que se debruça sobre o drama em 3 actos *Rafael*, de Ernesto Biester, o qual se começou pouco depois a publicar em folhetins do mesmo jornal *A lei*.

Uma série assinalável de folhetins de Júlio César Machado foi publicada num total de 53 números da *Gazeta do povo*, entre 21 de Outubro de 1869 e 20 de Outubro de 1870.



A série intitulava-se “Cartas lisboenses”, que era, no fundo, outro modo de dizer a revista de Lisboa. Foi, sem dúvida, um espaço pensado e negociado, uma vez que o primeiro da série apresenta o autor e enuncia o que os leitores dele podem esperar, todas as quintas-feiras. Na maior parte destes folhetins que se prolongam por um ano, uma vez por semana, o assunto é a discussão das peças em cartaz na capital. Eis aqui algumas delas: *O judeu polaco*, *Os solteirões*, *A judia*, *O lago de Killarney*, *O viver de Paris*, *A lei dos morgados*, *A ponte dos suspiros* ou *O dente da baronesa*.

Nos periódicos, Júlio César Machado assinou algumas vezes sob pseudónimos, dos quais se conhecem Zzzt, Odacham, Carolina e Oiluj. Ora, é relativamente ao pseudónimo Carolina que surge um conjunto significativo de folhetins que Machado escreveu, primeiro para o *Rei e ordem*, a partir de Fevereiro de 1860, e depois para *A política liberal*, em 1860-1861. Este grupo de artigos configura-se também ele como revista da semana, mas com a particularidade de se colocar na perspectiva de uma senhora. Veja-se, por exemplo, alguns dos temas do folhetim de 19 de Julho de 1860 n’*A política liberal*: “Dicionário de frases para uso das senhoras portuguesas”, “A prosa do belo sexo”, “*Toilette* dos cavalheiros”, “Jornal das damas, ou a mulher do século XIX”. O voto é mesmo o de que “os folhetins de Carolina ergam o grito da emancipação da mulher e da defesa dos seus direitos” (*A política liberal*, 19.7.1860).

Os temas são, por conseguinte, de molde a agradar o público feminino. Enquanto revista da semana, inclui o exame dos espectáculos, mas em menor quantidade, visto que “uma senhora não pode andar a saltar do Salitre para a Rua dos Condes, e daqui para o Rossio”, como um folhetinista masculino (*A política liberal*, 2.8.1860). Deste modo, Júlio César Machado assume a personagem feminina. Tem temas específicos, distintos, como modas, direitos das mulheres, relações com os homens. E, quando fala Carolina, apresenta uma perspectiva diferente da de Machado, que a tenta adaptar aos gostos de uma senhora letrada.

São de destacar, por último, os folhetins que Machado escreveu para o *Jornal do comércio* do Rio de Janeiro entre 1880 e 1886, juntando-se assim ao número dos escritores portugueses, como Eça de Queirós e Guilherme de Azevedo, que naquela época colaboraram assiduamente na imprensa brasileira. No caso de Júlio César Machado, trata-se de crónicas de Lisboa enviadas ao Rio, comunicando o que de mais relevante se passava na sociedade lisboeta, bem como as novidades políticas, sociais, económicas e culturais. O Museu Municipal do Bombarral conserva dois álbuns de recortes organizando escrupulosamente este conjunto de folhetins.

### 3. TEMÁTICA TEATRAL

Antes de passarmos a seleccionar e organizar a partir das crónicas machadianas a temática teatral nelas presente, convém delinear alguns pressupostos necessários. Sabemos que o jornalismo do século XIX não se pautava por padrões de objectividade, por isso, para o teatro como em qualquer outra área, dificilmente encontramos textos de imprensa com a pretensão de rigor e isenção que hoje estamos habituados a exigir. Ora, neste contexto, o espaço do folhetim era onde menos se esperava qualquer coisa desse tipo, por ser um lugar marcado pela opinião, pela afirmação da autoria, muitas vezes até por polémicas. Sendo assim, os folhetins de Machado não fogem a esta regra: a análise que faz das peças é inteiramente guiada pela sua subjectividade. O que aqui veremos dos palcos da segunda metade do século XIX será, por conseguinte, através do olhar e do pensamento de Júlio César Machado.

Uma outra nota prévia: não serão de descurar as referências que encontramos em literatura da época à prática relativamente corrente de elogiar um amigo nos jornais. Quanto a Machado, as declarações são contraditórias: alguns dizem não pertencer Machado à denominada “sociedade do elogio mútuo”, outros relatam casos de favorecimentos por ele protagonizados. Mas há também quem desmistifique essa dimensão da intelectualidade oitocentista, suavizando o seu papel. Estes são, apesar de tudo, elementos a ter em conta quando nos debruçamos sobre estes textos, de forma a melhorar a sua compreensão.

Para comprovarmos que nem sempre era elogiosa a crítica machadiana, vamos ao folhetim que analisa a peça *A meia do saloio*, de José de Almada e Lencastre, em cena no Teatro do Ginásio. Ela seria bem pouco merecedora de elogios, pois o folhetinista vai rodeando o assunto para não melindrar o autor. Diz que este “desafinou”, que a obra não é, ao contrário do que anuncia o cartaz, uma comédia de costumes, que nem sequer é comédia: “Esta peça não tem protagonista, e não há comédia sem protagonista; esta peça não tem entrecho e não há comédia sem acção; esta peça não contém uma situação nem um dito chistoso; os personagens entram e saem sem explicação nem lógica, logo será uma *câmara-óptica* mas não é uma comédia” (RS 28.11.1854). A classificação de farsa também não lhe serve, porque não dispõe de uma “fábula chistosa” nem de “lances caricatos”. Talvez fosse então um quadro de costumes, mas em todo o caso uma peça “fastidiosa, falta de interesse e extensíssima no diálogo”, e que não alcança perspicácia na observação dos

tipos. Para culminar, o autor acrescentou-lhe um epílogo em que procura explicar as suas intenções, mas esse expediente já em nada podia salvar a peça.

A propósito desta questão, cabe fazer aqui uma reflexão estimulada pela percepção global da carreira jornalística do autor de que nos ocupamos. Se tomarmos os seus folhetins de juventude, encontramos mais facilmente uma crítica menos benevolente aos espectáculos analisados. Dir-se-ia ser a intrepidez da juventude a conduzir as suas opiniões, imprimindo-lhe com maior frequência um carácter negativo do que nos anos subsequentes, em que foi amadurecendo a sua pena jornalística. Os motivos desta evolução talvez se encontrem em factores apontados por amigos, que recordam o período de introdução de Machado no mundo das letras, durante o qual recebeu ataques de alguns sectores da imprensa. Porém, acima de tudo, a passagem para um modo mais sereno de olhar os acontecimentos em seu redor dever-se-á ao carácter risonho e optimista que todos lhe atribuíam. De qualquer modo, convinha registar estas notas de cambiantes na atitude crítica de Júlio César Machado à medida que evoluía no tempo.

### **3.1 Teatros**

#### **3.1.1 Teatros públicos de Lisboa**

O Teatro de São Carlos assume-se de forma clara como o foco temático predominante nos folhetins de Júlio César Machado, o que pode constituir um indicador da classe de leitores que recepcionava os textos. A escolha do São Carlos remete-nos para uma classe alta, a única que poderia pagar com regularidade as entradas naquela sala, englobando a aristocracia e a grande burguesia. O facto de o público feminino ser indicado tantas vezes como destinatário privilegiado do folhetim apoia esta conjectura, pois, na época, seria escasso o número de mulheres que recebia instrução e, destas, a maioria se situava nas classes abastadas.

Devemos observar, por outro lado, que uma parte do público dos teatros, segundo testemunhos da época, tinha neles entrada livre: referimo-nos a uma boa percentagem dos homens de letras que, a título de colaboradores da imprensa, a essa regalia tinham direito. Embora se procurasse estender essa regalia a outras salas, por lei, a prerrogativa dizia respeito apenas ao Teatro de D. Maria II. De facto, o decreto de 22 de Setembro de 1853 dispunha no artigo 82º do Título III, concernente àquela sala de espectáculos: “Todos os jornais políticos da capital têm direito, cada um, a uma entrada, para exercerem sobre a arte

dramática a sua crítica ilustrada”. Os jornais literários eram contemplados da mesma forma, apenas com a reserva de contarem pelo menos dois anos de publicação (artigo 83º). O decreto de 4 de Outubro de 1860, destinado a reformar a administração dos teatros, mantinha estas disposições.

Em todo o caso, a concessão não era pacífica. Em 1856, uma crítica pouco favorável ao drama de Brás Martins *O rei e o eremita*, representado no princípio desse ano no Teatro de D. Fernando, valeu a Machado a proibição de entrar nesse mesmo espaço, facto que a imprensa periódica assinalou. Foi o caso da *Revista dos espectáculos*, que censurou a decisão da direcção do referido teatro, defendendo os direitos dos jornalistas, evocando a mencionada lei de 22 de Setembro de 1853. O articulista argumenta ainda que não era essa a maneira certa de fazer valer a peça, pois só o público, em geral, poderia manifestar adesão ou renúncia ao espectáculo em causa (*Revista dos espectáculos*, 15.3.1856). De imediato, Machado esclarece e apresenta a sua versão do desacordo com a empresa do Teatro de D. Fernando: “A minha entrada no teatro de D. Fernando era devida ao bilhete que as empresas costumam dar aos jornais teatrais (...). No folhetim que citei fui imparcial (...). A empresa entendeu que o bilhete de entrada do *Eco literário* [de que Machado era redactor] devia ser retirado em consequência de eu ser folhetinista do *Eco das províncias*, e não ter gostado de uma peça de que outros gostam” (*Eco das províncias*, 9.3.1856).

Sobre o São Carlos, lançamos a hipótese de que a sua predominância na escrita folhetinística de Machado tem ainda a ver com as paixões que na altura despertavam as cantoras e as dançarinas e os partidos que se formavam em redor delas, em louvor não só dos seus dotes vocais mas também dos seus atributos físicos, gerando grupos que se digladiavam no apoio incondicional às favoritas respectivas. Efectivamente, ao longo dos folhetins, não podemos deixar de notar a ênfase especial com que Machado enaltece as qualidades desta ou daquela artista do teatro lírico.

Na escala de teatros comentados no folhetim segue-se, na mesma ordem de ideias, o Teatro de D. Maria II, que, como teatro nacional sujeito a regulamentação própria e tendente a elevar a qualidade dos espectáculos, ocupava o primeiro lugar das salas de teatro declamado. Estaria, neste sentido, igualmente reservado a um público mais culto. Pela sua posição privilegiada no circuito literário e artístico da capital, Machado tinha a oportunidade de se encontrar no centro das decisões respeitantes a assuntos teatrais, ou, pelo menos, se não entrava na discussão, estava ao corrente dos acontecimentos. Assim,

reunimos algumas referências relativas à administração dos teatros, em especial o de São Carlos e o de D. Maria II.

Quanto a este último, os debates eram prementes, pela circunstância de ser um teatro nacional construído de raiz com promessas de reformar a cena portuguesa, promessas que ao longo dos anos foram deixando de se cumprir. A distância entre o projecto ambicioso de criar um espaço propulsor do teatro nacional e a real perpetuação de modelos estrangeiros em palco e a falta de originalidade dos artistas nacionais levava a frequentes protestos pelo alegado desvio do teatro nacional da sua missão. Era, apesar de tudo, uma causa que continuava a mover o meio intelectual, empenhado em melhorar esta situação. É neste contexto que situamos a notícia que Machado escreve na “Revista da semana” de *O almadense* de 14 de Setembro de 1856, revelando ter participado na última de três reuniões literárias no salão do Teatro de D. Maria II. O que esteve em discussão nesses encontros foram a reforma e os melhoramentos do teatro, questões administrativas, os interesses e direitos dos autores. Neste caso específico, Machado não adianta mais informações porque, segundo afirma, discordou de muitos princípios ali avançados.

O que não podemos deixar de assinalar é o número elevado de peças diferentes que cada teatro proporcionava por ano. Peguemos num caso ilustrativo. O folhetim de 17 de Janeiro de 1860, n’A *Revolução de Setembro*, sintetiza a “Revista dramática do ano de 1859” do Teatro de D. Maria II. Totaliza mais de trinta peças representadas em 1859, das quais considera as melhores *Rei e duque*, de Octave Feuillet, traduzida por Andrade Ferreira, junto com a peça em 1 acto *Tutor e pupila*, que Scribe imitou do alemão e Lopes de Mendonça imitou de Scribe; *Por causa dos romances*, uma graciosa comédia original de Jules Sandeau; *À procura de si mesmo* e *Comédia à janela*, peças estimadas pelo público. Pela negativa, o folhetinista recorda *Médico das crianças*, “uma coisa melodramática e feia que aí nos apareceu e que o público pôs pela porta fora à segunda representação”, *Noite nas Caldas*, só com uma representação, *Pai de família*, uma farsa que Machado considera grosseira, *Partidário do suicídio*, também só com uma récita, as insignificantes *Alcança quem não cansa* e *O sr. Procópio*, e ainda *Sonho de uma noite de Inverno*, que nem os actores nem o público compreenderam.

Assinale-se ainda a peça *Homem de consciência*, de Ernesto Biester, que parece ter contrariado a tendência de procurar nos teatros um mero entretenimento, pelo que dela afirma Machado: “o público aplaudindo-a deu uma prova elegante do quanto a moral é ainda hoje um grande e simpático elemento no teatro” (RS 17.1.1860). A evolução daquela temporada foi positiva, pois se, no início, os artistas tinham a liberdade de escolher o

espectáculo do seu benefício, sucedendo por vezes a eleição de peças inapropriadas para aquele teatro, por questões de qualidade literária ou por questões financeiras ou ainda de tempo, depois a administração quebrou esta prerrogativa e o repertório foi gradualmente melhorando.

No período que nos ocupa, um outro teatro alcançou grande popularidade, no género de comédia, o do Ginásio, também ele uma presença assídua no folhetim. A esta simpatia não será alheio o facto de a ele estar vinculado um dos mais aclamados actores do tempo, Francisco Alves da Silva Taborda. As referências aos restantes espaços são, ainda que significativas, em menor número do que àqueles três. Incluem-se nelas o Teatro de D. Fernando, o Teatro da Trindade, o Teatro do Príncipe Real, os já antigos Teatro da Rua dos Condes e Teatro do Salitre, o Teatro da Avenida, o dos Recreios. O ideal, segundo Machado, é que cada espaço fosse taxado com um determinado género e que assim se conservasse, o que contribuiria em sua parte para a divisão dos públicos. Deste modo, a cada um competiria explorar este ou aquele género dramático: “Para os teatros terem feição, deviam guardar cada um a individualidade característica da sua fisionomia: a do teatro normal [i. e. D. Maria] é o drama; a do Ginásio é a comédia alegre, viva, esperta e picante; a da Rua dos Condes é a peça *burguesa* e a farsa; a das Variedades... é *Carlos Magno* [i. e. mágica]” (RS 22.5.1860).

A génese do Teatro do Ginásio é contada por Júlio César Machado num folhetim de 4 de Março de 1855, n’*A Revolução de Setembro*, a propósito do lançamento da carreira do actor Taborda. Teve origem numa companhia que se organizou para dar espectáculos no “*Circo da travessa do Secretário de Guerra*”, em 1846. Dela faziam parte os actores Fidanza, Romão, Ramos, Vasco e Maria José dos Santos, entrando como ensaiador o dramaturgo César Perini de Lucca. Denominaram aquele espaço onde actuavam de Teatro do Ginásio.

Entretanto, ao longo de duas décadas, a companhia do Ginásio foi-se dispersando, mas a sua vivacidade encontrou meios de se renovar. Atravessando fases de crise alternadas com momentos de euforia, este espaço manteve, apesar das dificuldades, uma reputação vincada. Esta é uma ideia que Machado reforça, por altura da representação da ópera cómica *Uma viagem à China*, traduzida do francês por António Mendes Leal, e que fez entrar o Ginásio na moda dos cartazes vistosos (RS 27.4.1869). As intermitências da fortuna deste Teatro são assim descritas no folhetim:

Com melhor ou pior fortuna lá vai sempre resistindo este simpático e gentil teatro. Ora a pular, ora de muletas, lá se aguenta. O Ginásio não pode viver nem morrer, é o defeito dele, talvez. Tem eclipses e épocas de intermitência, mas não duram muito tempo as crises. Arriba o moribundo, embora dali a meses caia de novo em letargo. Ninguém pode matá-lo nem ressuscitá-lo de todo. Se abre, logo se pensa que é para fechar; se fecha, logo se diz que é para abrir. Original existência, mas interessante! (RS 16.5.1869).

O vaticínio que formulara dez anos antes manteve, assim, alguma validade. De facto, pouco depois de assinar contrato como sucessor de A. P. Lopes de Mendonça n' *A Revolução de Setembro*, no folhetim de 1 de Novembro de 1859, Machado noticiara modificações no espaço do Ginásio, e augurara-lhe uma vida longa e proveitosa:

O teatro do Ginásio é que está destinado a ser por muito tempo ainda o mais simpático teatro de Lisboa. A sala foi renovada, e ficou deliciosa de bom gosto e de simplicidade elegante. Em lugar do antigo balcão em roda da plateia superior, destinou-se alguns lugares da frente a um limitado número de cadeiras, para os que gostam de ver Tália em distância de lhe estender a mão! O pano de boca é desprezioso e bonito, e o forro dos camarotes apresenta um fundo escuro que presta aos vultos distinta e elegante feição (RS 1.11.1859).

Sabemos que em 1868 o Ginásio esteve novamente em obras, pois o autor questiona os leitores no folhetim de 3 de Novembro de 1868: “E agora digam-me: não ouviram esta semana grande motim lá para a banda do Chiado? Era o Ginásio que estava pregando o último prego nos bancos, nas cadeiras, nos camarotes, no tablado, no salão, nas galerias, e que abria de novo as portas ao seu público” (RS).

Embora inconstante, o Ginásio foi um teatro onde se assinalaram passos decisivos na renovação estética. A “malícia” das suas comédias era o ingrediente que o mantinha vivo. E a forma de explorar essa malícia é que se vinha alterando: primeiro a infidelidade dos maridos, mas nunca das mulheres; depois a ópera cómica e o aparecimento das actrizes em “semi-nu” (com os “quadros vivos”); a comédia *Jucunda*, de Abel Botelho, veio trazer uma última inovação, uma actriz que se mostra despida da cintura para cima. Desta forma, o Ginásio “sorri-se para a novidade” e com isso impõe modas (DN 14.2.1889).

Num folhetim de 22 de Janeiro de 1861 (RS), Machado reporta a sua opinião sobre os “cais do sodré” dos teatros lisboetas. Consistem estes num espaço dentro do edifício onde os artistas convivem entre si ou com visitantes: “Nos teatros há – quando há! – uma pequena sala de paredes nuas, ou forradas de um papel velho e sujo, onde os actores, as actrizes, os autores e as visitas podem fumar e conversar”. Todavia, parece que apenas o do Ginásio seria uma sala decente e elegante, com uma galeria de retratos dos principais actores franceses, que Taborda trouxera de Paris, junto com os retratos de Epifânio e de

Tasso, uma fotografia do violinista Noronha, o busto da cantora Alboni e o retrato de Adelaide Ristori. Neste “foyer de cavaco”, os actores sentavam-se a conversar nos intervalos ou durante as cenas em que não participavam: “As actrizes, durante as peças em que não entram, fazem meia ou croché; os actores fumam o seu cigarro... e dormem; os autores falam das suas peças... e fazem dormir!”. É aqui também que se vão reunir literatos que mantinham relações próximas com o mundo do teatro, tais como o próprio Júlio César Machado e aqueles que cita no folhetim que seguimos: Paulo Midosi, Francisco Palha, Manuel Roussado, Ernesto Biester, Andrade Ferreira, José de Almada e Lencastre. Discutiam questões de arte e de estética, artigos de jornal, as movimentações na política, ou falavam simplesmente de assuntos banais.

O Teatro do Salitre – durante algum tempo denominado Teatro de Variedades – especializou-se, realmente, no género das mágicas, quando o melodrama ficou gasto e faltou a convicção para acreditar nas suas peripécias. Embora de feição popular, o Salitre foi palco por onde passaram nomes sonantes da história do teatro português:

Tudo quanto há conhecido nas letras e nas artes dentro do país tem feito coisa naquele teatro; representou-se ali o *Fr. Luís de Sousa* pela primeira vez em teatro público; a Soller estreou-se ali; dali saiu Isidoro; ali foram directores, numa empresa de accionistas, durante um ano ou dois, o conde de Farrobo, D. José de Almada, Francisco Palha. Mais tarde – e não há mais de quatro ou cinco anos –, esse mesmo Isidoro, o nosso Isidoro da Trindade, sendo empresário ali, foi-se à tragédia de *D. Inês de Castro* e desmanchou-lhe os versos por entender que no Salitre tudo se diz melhor em prosa; e fê-la representar assim (DN 7.12.1871).

Neste ano de 1871, o novo empresário César, antes de fazer representar *A flor mágica*, ordenou reparações no edifício, que o beneficiaram no interior: perdeu a humidade, tornou-se mais iluminado, e mesmo o barulho da plateia “que não deixava os actores ouvir as suas próprias palavras nem as dos outros” se concentrou apenas nos aplausos (*ibidem*).

Com efeito, até à sua demolição, causada pelas obras da Avenida da Liberdade, o Salitre manteve-se fiel às mágicas: “Quando foram moda os suados dramas lacrimosos, também ele teve disso por desfazio, mas a cada momento voltava ao seu repertório predilecto, deixando à Rua dos Condes o privilégio do crime permanente e o vexame de viver na hediondez de atentados perpétuos” (DN 15.11.1877). Por ele passaram actores como Gusmão, Moniz, Carreira, Inácio, Pereira. *O anel de Giges* foi uma dessas mágicas famosas do Salitre, construída em torno de um anel que tinha o poder de tornar invisível. Dado o seu aspecto fantástico, as mágicas afiguravam-se apetecíveis às crianças, e por isso o folhetinista comenta: “É o Salitre um teatro que nunca pareceu estar aberto por



especulação; e antes, funcionar movido pela ideia moralizadora de dar ao povo espectáculos onde vá aos domingos, com os filhos, ver, ouvir, divertir-se e rir” (*ibidem*).

O Teatro da Rua dos Condes encontrava-se, em certos aspectos, nos antípodas do São Carlos, porque, como constatava Machado num folhetim d’A *Revolução de Setembro* de 17 de Abril de 1860, ele era “o único teatro de Lisboa em que o espectador não vai para ser visto, mas para ver”. Tinha-se transformado, entretanto, com a decadência sofrida ao longo do tempo, no “reino das farsas e do riso”. Aliás, se o público do Teatro da Rua dos Condes não o frequentava para ser visto, isso diz bem da classe a que pertencia. Não se trataria, certamente, da chamada sociedade elegante.

Há um texto em que Júlio César Machado distancia nitidamente os clientes de cada espaço: do S. Carlos é a mais alta sociedade, da Rua dos Condes é a mais baixa. Se no primeiro se avistam “as casacas, as luvas cinzentas, os peitilhos d’Irlanda, os coletes de três botões e as botas de polimento”, no segundo circulam “a jaleca do operário, a camisola do marujo, a mão calosa do povo” (RS 13.12.1864). É que o repertório do Teatro da Rua dos Condes pedia para a comédia, e o seu público ia lá para rir. Para mais, os actores da companhia eram dotados de “uma veia cómica fresquíssima”, nomeadamente a actriz Fialho, os actores Queirós, Almeida, Domingos e Faria.

Percebemos, pois, que a reviravolta que a fundação do Teatro de D. Maria II provocou nas definições do Condes não lhe retirou, todavia, as simpatias do público. Ele passou a teatro de segunda ordem, é certo, mas, na sua esfera, não deixou de “preenche[r] a sua missão com muito louvável propriedade” (RS 28.11.1854). Colocado neste nível, não lhe seria exigido uma companhia capaz de se fazer valer na alta tragédia ou na alta comédia. Eram, sim, a farsa e o *vaudeville* o que de melhor tinha para oferecer, com a promessa de uma noite agradável.

A longa sobrevivência do Teatro da Rua dos Condes é igualmente notada por Machado, da mesma forma que o Ginásio balançando os bons e os maus momentos, apoiando-se na produção de espectáculos do agrado popular, muitos já com tradição firmada, em menor número os de novidade mas com rumo acertado. Porém, não lhe escaparam as deficientes condições físicas, que vários cronistas lhe apontavam, nomeadamente numa “Revista da semana” em Julho de 1856, onde diz que o Teatro da Rua dos Condes, apesar de apresentar uma comédia nova de Francisco Ferreira Serra, intitulada *Os dois afilhados*, estava ele mesmo velho e em ruína (*O almadense*, 13.7.1856). À imagem do edifício, o repertório seguia da mesma forma as peças antigas e evitava os dramas modernos, pelo que nos diz o autor no citado jornal mas em 31 de Agosto de 1856.

Anos depois se mantém semelhante estado de coisas, que levam o folhetinista a ironizar com a situação: “Passo a maior parte do tempo defronte do teatro da Rua dos Condes, para ver quando cai [para ter assunto para o folhetim], e lá está ainda em pé!” (RS 13.5.1862). Até que de facto foi demolido, em 1882, e reconstruído poucos anos depois.

O renascer do Teatro da Rua dos Condes foi tema do folhetim do *Diário de notícias* de 17 de Janeiro de 1889, onde Machado acentua os esforços de Salvador Marques para esse efeito, enquanto empresário novamente associado a Sousa Bastos que, regressado do Brasil, teria a seu cargo fabricar o repertório. Da companhia escriturada faziam parte o actor Roque e a espanhola Pepa. A abertura foi assim: “*O casamento da Nitouche* é o sintoma de vida do teatro novo: teatro bonito, vistoso (e também um pouco excêntrico, como o seu empresário. Imaginem que, sendo o único teatro chamado... *da rua*, é também o único que tem a plateia... no primeiro andar!)”. Ao finalizar, Machado adverte que o facto de se erguer no mesmo local e com o mesmo nome do anterior não deve constituir desculpa para perpetuar as antigas fraquezas: “Não se leva a pátria nas solas das botas, nem se continua um teatro pelo facto... de o edificar no sítio onde estava o outro. Ao velho *Rua dos Condes* tudo se suportava, como às rugas em rosto de pessoa amada, que nem se dá por elas... Mas este é novo, e nisso está o bem dele e o seu mal” (DN 17.1.1889).

Em qualquer local, porém, as comodidades acabavam-se com o aproximar do Verão, pois, como aponta o folhetinista no jornal de 8 de Maio de 1860, os espectadores nessa altura já fugiam dos teatros “por abafar na sala”. Esse era certamente um dos motivos por que os teatros davam um número reduzido de espectáculos nos meses mais quentes. Era tradição, além disso, na classe mais abastada, a saída de Lisboa no Verão, com destino ao campo, ou a “banhos” (as praias e as termas). Repete a ideia no folhetim da terça-feira seguinte (RS 15.5.1860): mesmo apresentando regularmente peças novas, como fazia o Ginásio, em Maio o público começava a afastar-se do calor dos teatros. Isso não impediu o folhetinista de achar o teatro agradável precisamente pela escassa afluência, num dia de Agosto de 1860 em que assistiu no D. Maria à comédia em um acto de Léon Gozlan *A pontinha da orelha*.

Contudo, em questões de conforto térmico, as queixas prolongavam-se por toda a época, uma vez que encontramos também relatos de incómodo dos espectadores e mesmo dos artistas pelo frio que sentiam durante os espectáculos, inclusivamente no próprio Teatro de São Carlos. Um outro factor mencionado em termos de comodidades tem a ver com o método de iluminação da sala (naquela época, normalmente, através do azeite ou do gás), que podia por vezes provocar nuvens de fumo. Na verdade, em matéria de fumo havia

sempre que contar com o do tabaco, pois o acto de fumar era então permitido no interior dos teatros. Por outro lado, quer para os teatros de inferior condição quer para os superiores, existem relatos de consumo de bebidas e alimentos entre os espectadores da plateia e dos camarotes.

Quanto ao Teatro do Príncipe Real, Júlio César Machado descreve-o em 1867 como “novo, vistoso e alegre”, contando na sua companhia com alguns artistas de qualidade. Tinha, porém, o inconveniente de não usufruir da melhor localização: situava-se na Rua Nova da Palma, num bairro “soturno e sensaborão” (RS 5.11.1867). Estava então sob a direcção de José Carlos dos Santos e do mesmo empresário do Teatro de Variedades, Pinto Bastos. O Teatro foi rotulado na ordem dos de inferior categoria, no entanto, possuía vantagens, decorrentes das dimensões restritas. Quando Santos ensaiou aí a comédia de Gomes de Amorim *Os herdeiros do milionário*, em 1869, o folhetinista observou ser uma peça adequada a um teatro como o Príncipe Real. Em peças como esta, “em que é preciso ouvir os diálogos do poeta e admirar as visualidades da *mise-en-scène*, os teatros pequenos são os melhores, porque não cansam os actores, deixam ver as actrizes, o gesto, o jogo de fisionomia, todo o trabalho delicado e fino que constitui a arte do comediante e que se perde a distâncias grandes” (RS 13.7.1869).

A inauguração do Teatro da Trindade é objecto de todo o folhetim d’*A Revolução* de 5 de Dezembro de 1867. Deu-se a abertura no sábado, dia 30 de Novembro de 1867, por iniciativa do empresário Francisco Palha juntamente com um grupo de accionistas, de que faziam parte o Duque de Palmela e grandes negociantes do país. Na opinião de César Machado, o espaço estava “um encanto, uma beleza, uma verdadeira novidade para Portugal; um teatro à francesa”. Depois de algumas considerações relativas às condições de visibilidade da plateia, prossegue: “O aspecto geral é vistoso e elegante; pensou-se em tudo”. Aliás, de tal maneira os pormenores tinham sido cuidados que se pensara colocar nas cadeiras, “todas de assento movediço”, um invento para os senhores pousarem os seus chapéus – adereço indispensável naquela época –, poupando-lhes o embaraço de o guardar ora “ao peito, ora em cima dos joelhos, ora para baixo dos pés, e que apesar de todas as cautelas sai sempre do teatro amolgado, acochichado, arrepiado”. O espectáculo de inauguração integrou o drama *A mãe dos pobres*, de Ernesto Biester, e a comédia *O xerez da Viscondessa*, tradução de Francisco Palha.

Mais tarde, aparece ainda no período dos folhetins de Júlio César Machado o Teatro da Avenida, em Lisboa, ao qual é dedicada a crónica de 23 de Fevereiro de 1888 do *Diário de notícias*. Considera-o “bonito, elegante e limpo”, colocado num nível intermédio, nem

de primeiro teatro nem de teatro popular. Aconselha-o, porém, a tomar uma característica distintiva, que promova o seu carisma, por exemplo através de um repertório seleccionado. Por esta altura, Machado lamentava a desproporção de preços praticados nos teatros, em relação à qualidade dos espectáculos oferecidos: “E o pior é que Lisboa continue a não ter um teatro onde se passe a noite despreziosamente, e por preço que corresponda a espectáculos de condição modesta. É quase tudo caro, para a valia que se lhe atribua” (DN 23.2.1888).

Antes disso, igualmente no *Diário de notícias*, designara a inauguração do Teatro Chalet, no Salitre, no princípio de Novembro de 1881. Segundo Sousa Bastos (1994: 172, 325), seria o mesmo barracão que no ano seguinte foi instalado sobre as ruínas do Condes. Com a habitual complacência, Machado resume assim a estreia: “três plateias, balcão magnífico, peça esperta, lugares a três e a seis vinténs; a companhia não se compõe de artistas de grande nomeada, é claro, mas tem-nos que representam com graça, trazem os seus papéis bem decorados” (DN 10.11.1881). Refere ainda tratar-se de um teatro popular, agradando-lhe a ideia de ser uma sala “para quase toda a gente”, isto é, para um conceito alargado de povo.

Ocasionalmente funcionavam os Recreios Whittoyne – associados sobretudo ao circo – como teatro, chegando a ser teatro único de Verão, com espectáculos variados, de artistas estrangeiros. Em 1877 foi denominado de Teatro Apolo, e oferecia, num espaço ao ar livre rodeado de jardins, espectáculos de zarzuela, música, bailado, ginástica, etc. “Acústico” foi o adjectivo com que Machado caracterizou este Teatro Apolo, querendo dizer que se percebia com clareza as palavras recitadas em palco. A récita de abertura atraiu uma concorrência extraordinária, que Machado atribui à necessidade da população lisboeta de se mostrar: “Lisboa tem destas febres de folia, desde que faz gala de ir mostrar-se, para ser vista e para constar” (DN 12.7.1877). Sendo assim, a fortuna do Teatro Apolo dependeria das veleidades da moda, e ainda do tempo, porque a sua estreia deu-se no Verão, altura em que escasseavam os divertimentos na capital, que servissem de ponto de reunião.

As actrizes Besckley e Zamacois passaram por lá, em registos de paródia, opereta e outros aparentados. Aliás, Elisa Zamacois e a sua companhia de zarzuela apresentaram-se antes num “teatrinho” que Price construiu no seu Circo para esse efeito (DN 11.7.1878). Mas houve mais artistas espanholas no Teatro dos Recreios Whittoyne: Romualda Moriones chegou em 1878 para se fazer aplaudir também na zarzuela (DN 19.9.1878). E portugueses: aquando da representação de *Miguel Strogoff* no Teatro dos Recreios, em

1886, o folhetinista aplaude o desempenho da companhia, tendo em atenção que se trata de um teatro sem artistas de nomeada, exceptuando apenas Joaquim de Almeida, Lucinda do Carmo e poucos mais (DN 5.12.1886).

As feiras de Lisboa constituem um divertimento popular muito presente ao longo dos folhetins de Júlio César Machado no *Diário de notícias*, e deles extraímos algumas informações acerca de representações teatrais nesses espaços. Entre as barracas de comida, de bugigangas, de peles, de saltimbancos, etc., instalava-se por vezes uma barraca de teatro. O que lá se fazia podia abranger quase todo o tipo de peças. Veja-se o que aconteceu na Feira das Amoreiras: “Veio a cena cómica atropelar tudo; depois, a cena cómica fez-se comédia; daí a pouco deu em drama e oratória; agora está já em tragédia: representam a *D. Inês de Castro*” (DN 28.6.1877).

Nessa mesma Feira das Amoreiras, a novidade do ano de 1879 foi a construção do Teatro Lisbonense, onde havia representações de tarde e à noite, estas últimas contendo dois ou três espectáculos e atraindo a maior fatia de público. Por entre as apresentações teatrais, outras artes se interpunham: “principiam os espectáculos pelo hino; seguem as danças, as cenas cómicas, a ginástica...”, e depois havia mágicas, operetas e outras variedades. O público era ele mesmo o mais heterogéneo: nele se encontravam “a flor da aristocracia e a flor da democracia” (DN 15.5.1879).

A partir do momento em que o teatro se concebe sobretudo como divertimento, e à medida que as convulsões políticas vão reduzindo a interferência com a vida dos teatros, então ele torna-se mais facilmente substituível, pelo menos enquanto fonte de distração. É por isso que, no princípio de 1862, Machado lamentava que os teatros se ressentissem da concorrência que atraíam os circos (RS 14.1.1862).

### **3.1.2 Teatros particulares**

Quanto aos teatros particulares, era comum por aqueles tempos a organização e apresentação de espectáculos dramáticos por conta de grandes famílias abastadas e cultas. O Teatro das Laranjeiras do conde de Farrobo, o que maior esplendor alcançou nestas récitas, estava em franca decadência, mas a prática manteve-se noutras casas. De alguns desses espectáculos o folhetinista deu conta no seu espaço semanal. Um deles aparece numa carta de José Horta a Júlio César Machado, que este publica no folhetim d’*A Revolução de Setembro* de 29 de Maio de 1860, onde relata a festa oferecida pelo Ministro da Rússia em Lisboa, na qual se representou uma comédia de Musset.

No Verão do ano seguinte, noticia uma *soirée* no Teatro das Laranjeiras, como não se realizava havia seis anos, segundo declara. Foi o espectáculo encenado por Duarte de Sá, repartido por duas noites. A primeira *soirée* compôs-se de dois *vaudevilles*, *Le serment d'Horace* e *J'ai compromis ma femme*, e uma ópera cómica, *L'organiste*. Na segunda *soirée* deu-se a comédia em três actos *Les pattes de mouches*, do moderno repertório francês. Muito agradado com as representações e com o trabalho de Duarte de Sá, que aponta como um exemplo para os teatros públicos, Machado elogia os intérpretes, nomeando Olga de Catacasy, Madalena Quintela, Carlota Quintela, a condessa da Lapa, Berthe Bernex, Anne Bernex, Augusto César de Almeida, Francisco Sá, Tomás Sarmiento, Luís da Cunha e Meneses, Henrique Cardoso, entre outros. O próprio conde de Farrobo integrava a orquestra. O público era necessariamente escolhido: ou visita da casa (convidado) ou apresentado por um conhecido da família (RS 11.6.1861).

Não foi preciso esperar muito para deparar com outra referência a teatros particulares, pois, logo no folhetim da semana seguinte, constatando a mediocridade que assaltava os teatros públicos, o cronista encontra na sociedade um novo entusiasmo pelos teatros particulares, compreendendo que os salões públicos se enredavam em programas já gastos. Agora remete para o espectáculo realizado em casa da família Kreibig, “num pequenino teatro disposto e mobilado com a melhor galanteria” (RS 18.6.1861), onde se representaram *La veuve au camélia*, *Le passé de Nichette*, *Où passerai-je mes soirées* e *Um jantar amargurado*, com a participação de amadores e *dilettanti* – entre os quais Guilherme Cossoul, Eduardo Garrido, Francisco Serra, Alfredo Ataíde, Cachelièvre, Paulina Kreibig, Cândida e Carolina Picaluga. Destinados a uma fatia mais culta da sociedade, estes espectáculos envolviam muitas vezes uma língua estrangeira na declamação, em especial o francês.

A mesma família deu nova récita no ano seguinte, em que artistas amadores puseram em cena as comédias *Les premiers amours* de Scribe e *Pas de fumée sans feu* de Bayard, a zarzuela *Por un inglés* e a farsa *Dois cães a um osso*. Os intérpretes eram aqueles de 1861. A vantagem que estes “teatrinhos” proporcionavam era poder desfrutar de “comédias leves e graciosas”, “que não se propõem senão a entreter e a divertir”, à distância dos teatros públicos que, por força de quererem educar o espectador, propunham enredos maçudos (RS 4.2.1862).

Havia todo o interesse, portanto, em frequentar os teatros particulares. Ainda em 1862 foi Júlio César Machado descobrir mais um em Almada. Estes, em especial os teatros

de sociedade, contribuía para equilibrar um pouco o desinteresse pela arte, visto que o panorama dos espaços públicos resumia-se a isto:

Vai a gente a *S. Carlos* para se fartar de música!  
Vai a gente ao *teatro normal* para aprender a declamar em casa!  
Vai a gente ao *Ginásio* para o ver fechar durante o Verão!  
Vai a gente às *Variedades* para desfrutar um repouso necessário à saúde.  
Vai a gente à *Rua dos Condes* para ver o povo.  
Vai a gente ao *Circo Price* para aprender a não correr a cavalo sem cair! (RS 4.11.1862).

Nos particulares, o que acontece é que se faz tudo com alma, com entusiasmo: “tudo é simbólico nesses divertimentos, e ninguém tem o direito de se escandalizar senão da orquestra, que quase sempre é paga, e que, para artistas de profissão, é de ordinário solenemente insuportável” (*ibidem*) – ou seja, em geral perdoam-se os defeitos, que a paixão genuína compensa.

Era comum recrutarem ensaiador entre os artistas profissionais, normalmente actores. Foi por exemplo o caso da récita dos condes de Rio Maior, em 1864, ensaiada pelo actor Santos. E não eram só as casas de famílias de fortuna que os acolhiam. Ao que diz Machado, “em Lisboa há teatrinhos expressamente montados para os espectáculos de amadores – assim o do *Aljube*, o *Tália*, o da *Rua da Procissão*, o da sociedade *Garrett*, aos *Anjos*, etc.” (RS 30.12.1862). E deles saíram alguns dos melhores actores do teatro nacional, como Isidoro e Taborda. O folhetinista revela ainda, embora com certa facécia, conhecer os meandros desta realidade: “Ah! Os teatros particulares formam um mundo à parte, e nos bastidores da comédia de sociedade encontram-se as mesmas intriguinhas e vaidades dos teatros públicos. Os papéis de *ingénua* são requestados pelas trintonas e os *cépticos* e *cínicos* são quase sempre incumbidos aos mais moços, que são os únicos que os querem, por criancice” (*ibidem*).

Ao registar a *soirée* dramática promovida pelos condes de Rio Maior, em 1864, debruça-se sobre o que chama de comédia de sala ou de sociedade, referindo-se ao “divertimento predilecto da sociedade mais elevada” (RS 19.1.1864), e esboçando a sua constituição em Portugal. Distinguindo-a dos teatros particulares de curiosos, identifica a iniciativa do conde de Farrobo como pioneira neste campo:

Essa principia em 1820 pouco mais ou menos, no palácio mesmo do sr. conde de Farrobo, num palco improvisado, lançando-se depois os primeiros fundamentos de um teatro que foi reedificado em 1843 e que tem sofrido sucessivas alterações até chegar ao esmero de elegância em que o conhecemos há bem pouco ainda, antes do fatal incêndio que o devorou: teatro em que representaram os amadores de maior reputação, a família Sá, os srs.

D. Carlos da Cunha, Kinglofffer, Deroure, Augusto César de Almeida, etc., e para onde escreveram expressamente óperas os *maestros* Frondoni (*Mademoiselle de Méranges*), Daddi (*O saltador* e *O organista*), Mercadante (a *Testa di bronzo*), e Coppola (o *Anel de Salomão*): teatro em que se representou drama, comédia, ópera, farsas, ópera cómica, *vaudeville*, e isto tudo em português, em francês, em italiano e em inglês; depois, para a comédia propriamente de sala, vem a da quinta do Pinheiro, e a do sr. marquês de Borba, conde da Redinha, marquês de Penalva, Kreibig, e, há duas noites, conde do Rio Maior (RS 19.1.1864).

Este último ofereceu um espectáculo composto de duas peças francesas, a ópera cómica *Le sourd*, e *Une loge à l'opéra*, comédia de Jules Lecomte – repertório que escapa, como deve, à trivialidade das peças dos teatros públicos, mais apropriado a um auditório escolhido que sabe dar maior apreço às qualidades literárias e artísticas.

Alguns anos mais tarde, noticia uma *soirée* na Assembleia Familiar da Rua do Alecrim, onde se representaram, antes do baile, duas comédias portuguesas e a ópera cómica *O chalet*, na versão francesa de Scribe do original de Goethe (*Jery und Bätely*). Nesta última peça, destacaram-se em palco na *soirée*, segundo o folhetinista, mademoiselle Reynaud, o barítono Godefroid e o tenor Silva (RS 15.1.1871).

### 3.1.3 Outros teatros do país

Uma particularidade dos escritos de Júlio César Machado é a abordagem de temas respeitantes a localidades do país que não a capital, muito em especial a terra de onde sua mãe era originária, a aldeia de Durruivos, e as vizinhas Bombarral, Cadaval, Caldas da Rainha, Nazaré, Peniche e outros lugares da região. Os teatros de província atraem Machado por uma característica que a eles apenas pertence: a clara distinção dos estratos sociais presentes ao evento, dando a conhecer a composição populacional da localidade:

Quando estou longe de Lisboa, o meu maior prazer tão depressa chego a qualquer terra é assistir a uma representação de teatro. Ali se encontra, se estuda, e se fica conhecendo o beijinho da população. As senhoras da sociedade mais escolhida adornam os camarotes de primeira ordem, nas frisas estão os fidalgos da localidade, e na galeria as honestas burguesinhas com os seus papás ao lado. É um quadro cheio de originalidade para quem vive habituado aos espectáculos da capital, em que a plateia não tem carácter e os camarotes não têm feição, graças ao talento das modistas e dos alfaiates, cuja arte no nosso tempo é a igualdade política... posta em obra! (RS 26.11.1861).

Quer então dizer que, em Lisboa, as classes começavam a aproximar-se na sua aparência, ao passo que fora dela tudo estava ainda “marcado e definido por limites irremissíveis”. Em suma, assumindo um certo aspecto pitoresco, “os espectáculos na província definem



excelente e à primeira vista a esfera social a que pertencem os diversos espectadores” (*ibidem*).

Encontramos, pois, elementos alusivos aos teatros de província nos folhetins do autor. Um deles, publicado n’*A Revolução* em 25 de Setembro de 1860 e repetido noutros locais da bibliografia de Machado, apresenta o relato de uma visita à Nazaré, que incluiu uma ida ao teatro da localidade. Aí refere ser o Teatro da Nazaré maior do que o Ginásio, acolhendo nas suas cadeiras um público peculiar, o “mais exigente e ruidoso” que conhecia, embora guardasse o maior silêncio no momento de começar a peça. Alguns anos antes, durante a sua colaboração no jornal *O almadense*, no qual chegou a fazer parte da redacção em 1856, Machado escreveu sobre uma réeita no Teatro Perseverança, em Almada (*O almadense*, 13.4.1856). Nos restantes textos que produziu para este periódico, alguns em folhetim, as observações do autor dirigiram-se, no entanto, para os teatros de Lisboa.

Algumas vezes se deslocou ao Porto, onde os próprios deveres de folhetinista lhe impunham a reportagem para os periódicos da capital das novidades da sociedade portuense. É assim que, na própria noite em que chega ao Porto, Júlio César Machado visita o Teatro de São João, do qual fala com simpatia no folhetim d’*A Revolução de Setembro* (30 de Abril de 1861), considerando o espaço agradável, apenas com alguma falta de comodidade nos bancos da plateia, de onde, porém, se avistavam formosas senhoras nos parapeitos dos camarotes. No entanto, o palco pareceu-lhe muito pequeno para se cantar ópera. Ainda assim, este teatro possuía, ao contrário do São Carlos, uma “excelente sala” onde as senhoras aguardavam as carruagens no final do espectáculo.

Os folhetins seguintes reportam ainda algumas experiências de Machado no Porto – incluindo uma visita ao amigo Camilo Castelo Branco, na prisão –, não faltando, nesta sequência, o comentário ao Teatro Baquet. Considera-o belo e grandioso, construído segundo a planta do Ópera-Comique de Paris; a companhia deste teatro, porém, era medíocre e o repertório de má qualidade. Assim como à chegada ao Porto a sua primeira preocupação foi experienciar os teatros locais – por certo tendo como uma das motivações estabelecer conhecimentos no meio literário e artístico daquela cidade –, no regresso a Lisboa de imediato se inteirou do que anunciavam os cartazes.

Numa diferente oportunidade de explorar os teatros de província, Machado acompanhou, em finais de 1861, representações dos actores José Carlos dos Santos e Emília Letroublon, em Évora. O texto do cartaz, reproduzido no folhetim, anunciava:

SOIRÉES DRAMÁTICAS

DA ACTRIZ EMÍLIA LETROUBLON E DO ACTOR SANTOS  
que fizeram parte da companhia do Ginásio  
e hoje artistas de primeira classe  
do teatro normal.

Acompanhava-os, ainda, para actuar em papéis menores, Francisco Fernandes. Este era director de companhias ambulantes, artista polivalente, que nestas *soirées* se encarregou de várias funções: ponto, adrecista, carpinteiro e actor, sempre pronto a improvisar (RS 6.8.1867). Depois da primeira noite, morna, com poucos espectadores porque, ao que lhe contaram, “em Évora à primeira representação de uma companhia vão só os homens; se é má, não volta lá ninguém, se é boa, levam as famílias à segunda récita” (RS 26.11.1861), na segunda noite as *soirées* ganharam vida e agradaram, porque o público multiplicou-se.

### 3.1.4 Teatros estrangeiros

Não faltaram nos folhetins de Júlio César Machado as descrições de teatros que visitou no estrangeiro, nomeadamente em Espanha, França, Inglaterra e Itália. Em Madrid, fruto dos seus bons relacionamentos em Portugal, visita os artistas que passaram pelo nosso país. O primeiro teatro que expõe é o de ópera, o Teatro Real, que lhe deixou boas impressões. Eis como o descreve: “é uma sala grande, bem ornada, podendo conter dois mil espectadores em lugares fartíssimos como em nenhum outro teatro do mundo se encontram, enormes cadeiras de veludo com tão grande intervalo nas passagens que pode atravessar-se de um lado a outro da plateia por diante de senhoras sem lhes tocar levemente no vestido. A entrada do teatro é magnífica: há uma grande galeria coberta para as carruagens, e os espaçosos corredores que conduzem à sala apenas pecam por mal iluminados” (RS 24.5.1864). A abundância de mulheres formosas nos camarotes foi outro elemento que impressionou o espectador português, bem como o facto de o público muito conversar naquele teatro.

Refere também a visita ao Teatro do Príncipe na mesma cidade, que o deixou muito menos maravilhado: ele “nada tem de notável” (RS 28.6.1864), nem mesmo os artistas, mas o público que viu era numeroso e também ele palrador. Lá assistiu ao melodrama *La venganza catalana*, de Gutiérrez, onde destaca pela positiva o vestuário e o cenário, pela negativa as actuações, embora figurasse a que era no momento a primeira actriz espanhola, Matilde Diez. Estas apreciações menos doces valeram-lhe um ataque da imprensa espanhola, nomeadamente do jornal *El Reyno*, de que o folhetinista se defende n’*A Revolução* de 12 de Julho de 1864. Mais popular ainda era o Teatro da Zarzuela, “um teatro elegante e muito bem distribuído, onde se representam peças líricas, cujo *libretto* é

às vezes imitado de óperas cómicas e comédias francesas, mas em que a música é sempre original” (RS 17.8.1864). Aliás, a zarzuela, género espanhol, era conhecida em Lisboa por intermédio de companhias ambulantes. *Los dioses del Olympto* foi a composição que Machado escutou nessa noite, adaptada da ópera cómica *Orphée aux enfers*.

Em Milão, impressionaram-no os ramos de flores que se vendiam por todo o lado e que, à noite, inundavam os teatros transformando-os em autênticos jardins. Observou ser o teatro “o divertimento predilecto da sociedade milanese”, no entanto, a magnificência revelava-se apenas nos teatros líricos, principalmente no La Scala, que Machado descreve tal como o percebeu. Apenas teve oportunidade de assistir a espectáculos no Teatro Cannobiana, que substituíra o precedente nos meses de Verão, e sobretudo no Radegonda, um pequeno teatro lírico. Quanto aos de declamação, achou-os insignificantes: “vivem das tragédias magníficas dos seus autores antigos, de traduções de dramas franceses, e de alguma composição nacional que é raro ser grande obra” (RS 11.9.1866).

Uma observação que o folhetinista deita ao panorama geral é a escassa iluminação dos teatros em Itália. Veja-se o que acontece no Teatro Cannobiana:

Os corredores são escuros e principiam a estar arruinados. Não se fuma no salão nem em lugar algum dentro do teatro, e quando não se conhece nos camarotes algumas famílias a que se faça visita, enfastia-se sinceramente um homem enterrado *a meia luz* naquela honesta plateia. (...) À frente dos camarotes sentam-se duas pessoas apenas, mas o fundo está sempre cheio de visitas; ali conversam toda a noite, excepto quando algum trecho importante merece as atenções (*ibidem*).

De Itália conta ainda uma noite que passou no Teatro Malibran, de Veneza, acompanhado do director do Museu desta cidade, Nicolau Barrozzi, num momento decisivo para a reunificação do Estado italiano, que se manifestava no espírito dos nativos. Trata-se de um teatro popular, onde cabia qualquer género dramático, e os bilhetes se vendiam por baixo preço; de tal forma que o espectáculo a que assistiu foi-lhe difícil de classificar, era como “uma mágica sem alçapões; (...) uma arlequinada cénica calculada para actores, cantores e dançarinos”, mas “sem rei nem roque, sem razão de ser, sem alcance poético” (RS 30.4.1867).

### 3.2 Espectáculos

Os folhetins de Júlio César Machado, em especial os de revista da semana, destinavam-se numa boa parte a comentar os espectáculos em cartaz na capital. Por vezes anunciam uma estreia próxima, na maioria dos casos reportam-se a espectáculos já em exibição e que Machado presenciou, alguns recordam récitas passadas. De qualquer modo, trazem-nos algo do que a extrema fugacidade de um espectáculo de teatro permanentemente nos quer privar, ficando um pouco daquilo que, por essência, é efémero. Situando-nos nesta contextura, observamos como o fenómeno teatral era considerado entre os principais acontecimentos da semana, comentado com frequência no folhetim mas também em crónicas, em pequenas notícias, e isso em jornais de diferentes categorias, quer de política, quer de opinião, quer literários ou mesmo científicos.

A maior atenção do folhetinista vai para os espectáculos de teatro lírico, geralmente no São Carlos, porém, embora não deixemos de os referir aqui e além, são os espectáculos de teatro declamado que nos ocuparão em primeiro plano. No formato mais comum, o comentário de Machado inclui um resumo da história, mais ou menos detalhado, uma análise da interpretação, destacando os principais actores, e um juízo sobre o texto e seu autor. Depois, há elementos que surgem de forma esporádica, relativos à cenografia, ao guarda-roupa, à música, etc. Em relação ao enredo da peça, é comum vermos o folhetinista tentar extrair o seu significado, os efeitos produzidos sobre o público, a “moral da história”, verificando se as intenções foram bem sucedidas ou não. A moral, de facto, o ensinamento que o teatro produz, encontra-se no topo dos elementos mais valorizados, porém, vemos também Machado declarar que a missão do teatro é divertir, que se destina ao entretenimento, portanto (RS 7.8.1860).

Na análise ao desempenho dos artistas, costuma evidenciar dois ou três nomes e concentrar-se na sua actuação, englobando os restantes numa nota de conjunto. As apreciações dependem muito de cada espectáculo, porém, mesmo nos casos em que o desempenho foi mau, Machado procura mitigar a sua crítica – confirmando o carácter benévolo que todos lhe atribuíam. Encontramos um bom exemplo desta atitude na crítica ao espectáculo *Romance parisiense*, apresentado no Teatro Nacional em 1884. No global, a peça não agradou ao público, segundo Machado, por enfermar de “penúria de situações, de lances, de animação, de vida”. Até mesmo o desempenho dos actores contribuiu para a má impressão deixada pelo espectáculo. O folhetinista aborda em concreto a actuação de António Pedro, no papel de banqueiro: “Esse banqueiro – o papel principal – coube a

António Pedro, que o faz, talvez, um pouco, mais que cansado e velho, *relho* em demasia, podendo lucrar se o apresentasse um bocadinho menos defunto, o que não serviria de obstáculo às previsões do médico, no segundo acto, e justificaria melhor as veleidades amorosas do personagem; mas que, em todo o caso, nas intenções, em diferentes cenas, revelou, como sempre, ser um actor de excepção” (DN 23.10.1884).

Em finais de Abril de 1856, a revista dos teatros de Lisboa afigurava-se pouco animadora: “Os teatros portugueses vivem, ou vegetam, sem fama nem glória, e pode quase dizer-se que se alimentam mais pelo futuro do que pelo presente, porque se nutrem de esperanças” (*Eco das províncias*, 27.4.1856). O panorama era o seguinte: o Ginásio debatia-se com o desaparecimento da actriz Letroublon, o D. Maria II estava a preparar a apresentação de dois dramas e de uma comédia, o D. Fernando ensaiava “uma deliciosa paródia ao *Rei e eremita*, que o Conservatório, espécie de velho-menino lascivo na alcova e rigoroso em costumes diante de gente, teima em não querer licenciar”. Repare-se como as referências de Júlio César Machado ao Conservatório são tendencialmente negativas. Desta “infernical atonia” nem mesmo o mais popular teatro escapava:

Entretanto vai a Rua dos Condes arrastando o sudário das suas arlequinadas, embrulhado no manto da sua própria caricatura. Continuam ali (...) as mais ou menos usadas caturrices de todo o *estabelecimento* de género miúdo, que se faz valer dos últimos recursos possíveis, os do ridículo! Retiraram de ensaios uma peça espirituosa de um escritor novo, que se estreava em obras teatrais; intitula-se *Os dois padrinhos*, e creio que não seguiu o seu curso em consequência de o autor não ter nem *um* que o recomendasse (*ibidem*).

Para acrescentar ao fundo negro, representava-se então no Teatro de D. Fernando a peça *Por causa de uma letra*, com um desempenho fraco dos artistas, na opinião do folhetinista.

Atravessava-se ciclicamente um período de monotonia, com especial incidência nos meses de Verão, quando escasseavam as peças novas e mesmo os espectáculos dramáticos. Assim, em Junho de 1861, estava-se precisamente nessa situação. No D. Maria o cartaz anunciava *A mulher que deita cartas*, no Ginásio era *O naufrágio da fragata Medusa*, e no Condes *Os três inimigos da alma*. Nada disto era novo:

Conseguiu-se produzir dramas que não podem cair – por serem inteiramente compostos de trechos já aplaudidos vinte ou trinta vezes em outros dramas!... É tudo talhado por um padrão comum, e que serve para todos!... O público, que não tem razão alguma de patear o que aplaudiu na véspera, assiste muito sossegado da sua vida a estas representações mais que normais, e vai para casa mediocrementemente distraído, admirando-se de não se divertir mais no teatro (RS 18.6.1861).

E é por isso que a sociedade de elite se abalçava a organizar récitas particulares, afastando-se daquelas “velharias insuportáveis” (*ibidem*). Era o esquema romântico a dar sinais de esgotamento.

O repertório novo que vinha de Paris nos anos 70 não deixava de lançar nos espíritos algum receio de ver profanados os bons costumes, à medida que entravam em cena situações e personagens contemporâneas. O boato correu sobre a peça *A filha da senhora Angot*, representada em 1875 na Trindade, todavia, a opinião do folhetinista é a de que não havia nela a mais leve imoralidade. Embora não fosse uma obra-prima, a peça agradava e merecia ser vista, susceptível de causar moda. Ainda para mais, o acompanhamento musical incluía “bonitos trechos: o dueto das damas, as canções dos conspiradores, a valsa” (DN 11.3.1875), e os actores esforçaram-se por obter um bom resultado, atravessando embora certas dificuldades – eram eles Queirós, Leoni, Ribeiro, Augusto Rosa (Trenitz), Florinda (Clairette), Hermínia, Emília Ferreira. O destaque vai, porém, para o guarda-roupa, tratado por Carlos Cohen: “os fatos (...) são em absoluto quem vai melhor” neste espectáculo.

O facto de Júlio César Machado notar o cuidado do vestuário é um sinal da evolução das artes cénicas, confirmado no comentário à opereta *Giroflé-Giroflá*, no ano seguinte. Neste último espectáculo, evidenciaram-se novamente os fatos produzidos por Cohen para a companhia do Teatro da Trindade. E aqui o folhetinista aponta claramente a viragem: “E pensar a gente que ninguém dantes tratava disto, e que só em 1849, por ocasião do *Alcaide de Faro*, apareceu em Portugal esta palavra, puxada a três, de *mise-en-scène*, que em português parece dizer: o luxo!... Agora, precisam os cenógrafos molhar os pincéis no arco-íris, e o alfaiate do teatro tornou-se um mito: já não há alfaiate que chegue, é preciso ser um erudito” (DN 2.11.1876). A reposição da mágica *A coroa de Carlos Magno*, escrita por Joaquim Augusto de Oliveira, nesse mesmo ano de 1876, na Trindade, merecera idênticos comentários ao guarda-roupa e ao cenário, e o público acorria em grande número.

Estes são os traços gerais discerníveis a partir de uma visão de conjunto das cerca de quatro décadas de crítica de espectáculos produzida por Júlio César Machado. Tomando-os como pano de fundo, de seguida exploramos em detalhe alguns dos espectáculos mais significativos da capital, nas décadas de 50, 60, 70 e 80 do século XIX, à luz da pena de Machado, agrupando-os em categorias. Desta forma, poderemos simultaneamente aferir as impressões de Machado para cada tipo de espectáculo,

procurando compreender como é que determinados espectáculos marcaram a carreira do teatro oitocentista.

### 3.2.1 Dramas

O drama romântico mostrava sinais de cansaço, evidentes desde a França, paradigma cultural para os portugueses. É esta, pelo menos, a perspectiva que o folhetinista vai indicando, percebendo a tendência para aligeirar as situações e os lances dramáticos, que ia ao encontro das exigências do público: “a moda dos Antonys veio no tempo em que a sociedade, ainda convulsa das liberdades que conquistara violentamente, aplaudia todas as exagerações” (RS 19.5.1868). À medida que os ânimos serenavam, esse modelo do drama foi perdendo aceitação. É nesse sentido que se experimentavam outros tipos de drama: íntimo, social, familiar, marítimo, militar, sacro...

Um dos primeiros espectáculos que Machado aborda no folhetim d’*A Revolução de Setembro* é o drama em 5 actos de Mendes Leal *Os homens de mármore*, representado a 13 de Julho de 1854 no Teatro de D. Maria II. Mendes Leal é um autor que bem manifesta esta transição: havendo começado por escrever peças de cunho histórico dando preferência a enredos melodramáticos, volta-se depois para o drama de actualidade. Machado analisa as personagens que ilustram o título do drama, Estêvão de Moura, D. Luís Coutinho, Simplício, achando os seus tipos bem traçados, concluindo que “como desenho de caracteres é a obra modelo”, bem como na perfeição do estilo da escrita. Por isso, augura que o público aplauda por longo tempo este espectáculo. Dificilmente, porém, ultrapassaria as 50 representações que nessa mesma altura já contava o *Santo António* no Teatro do Ginásio, fruto de uma popularidade do drama sacro que nem a estação quente abalava, nem a indiferença dos críticos – o que posicionava o público a provar que “não só os artigos sustentam os teatros” (RS 20.7.1854).

Na Quaresma de 1860, representava-se no Teatro do Ginásio mais um drama sacro, *São Gonçalo de Amarante*, da autoria de José Romano. Este foi, segundo Júlio César Machado, “um dos mais populares escritores dramáticos”, no sentido de agradar às massas, quadrando-lhe bem este tipo de composições, em vista da “pronunciada simpatia do nosso público por este género de obras cénicas, que se faz auxiliar pelo efeito das visualidades, das transformações e dos milagres” (RS 3.4.1860). Revelando as peripécias que precederam a feitura deste drama (contratado por Francisco Palha a Mendes Leal, para um prazo de 20 dias, devendo seguir para o Brasil, caído no esquecimento do segundo, sendo o primeiro constrangido a contratar outro autor, restando-lhe um prazo de cinco dias),

demonstra que não poderia exigir muito de uma obra realizada nestas condições. Ainda para mais, o género não se presta a grandes variações de estrutura: “É quase impossível a novidade numa oratória. Os santos, no teatro, têm de dizer as mesmas coisas e fazerem quase sempre os mesmos milagres”. Apesar de tudo, o espectáculo contou com um “desempenho notável” de Romão e Ana Cardoso. E especifica: “No papel de frei Gonçalo o sr. Romão não desmente um instante o carácter de simplicidade e bonomia que a tradição refere do santo, e que o autor lhe conservou. A sr.<sup>a</sup> Ana Cardoso é sempre aquela natureza original e viva, que alcança do público com a mesma facilidade de talento uma lágrima ou um sorriso! No papel de tia Brígida, ela é deliciosa de verdade e de graça” (*ibidem*).

O Teatro do Ginásio desviou-se da orientação para pequenas peças quando pôs em cena *A família do colono*, em seis actos. Ao que diz Machado, o espectáculo começava às 8h da noite e acabava depois da 1h da madrugada, com intervalos curtos. Foi Aristides Abranches quem produziu o texto, a partir do drama *Les fugitifs*, de Anicet-Bourgeois e Ferdinand Dugué (por sua vez inspirado em *De Delhi à Cawnpore: journal d'une dame anglaise*), que Machado demonstra conhecer, quando aponta uma diferença nas versões: “entre outras alterações notáveis, há para observar o engenho com que se eliminaram na versão os papéis de duas irmãs da caridade francesas, que no original se acham intimamente ligadas a toda a acção”. A história do drama vem contada no folhetim. Apesar de ser longa, ela foi bem sucedida: “Os cartazes tomaram dimensões assustadoras, o público tem afluído ávido de festa, tem-se enchido a plateia e as galerias, não tem ficado vaga uma cadeira, e todos os camarotes estão tomados para durante oito récitas” (RS 28.4.1863). As exigências cénicas da peça de ambientes indianos não foram descuradas, e todos os elementos foram louvados: o cenário do pintor Rocha, a música do maestro Frondoni, a *mise-en-scène* do ensaiador Romão, a excelência do guarda-roupa, a inteligência do director Machado, as interpretações de Isidoro, Silva e Ana Cardoso em especial.

O sucesso de *A Senhora da Bonança*, peça marítima em 4 actos, imitação de Aristides Abranches, no Teatro do Ginásio em 1864, valeu-lhe a honra de assunto de todo um folhetim. No enalço de títulos como *O naufrágio da fragata Medusa* (tradução do francês), *A proibidade* ou *Os homens do mar* (ambas de César de Lacerda), que emergem da produção de peças associadas ao mar, *A Senhora da Bonança* é uma história que envolve um assassinato, naufragos, pescadores e piratas. A finalidade deste enredo complicado é fazer reconhecer os inocentes, por intervenção da santa. É elogiada a



produção do espectáculo pela equipa do Teatro do Ginásio e, no desempenho, a excelência de Tabora interpretando um papel de delinquente (RS 1.11.1864).

Quanto ao género do “drama militar”, ele é explorado num folhetim d’*A Revolução* de 4 de Setembro de 1860, quando em cena no Teatro da Rua dos Condes se achava a peça *Garibaldi*, ecoando o imediato contexto das batalhas de unificação da Itália. Neste tipo de peças destacou-se um dramaturgo português que lhe devotou os seus esforços: José Serrate. Aqui, a primazia vai para os gestos, em detrimento das palavras, e por isso, num certo sentido, diz Machado, “D. José Serrate foi o primeiro inimigo do drama íntimo! Nas suas numerosas composições observa-se sempre uma acção complicada e engenhosa”. Há soldados, cavalos, combates e gritos de guerra neste tipo de peças, apelando às emoções e ao envolvimento dos espectadores.

O palco por excelência dos dramas de maiores qualidades literárias era o do Teatro de D. Maria II. Houve uma ocasião em que, tecendo elogios a Camilo Castelo Branco, Júlio César Machado lamentou que o romancista não se dedicasse mais ao teatro, que precisava tanto de bons dramaturgos. Pois então, em Setembro de 1862, representava-se o drama em cinco actos *A vingança*, no D. Maria II, baseado num romance homónimo e escrito em colaboração por Camilo e Ernesto Biester. O mérito dos autores produziu um texto de linguagem primorosa e de acções que despertavam interesse sem necessitarem de recorrer a expedientes limite (venenos, cárceres, punhais...). Porém, a récita a que Machado se reporta, coincidente com o benefício do actor João Anastácio Rosa, não foi de todo bem sucedida, por variadas razões. Desde logo, Machado assinala a estranheza de o beneficiado não aparecer em palco senão para recitar uma poesia (*O firmamento*, de Soares de Passos). Depois, o público estranhou também a linguagem e o estilo, mais cuidados do que o habitual. Outra diferença substancial foi o propósito crítico generalizado que não poupou nenhum nível social: “este drama chega um pouco ao vivo a todas as classes – coisa que as inquietou –, e o povo, que costuma ser lisonjeado nestas furibundas recriminações teatrais, surpreendeu-se naturalmente, porque desta vez não o foi” (RS 9.9.1862).

Ou seja, tanto podia ser corrupto um fidalgo como um operário, o que a peça denuncia é que “esta moda de pôr todas as qualidades de um lado e todos os vícios do outro é completamente falsa e completamente injusta”. O público não estava, porém, formatado nesses moldes, e por isso houve algum desconcerto: “a hipocrisia geral não deixa atacar uns certos podres, que aliás se apontam. Verdades trivialíssimas que ninguém pensa em contradizer na conversação, tanto parecem evidentes, mas que revoltam toda a

gente em suspeitando que vão ser ditas na cena”. Não obstante os problemas, no desempenho d’*A vingança*, que Machado reputa excelente, destacaram-se os actores Tasso, Santos e Teodorico.

Foi semelhante a reacção do público ao drama *O condenado*, também de Camilo, construído com personagens que soavam familiares, fazendo-o levar muito a sério os juízos e acusações nele contidos. Os seus diálogos bem delineados tornavam-se perigosos, porque atacavam a mesma sociedade que estava a assistir ao espectáculo, e porque muitas vezes sobrepunham as ideias às emoções. Deste modo, o público sentiu-se envolvido, interpelado pelas questões abordadas: “em todo o caso, as discussões, vivas, numerosas, intermináveis, entre os que têm assistido às representações do drama, discussões do salão e dos corredores mais do que da plateia em que só algum raro espectador tem protestado contra os aplausos, referem-se ao fundo, às ideias, de nenhuma maneira ao talento do autor” (RS 24.1.1871).

Uma das peças mais bem sucedidas no Teatro de D. Maria II na década de 60 foi *A vida de um rapaz pobre*, de Octave Feuillet, autor dos mais apreciados por então, embora a tradução se tenha mostrado inferior ao original em termos estilísticos. Ela triunfou desde a estreia em benefício do actor Santos, que foi, ele mesmo, ovacionado, contribuindo em muito este papel para a sua consagração como um dos primeiros actores portugueses. No dizer de Machado, foi, aliás, o desempenho dos actores na globalidade que tornou excepcional este espectáculo, ele foi “dos mais notáveis e completos que há muito tempo se admiram no teatro normal” (RS 4.4.1865). Participaram com José Carlos dos Santos a actriz Manuela Rey e os actores Tasso, Teodorico e César Polla.

No Teatro Nacional, distinguiu-se também o drama *Cora ou A escravatura*, na tradução de Ernesto Biester, com cenário de Rambois e Cinatti. Representado em 1862, os seus cinco actos traziam à cena um tema grave. No relato de Júlio César Machado, o primeiro acto, onde entram os actores Tasso e Santos a dialogar, é muito maçador; o segundo tem de registo uma tirada do actor Santos; “chega, porém, o terceiro acto, e erguem-se as mãos, como instintivamente, para aplaudir; são, primeiro, as impressões despertadas pelo pintor, depois as impressões suscitadas pela peça, que, por assim dizer, principia no terceiro acto” (RS 27.5.1862). Eis o motivo de semelhante efeito: “O pano, enormemente extenso, vai correndo, correndo, descobrindo a cada instante efeitos mais singulares, mais pitorescos, mais poeticamente simples, que parecem lutar com a luz vermelha da iluminação da sala. Dá gosto admirar um cenário esplêndido numa peça bem escrita”. O próprio guarda-roupa tinha sido especialmente cuidado, os actores

desempenharam bem os seus papéis, interpretando Emília das Neves a protagonista, juntando-se a César, Pinto de Campos, Domingos e Emília Adelaide. Uma nota particular vai para o actor Santos, que “diz todo o seu papel num tom por tal forma familiar e simples que o público, pouco habituado a essa maneira naquele teatro, rompeu em aplausos”. Há ainda uma singularidade relativa ao vestuário, é que o papel estereotipado do pai nobre, interpretado por Domingos, apareceu em trajos fora do comum: “um pai nobre vestido à fresca! um pai nobre de casaco de ganga e chapéu de palha! ah! isto não se concebe! bem se vê que acabou o melodrama por uma vez, e que o sr. Francisco Palha anda metido nisto! Um pai nobre com uma *polka* de ganga! oh! inovação! O melodrama sobressaltou-se no seu túmulo!” (*ibidem*).

O drama histórico voltava com frequência ao palco do Teatro Nacional. *D. Leonor de Bragança*, de Luís de Campos, foi um desses exemplares, apresentado em 1877, o qual, segundo Machado, se revelou pouco conseguido na parte literária, mas bem trabalhada a parte visual. Ou seja, o autor do texto procurou manter-se fiel em rigor à história, mas com isso descuroou os grandes lances amorosos, e produziu um drama sem vida, qualidade essencial da arte. Ainda assim, na realização do espectáculo, “merece ser louvada a empresa pelo bem que a peça está posta em cena” (DN 22.3.1877), com interpretações de Emília das Neves, João Rosa, Ana Cardoso e Brasão, e onde até o público se comportou mais recatado nas tosses.

### 3.2.2 Comédias

Se o drama recuava, a comédia, por seu lado, adquiria vitalidade, e encontrava-se muito mais conforme com o espírito do público. A tendência, novamente, vinha de França, e o folhetinista empenhava-se em divulgá-la: “Paris parece haver apelado definitivamente para a comédia, e não quer aturar já as cenas violentas de terror do drama de má catadura” (RS 12.8.1862). Correspondendo, por conseguinte, à decadência do drama saído das revoluções liberais, a ascensão da comédia sobre os palcos traduzia a procura do deleite por parte do espectador. Neste sentido, ela aproximava-se do folhetim, que havia triunfado pelas mesmas razões. Comédia e folhetim partilhavam, para mais, a função de crítica dos costumes, de tal maneira que, segundo Machado, “o folhetim e a comédia pertencem de certa forma à mesma família literária” (RS 16.4.1867).

Porém, o meio português constituía um caso particular. A comédia era um género a que a língua portuguesa tinha dificuldade em assentar, no domínio do estilo. É pelo menos esta a reflexão de Machado a propósito da representação das comédias *O consórcio de*

*Lucrecia e Vinte e cinco de Maio*, no Ginásio (RS 6.8.1861). Ainda em 1861 é de assinalar uma outra peça que o Teatro Nacional ensaiou, provida de características pouco exploradas na cena portuguesa. Era uma comédia em verso traduzida do espanhol por Rodrigo Paganino, sob o título *Infantes improvisados*. Fazia falta, de vez em quando, na opinião de Machado, “uma peça atrevida (...) do estilo cavalheiresco e chistoso dos espanhóis” (RS 1.10.1861). Além disso, era bom recuperar o verso, como linguagem porventura a mais apropriada à cena, às suas efabulações e majestosas personagens, ao que ela tem de onírico.

Representar um clássico sempre produzia boa impressão. Exemplo disso foi o *Tartufo* de Molière, que José Carlos dos Santos encenou e interpretou no D. Maria II em 1873. Na noite em que Machado assistiu ao espectáculo, “o teatro estava magnífico. Luzes, formosuras e poucas tosses”. O trabalho dos intérpretes foi digno de grande louvor e coroado de êxito, merecido em primeiro lugar pelo afinco que colocaram em abraçar uma obra difícil: “Saíram das misérias do teatro actual, e mostraram que são capazes de dizer grandes versos” – em especial Santos, que “representou o *Tartufo* com verdadeiro amor; observou, meditou, comparou, apropriou; além disso, foi a alma da companhia”. As peças que sobrevivem ao pó dos séculos são as que fornecem motivos de reflexão intemporais, é isso que favorece o *Tartufo* e a sua aceitação: “O verdadeiro aplauso não são as palmas triviais que rebentam com lances e ditos de *chavão*; há um sentimento mais vigoroso, que é o de obrigar os espectadores a reflectir e a entregar-se ao trabalho fecundo de pensar, chamando o público a entrever a idealidade e a moral” (DN 13.2.1873).

Molière fora antes escutado nos palcos lisboetas por intermédio de Castilho, que traduziu em redondilhas portuguesas a comédia *O médico à força*, para ser representada no Teatro da Trindade em benefício de Taborda. O resultado agradou imenso: “O público esteve toda a noite em surpresas; pasmava, ria, tornava a pasmar, tornava a rir, e ria e pasmava ao mesmo tempo. Não é costume ouvir-se por cá daquela graça, nem daquela língua, nem daquele dizer singelo como o falar da vida emoldurado em versos primorosos”. O êxito deveu-se em primeiro lugar ao trabalho literário de Castilho, é essa a opinião do folhetinista, que viu nele um “estilo amplo, firme, puríssimo” (RS 12.1.1869).

A revista da última semana de Fevereiro de 1860 é dedicada quase por inteiro à representação da comédia de Camilo Castelo Branco *O morgado de Fafe em Lisboa*, no Teatro Nacional. Machado narra aqui as principais cenas e evidencia o seu agrado com um espectáculo que, para mais, se aproximava do género farsesco. Ele foi capaz de “desperta[r] da sua habitual misantropia a sisuda plateia do teatro normal”. Ao findar a

cena em que o morgado provinciano e o poeta se ameaçam fisicamente, diz o folhetinista que “o público, que tem estado a rir como um perdido, aplaude a apoteose da força bruta, uma das coisas que mais agrada às plateias” (RS 28.2.1860). Aliás, o tipo do poeta é, de acordo com Machado, uma das personagens que mais afronta o público: “Ah! o público é uma exótica criança! Ele quezila, no teatro, com o agiota, que lhe absorve o sangue; com a mulher de mármore, que se tem rido dele; com o sedutor, que lhe tem namorado a mulher; e, principalmente! com o poeta que nunca lhe fez mal nenhum, senão proporcionar-lhe alguma agradável hora de leitura”. Em resumo, *O morgado de Fafe em Lisboa* é uma peça de enredo simples e gracioso, que beneficiou ainda das qualidades literárias de Camilo, de uma “excelente interpretação cômica do actor Rosa”, dos “ares presumidos” que a actriz Delfina decalcou no seu papel, e ainda do “tom de menina romântica” da actriz Emília Adelaide. Juntando estes ingredientes se conseguiu fazer renascer o que Júlio César Machado considera “a nossa boa e antiga graça portuguesa” (*ibidem*).

A este faz sequência *O morgado de Fafe amoroso*, comédia do mesmo autor, estreada no início de 1863. Saliente-se que ela sofreu cortes em aspectos que foram considerados imorais após a primeira representação, pelas palavras de Júlio César Machado, que lamenta não ter assistido à estreia e assim ter conhecido a peça já “com as modificações que o autor lhe fez”. A opinião do folhetinista é que a segunda comédia tem maior merecimento do que a primeira, porém, a reacção do público foi a oposta, motivo que Machado recolhe em favor da sua teoria de que as peças bem escritas são pouco apreciadas pelo público. Mas a mais incisiva nota negativa deste espectáculo vai para o desempenho de Teodorico, na parte do Morgado: “nem fantasia, nem propriedade, nem cor; é um personagem anónimo, insignificante e baixo, sem feição e sem tipo” (RS 10.2.1863).

Um outro exemplo de como a moral e os bons costumes podiam coarctar o andamento dos espectáculos aconteceu por ocasião da comédia imitada por Luís Augusto Palmeirim *Os amigos íntimos*, que subiu à cena no Teatro Nacional no Inverno de 1863, para benefício do actor e ensaiador Santos. O tom que Machado usa para se referir ao sucedido é irónico, por considerar excessivo e desajustado o alarme: o adultério é colocado em cena, mas só para no final a esposa se mostrar arrependida e o marido dignificado. O caso foi o seguinte:

A comédia assustou alguns beatíssimos espectadores mais pela reputação que da França se lhe espalhou até aqui, do que pelo próprio assunto, cenas ou dizeres da imitação, que, além

de portuguesa e graciosa como toda a prosa de Palmeirim, está castigadíssima de pudor, e modificou, eliminou, substituiu com tal escrúpulo as malícias do francês que, sofrendo ainda alguns cortes do sr. Palha, o qual nutre em seu seio a moral mais rígida – a moral dos comissários régios! –, e sendo depois cortada nalguns trechos pelos actores, durante a récita, ficou de todo o ponto uma obra própria para poder na Quaresma dar-se como oratória (RS 1.12.1863).

No final, a peça conclui, pois, por uma lição de moral, e é por aí que ela deve ser julgada.

Representou-se na mesma sala (D. Maria II) uma pequena comédia, *A viúva de quinze anos*, em que o folhetinista apreciou a vivacidade e o picante, activados pela airocidade das actrizes Emília Adelaide interpretando um Marquês de Penha-Flor, e Manuela Rey como viúva de fresca idade a quem o Marquês faz a corte. A este respeito, note-se que também Emília Letroublon foi incumbida de papéis masculinos, por exemplo na comédia *Uma escada de mulheres*, representada nesse mesmo ano no Teatro do Ginásio (RS 11.12.1860). Ana Pereira interpretou em 1876 o protagonista da peça *O gaiato de Lisboa*, que vários anos atrás tinha sido um dos principais papéis do actor Sargedas. O cronista, embora ressaltando a opinião de que o papel deveria ser atribuído a um homem, descreve como magnífica a actuação de Ana Pereira: “representa o seu papel com a superioridade de talento que a distingue: tem chiste, vida, espírito, e dá na ocasião própria uns leves toques de melancolia”. Acrescenta: “o seu *Gaiato* é perfeito” (DN 9.3.1876), e o público assim o sentiu.

Por fim, merecem ser assinaladas as numerosas cenas cómicas do actor Taborda, entre as quais *Fui ver mr. Hermann*, dada em 1859 no Teatro do Ginásio. Ela reportava-se a um evento contemporâneo, melhor dizendo, a um verdadeiro fenómeno de considerável repercussão na sociedade de meados do século XIX, as actuações em Portugal do prestidigitador alemão Hermann, que deixou muita gente maravilhada, incluindo o folhetinista que tratamos, que a ele dedicou alguns textos, e outros literatos que lhe deixaram homenagens impressas. À cena cómica interpretada por Taborda assistiu o próprio visado, que ofereceu, no final, uma coroa de flores ao actor. A pequena peça “agradou imenso, e mereceu-o pela graça com que está escrita e com que foi desempenhada” (RS 8.11.1859).

Pouco depois, encontramos mais uma cena cómica a satirizar o mundo do espectáculo, neste caso, *À saída da tragédia*, escrita por Paulo Midosi, representada por Taborda e Ana Cardoso, na noite de benefício do primeiro, em Dezembro de 1859, no Ginásio. A peça ecoava as recentes actuações da actriz Ristori e parodiava excertos das suas principais tiradas. Apesar de a considerar bem escrita e de o público a ter aplaudido,

Machado manifesta discordância em que o género da cena cômica admita duas figuras, considera ser mais apropriado apenas uma.

### 3.2.3 Revistas

Observamos Machado insurgir-se contra as revistas do ano em alguns folhetins (cf. RS 14.2.1860). Não obstante, aparecem títulos elogiados, como a revista do ano de 1881, *Lisboa por um óculo*, da autoria de Urbano de Castro (sob o pseudónimo Cha-ri-va-ri), representada no início do ano seguinte no Teatro do Ginásio. Considera-a florescente de graça e de juventude, e ao mesmo tempo contendo a dose certa de crítica, servindo-se das “vantagens de dizer a verdade no teatro, que é onde ela, assim mesmo, com menos custo se faz admitir”, satirizando em particular os assuntos políticos (DN 2.3.1882). Na opinião do folhetinista, foi representada com dedicação e inteligência, e aplaudida justamente pelo público.

Esta revista serve ainda de pretexto a Machado para resumir em breves linhas a história da revista em Portugal. Com efeito, por esta altura contava já com cerca de trinta anos de presença nos palcos portugueses, período que Machado acompanhou praticamente na totalidade. Cita em primeiro lugar o autor e actor Brás Martins, que compôs algumas revistas, as quais, segundo Machado, pouca graça e acção tinham. Recorda depois a sátira apresentada em 1856 por Manuel Roussado (*Fossilismo e progresso*) e, de seguida, os seis anos consecutivos de êxitos de Sousa Bastos neste campo. Cita ainda Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo, autores da celebrada *Viagem à roda da Parvónia*, e, antes de Urbano de Castro, aparecera António de Meneses (sob o pseudónimo Argus), muito saudado pelo público (DN 2.3.1882).

A *Revista do ano de 1859*, da autoria de Andrade Ferreira, foi representada pela primeira vez a 11 de Fevereiro de 1860, no Teatro do Ginásio. Machado considera-a uma “sátira fina”, mas defeituosa nos efeitos cénicos. No desempenho desta revista, distinguiram-se os actores Taborda e Santos e as actrizes Emília Letroublon e Ana Cardoso (RS 14.2.1860). A do ano de 1862, no Ginásio, foi uma aventura literária do actor Isidoro, que, apesar da experiência sobre os palcos, revelou fragilidades na composição dos diálogos. A opinião de Machado é que faltou a Isidoro a arte de transpor em palavras as suas ideias, e mesmo a de ajustar o texto às exigências do género revista. Notou-se ainda que Isidoro confiou demasiado nos conhecimentos do público: “enganou-se o autor em cuidar que cada espectador estivesse tanto ao facto das mais leves particularidades ocorridas durante o ano, como ele próprio, que pensou em tomar apontamento de todas

elas. O resultado é que ou o público não percebe as alusões, ou demora-se a cismar na frase que se disse sem fazer reparo na frase que se está dizendo” (RS 13.1.1863). Serviu no entanto esta revista para se dar a conhecer um novo actor, Bernardo, que contracenou com Emília Cândida e Ana Cardoso.

O certo é que as revistas do ano foram brindadas com extensos comentários no folhetim. Naqueles espectáculos ouvia-se “o respirar do povo contente de poder rir dos que o governam, o regabofe do empregado a ouvir a chalaça ao chefe, a desforra dos pequenos aplaudindo a surriada aos grandes” (DN 25.1.1877). Quando começou Sousa Bastos a fazer-se notar na autoria deste género dramático, Machado analisou as virtudes e defeitos de tais produções no seu espaço quinzenal do *Diário de notícias*. A revista do ano de 1876, que Sousa Bastos fez representar no Teatro da Rua dos Condes, parecia ter sido construída à pressa, e precisava, como diz Machado, de ser “limada”. Em especial, dispensando a menção de nomes, privilegiando as alusões: segundo Machado, “o espectador deve numa obra deste género colaborar pela sua perspicácia, e ficará muito mais contente quando adivinhar uma referência e até participar isso de vez em quando ao vizinho que ficar ao seu lado” (*ibidem*). Num desempenho regular e alegre, mereceram comentário os actores Joaquim Bento, Franco, Apolinário de Azevedo, Araújo.

Ficou para a história uma revista do ano de 1878, da autoria de Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo, a *Viagem à roda da Parvónia*, mas na estreia ela teve dificuldades em impor-se, perante o público e perante as autoridades: ela foi mesmo proibida. Representada no Teatro do Ginásio, era uma sátira apurada, da melhor ironia, de qualidades literárias, mas estava constantemente a incomodar a reputação da plateia, e então o público pateou-a com estrondo. Obrigava a “rir com discrição”, porque ao lado estavam a assistir aqueles que a paródia visava, especialmente os que se ligavam à política (DN 23.1.1879).

Também o Teatro dos Recreios enveredou pelo caminho das revistas. Lá se representou a do ano de 1882, *Etc. & Tal*, escrita por Argus, transmitindo a alegria que é, afinal, a essência deste tipo de espectáculos. Porém, o público continuava a não compreender bem o género, talvez porque mexia com acontecimentos reais ainda vivos na memória, dardejava figuras públicas, o que por vezes interferia com a susceptibilidade dos espectadores; e depois porque, ao fim de trinta anos, todas as hipóteses de novidade estavam esgotadas: os quadros, as cenas não poderiam transbordar a moldura de revista (DN 1.2.1883).



### 3.2.4 Farsas

A preferência de Júlio César Machado vai para as comédias e dramas de actualidade, onde a sociedade pode ver patenteada a sua condição, os seus erros e imperfeições, e procurar assim os meios de se regenerar. Mas o género de eleição deste autor é a farsa, como o próprio afirma em diversas ocasiões. Encontramos aqui o que Machado considera a identidade da farsa portuguesa: ela tem, assim como a espanhola, o objectivo de “com uma acção tomada da vida comum e doméstica divertir na cena e agradar ao povo” (RS 28.11.1854).

Parte da simpatia do autor pelas farsas e comédias explica-se pela maior dificuldade em fazer o público rir, numa época em que se chorava em todos os teatros. Houve até uma peça de Camilo Castelo Branco intitulada *Abençoadas lágrimas*, representada em 1860 no Teatro de D. Maria II (RS 15.5.1860). Mas a farsa é também um excelente espelho dos vícios sociais, de tal modo que o autor recomenda: “A história crítica desta época, sabem onde há-de encontrar-se? Na farsita da Rua dos Condes e do Salitre, porque aí, em atenção à pouca importância que se liga àquelas jocosidades, têm podido com todas as exagerações da caricatura desenhar as fisionomias do tempo” (RS 9.9.1862).

De entre as farsas, houve uma cujo sucesso se repartiu por todo o século XIX, desde os seus anos iniciais, quando foi pela primeira vez representada: *Manuel Mendes*, de António Xavier Rodrigues de Azevedo. Reposta inúmeras vezes em diferentes teatros, em alguns folhetins coube a Machado referenciá-la, com agrado, por se enquadrar no seu género de eleição. Um deles foi o de 17 de Abril de 1860, na altura em que a peça foi retomada no Teatro da Rua dos Condes, com interpretações da actriz Luísa Fialho e dos actores Augusto, Justiniano Faria e Joaquim Rolão, numa versão eminentemente musicada que parodiava trechos do repertório lírico. Aliás, o Teatro da Rua dos Condes parecia destinado a perpetuar êxitos antigos, pois, ainda no mesmo ano (1860), Machado dava conta de uma peça que aí atraía público, *Pedro Grande ou Os falsos mendigos*, de José Manuel de Abreu e Lima, datada do princípio do século, adaptada agora aos usos modernos.

Em 1852, Machado louva o aparecimento de uma farsa portuguesa no Teatro da Rua dos Condes, *O regedor de paróquia*, de Antónia Pusich. Porém, sendo embora uma “composição engraçada e imensamente popular”, a representação correu mal aos actores, exceptuando-se apenas César e Mariana Barral. Principalmente uma das actrizes, que representara contra a vontade da dramaturga, terá tido um desempenho negativo. Na opinião de Machado, os empresários não devem dar lei neste campo, pois “ninguém

melhor do que o autor pode distribuir a sua peça”. Assim, de acordo com Machado, a autora desenhou bem os tipos figurados, como o do marujo, o da castanheira e o do regedor, só que a peça “foi não só mal executada, mas pessimamente posta em cena” (*A lei*, 3.11.1852).

### 3.2.5 Melodramas

Outra das notas distintivas das crônicas teatrais de Júlio César Machado é a guerra ao melodrama, apostrofado em adjectivações irónicas tendentes a salientar o seu carácter hiperbólico. Um deles foi *Madalena*, que o folhetinista classificou de “horror em cinco actos”. Teve a primeira representação no dia 23 de Agosto de 1860, no Teatro de D. Maria II, e veio assim descrito no folhetim de 28 de Agosto: “*Madalena* é uma cabidela de sangue, em cinco pratos, temperada de choros, arrancos, delírios da senhora Emília das Neves, heroísmos absurdos do sr. Tasso, crimes nefandos do sr. Teodorico e uma porção de sentimento da sr.<sup>a</sup> Talassi” (RS 28.8.1860). Considera *A dama de Saint-Tropez*, melodrama de Anicet-Bougeois, representado também em 1860 no D. Maria, pobre e enfastante. Este último foi escolhido para estreia do actor brasileiro João Caetano dos Santos, de passagem por Portugal, no Teatro Nacional. Aplaudido, no papel de Jorge, ele revelou-se, para Machado, “um artista cheio de talento e de alma” (RS 20.11.1860).

Um dos espectáculos que conferiram maior notoriedade ao trabalho do actor José Carlos dos Santos foi a peça *João, o carteiro*, tradução de Ferreira de Mesquita, apresentada em 1867 no Teatro do Príncipe Real. Dada a monotonia geral das peças, Machado resigna-se a aceitar este melodrama que reputa interessante: “As inverosimilhanças e exagerações de *João, o carteiro* têm ao menos o grande mérito de não ser possível adivinhá-las pelas rubricas dos actos, e a curiosidade do espectador deleitar-se com aquele tropel de sucessos, que são outros tantos efeitos teatrais, únicos que podem lutar hoje nos teatros secundários com o esplendor artístico das mágicas”. A encenação de Santos é grandemente acentuada: “esta peça está posta em cena com singular habilidade, e a companhia ensaiada e dirigida com tanta atenção e gosto que seria injusto elogiar este ou aquele artista, quando pelos esforços deles e de Santos, que no seu papel é por vezes extraordinário, são dignos todos eles de louvor” (RS 5.11.1867).

A aversão de Júlio César Machado ao melodrama é constante ao longo dos seus escritos, e de diferentes modos se exprime:

Confesso que sou inimigo mortal do melodrama, e de toda a peça cujo principal merecimento consiste num bom sortimento de combinações monstruosamente urdidas. A vida real é às vezes cheia de inverosimilhanças, mas ainda vai distância da inverosimilhança à magia, e um teatro sério, feito para ensinar altas lições ao povo, deve banir peças de semelhantes tendências (RS 21.11.1854).

O Teatro Nacional seria, por conseguinte, o primeiro responsável por vedar a passagem desse tipo de dramas. Os entrecos melodramáticos, aconselha Machado, seriam melhor aproveitados na ópera.

### 3.2.6 Tragédias

Quanto ao género trágico, exceptuando as ocasiões em que chegou aos palcos lisboetas por mão de estrangeiros (especialmente Adelaide Ristori e Ernesto Rossi), são limitados os registos de espectáculos neste domínio. Um deles, porém, apesar de a tragédia encontrar, na opinião de Machado, resistência no público português, foi motivo de casa cheia no Teatro Nacional D. Maria II. Trata-se da tragédia *Judith*, que Mendes Leal traduziu do original de Paolo Giacometti. Neste espectáculo, a interpretação mais elogiada foi a de Emília das Neves, tendo também agradado as actuações de Tasso, Teodorico, Soller e Emília Adelaide (RS 4.12.1860). Ainda assim, o que mais louvores mereceu do folhetinista foi a tradução de Mendes Leal, que lhe pareceu enriquecer o texto.

Um outro momento, vinte e tantos anos depois, trouxe um surpreendente entusiasmo pela tragédia, por ocasião de se dar o *Hamlet* de Shakespeare no Teatro de D. Maria II, em 1887. O público aplaudiu as interpretações de Rosa Damasceno (Ofélia) e Brasão (Hamlet), com toda a justiça, segundo Machado. De acordo com o folhetinista, Shakespeare estava a ser recuperado por toda a Europa, levado aos palcos por intermédio de Fechter, Irving e Mounet-Souly. A sua aparição no D. Maria era, portanto, inserida neste movimento europeu. Embora tratando-se de uma peça com papéis de difícil desempenho, os artistas demonstraram “inteligência e boa vontade”. Rosa Damasceno “fez um milagre”, pois o seu temperamento e as peças em que costumava representar eram de outra índole. A análise de Machado concentra-se, no entanto, sobre o actor Brasão, elogiado pelo gosto literário e pelo talento fino e subtil:

Daí o seu triunfo merecido e inquestionável, no *Hamlet*, em que, desde o singular quadro fantástico da aparição do espectro até ao realismo da cena dos coveiros, em que António Pedro é perfeito – o realismo! vejam como é antigo, que já existia no tempo de Shakespeare! –, ele sente e compreende o seu personagem no grau subido de conseguir que o público não só o aceite sem protesto mas com apreço e entusiasmo (DN 10.2.1887).

Já antes o actor Brasão quisera dar corpo à personagem Otelo, e para isso solicitou a tradução da tragédia a José António de Freitas. Isto passou-se em 1882, muito depois de os trágicos italianos Rossi e Salvini terem apresentado o mouro de Veneza em Lisboa. Segundo o autor que seguimos, foi o estudo apaixonado que Brasão desenvolveu sobre a personagem que lhe proporcionou o merecido êxito, ao levar Otelo ao palco do Teatro Nacional (DN 23.11 e 7.12.1882).

### 3.2.7 Mágicas

A revista teatral do ano de 1856 exhibe a estreia de uma peça que veio a tornar-se célebre, conhecendo reposições nos anos seguintes. Trata-se de *A filha do ar*, anunciada nos cartazes como peça fantástica em 3 actos e 6 quadros, precedida de um prólogo, ornada de *couplets*, coros, harmonias, bailados, etc., com música de Joaquim Casimiro Júnior, cenário de António José da Rocha, vestuário novo, *mise-en-scène* e bailados de Romão. Seria, por conseguinte, um espectáculo dentro do género das mágicas, apreciado na época, embora Júlio César Machado conclua que, na prática, *A filha do ar* é uma composição que escapa a todos os géneros. Na sua opinião, esta peça obteve tanto elogio antecipado que depois acabou por desiludi-lo. Por isso aconselha o público a não fazer juízos *a priori*, a não dar ouvidos a informações que circulem, antes de presenciar ele mesmo aquilo de que se fala – aí, depois da representação, é que deve formular o seu próprio juízo sobre o merecimento da obra.

No folhetim que trata desta peça apresentada no Teatro do Ginásio, Machado destaca o que melhor a caracterizou, o cenário, aproveitando para tecer elogios ao seu mestre, o cenógrafo Rocha. Considera os bailados agradáveis em geral e o desempenho regular, embora lhe parecesse “que os actores e as actrizes [estavam] ali contrafeitos pela pouca graça dos papéis”. Eram eles Taborda, Isidoro, Emília Letroublon, Maria José e Eugénia Câmara. No global, a apreciação é negativa: “Pouca acção e pouca graça. O estilo é mau, e o final está abaixo das mágicas da rua dos Condes. Só ali há de bom o cenário, a música e a *mise-en-scène*. É tudo bom menos a peça!” (*Eco das províncias*, 22.6.1856).

Na verdade, na Rua dos Condes, as mágicas faziam as delícias dos espectadores. Uma delas foi *A serpente dos mares*, mágica aquática, que chamava muito público, manifestando “a alegria, a atenção, o entusiasmo, virtudes que já não se encontram no público dos outros teatros” (RS 18.2.1862). A encenação de histórias fantásticas auxiliadas em cena por maquinismo complexo, cenários vistosos e personagens sobre-humanas atraía

a curiosidade de tanta gente: “A *Serpente dos mares*, leitor meu, é uma dessas peças que constituem o entusiasmo da infância e a alegria dos camponeses; uma série de lances fantásticos, com acompanhamento de vistas novas, *couplets* novos, fatos novos, serpentes novas, tudo novo”. O segredo começa logo na dramaturgia: “os autores daquelas mágicas possuem uma maravilhosa facilidade de improviso, que dá para tudo; não têm grandes defeitos, nem grandes qualidades – o que é excelente para agradar; o seu modo de escrever, corrente e caseiro, faz-se aceitar sem dificuldade por toda a gente” (*ibidem*).

A esta fazia concorrência no Teatro de Variedades (Salitre) outra mágica, *A ave do Paraíso*, também ela uma peça de espectáculo, em que o brilho do cenário se sobrepõe ao resto. Na realidade, a empresa foi generosa na produção deste espectáculo: “as vistas, que são em grande número, são alguma coisa de tão elegante e distinto que o espectador hesita em se julgar no Salitre; as transformações correm com grande presteza, sendo aliás muito engenhosas como metamorfose, e o vestuário corresponde completamente à opulência e prestígio que se observa neste espectáculo”. Expedientes que absorvem a atenção do público e que determinam a sua percepção. Resumindo, segundo Machado, na mágica *A ave do Paraíso*, “o desempenho é regular, o maquinismo muito engenhoso e o cenário verdadeiramente bonito” (RS 25.3.1862).

### 3.2.8 Operetas

Passemos para a opereta, que, no encalço da euforia da novidade, se elevou a género triunfante nos palcos da capital, pontuando em certos momentos com extraordinários êxitos. A influência da opereta no ambiente cultural lisboeta ficou bem patente num folhetim que Machado escreveu para *A opinião popular* de 1 de Agosto de 1868. Certos espectáculos deste género eram mesmo capazes de iludir questões políticas prementes: “os ministérios que caem e os que se levantam, as reformas, as economias, os motins populares, a crise e o *defficit*, sufoca-se tudo no *Barba Azul* e na *Duquesa de Gerolstein*”. Era como se em momentos de aguda crise despertasse esta “folia *offenbachica*” a varrer todas as nuvens. Tanto mais que estas peças tornavam mais sedutoras as actrizes, repercutindo-se nas vendas de retratos das mais apreciadas. Neste momento, competiam duas operetas do maestro Offenbach, *O Barba Azul* na Trindade e *A grã-duquesa de Gerolstein* no Circo Price (havia estreado em Fevereiro no Príncipe Real), cada uma com sua enchente. Era um verdadeiro êxito popular: “as crianças cantam-na, a burguesia toca-a ao piano, o povo assobia-a na rua”.

Em 1869, a opereta continuava a dar que falar, desta vez com *Uma viagem à China*, espectáculo do Ginásio, anunciado por um dos cartazes vistosos que estavam em voga. Este é, aliás, um elemento em torno dos espectáculos que Machado recruta com alguma insistência. Vejamos porquê:

Chegou ao Ginásio a sua vez de ter cartaz fantástico, o cartaz que se vê ao longe, que faz parar quem vai, que quer por força que o vejam, que emprega mais astúcias para segurar quem passa do que um credor, e que se veste com todas as cores do arco-íris para nos prender o olhar! Neste tempo de cartazes sarapintados de quantas cores a decomposição do espectro solar pode fornecer, cartazes enormes, disformes, extravagantes, ilegíveis, egípcios, hieroglíficos, rúnicos, esguios, cuneiformes, diagonais, perpendiculares, tocou a sua hora ao Ginásio de ter cartaz formidoloso de letras pretas e vermelhas – *A viagem à China!* (RS 27.4.1869).

Ao que parece, o espectáculo fez jus ao cartaz, com graça e beleza na comédia e na música, e um desempenho “milagroso”, pela dedicação e o trabalho que fez com que os artistas cantassem bem: Silva, Simões, Vale, Capristano e Silva Pereira, e as senhoras Florinda e Ana Cardoso. Quanto ao texto, foi traduzido do francês por António Mendes Leal, Aristides Abranches foi quem teve a ideia de pegar nesta peça.

O risco que determinadas obras vindas de Paris podiam comportar era o de não se adaptarem aos costumes nacionais, como já temos visto. Uma das operetas de Offenbach produziu esse efeito, precisamente *O viver de Paris*, que o Teatro da Trindade exibiu em 1870. Ela não foi do agrado do público: “Falaram alguns por aí, ao que parece, de imoralidade, acusando-a de não se entregar imoderadamente à virtude e à dorminhoquice das comédias de três caudas *ad usum olisiponensi*”. Para além disso, os próprios actores não foram capazes de reproduzir os costumes parisienses: “O desempenho não atinge os artifícios e os segredos daquela sociedade especial em que tudo são *nuances*, em que as raparigotas que se vendem se chamam *biches*, os que as alugam ao mês *protectores*; *especuladores inteligentes*, os que roubam na Bolsa; os libertinos, *viveurs*; *gourmets*, os comilões; a bailarina da voga, *étoile*; em que as ruivas são *loiras*, e aos esqueletos se chama esbeltas!” (RS 18.1.1870). E este viver libertino seria, pois, aos olhos da sociedade lisboeta, desadequado a mostrar-se em palco.

### 3.2.9 Récitas de companhias estrangeiras

As visitas de companhias estrangeiras a Portugal foram muito frequentes na época de Júlio César Machado, de modo que são vários os registos dessas actuações em folhetim, dos quais seleccionamos uma parte. Francesas, espanholas e italianas foram as

nacionalidades predominantes das companhias estrangeiras que nos visitaram neste período. Logo em 1854, Machado dá conta da passagem de uma companhia francesa pelo Teatro de D. Fernando, mencionando a comédia *Le gendre de mr. Poirier*, de E. Augier e J. Sandeau, onde destaca as interpretações de Mad.<sup>elle</sup> e Mr. Lefebvre. Pela negativa, a pobreza do cenário e acessórios, muito descuidados e em dissensão com os restantes elementos (RS 28.12.1854).

O ano de 1860 viu uma companhia de zuavos no Teatro de D. Fernando, a propósito da qual o folhetinista conta algumas curiosidades, ligadas à sua origem militar. Esta original companhia compunha-se de seis “soldados que decoraram comédias para não se enfatiarem na guerra, fundaram um teatro no meio de um campo, e durante dezoito meses representaram *vaudevilles* nas barbas do inimigo” (RS 27.3.1860). Terá sido cinco anos antes que se autonomizaram na carreira artística, pelo que conta Machado neste gracejo: «Um dos *zouaves* mostrou-me ontem o prospecto da primeira representação que deram, a 2 de Maio de 1855, em benefício dos prisioneiros na Rússia. Não pude deixar de rir quando reconheci o espírito francês neste gracioso expediente com que acaba o programa: “*O espectáculo principiará às 7 horas e meia, se os russos o permitirem!*”» (*ibidem*). Em Portugal, a estreia estava marcada para este dia de folhetim, terça-feira, 27 de Março de 1860, no Teatro de D. Fernando, pelo que o folhetinista aconselha o leitor a assistir a ela. Na semana seguinte, afiançando a generosidade do público ao aplaudir estes singulares actores – que interpretavam, os homens, papéis femininos de tal forma primorosa capaz de suscitar a concupiscência de algum espectador desprevenido –, Machado descreve excertos de *Pas de fumée sans feu!*, peça em 1 acto, onde a protagonista Zuzanna era encarnada pelo actor Glatigny (RS 3.4.1860).

A família *Benoiton* foi um dos espectáculos de maior novidade da década de 1860, devido ao facto de se desviar dos valores habitualmente transmitidos. A razão desse desvio é, segundo Machado, apresentar uma família que em Paris era razoável mas não assim em Lisboa. Ela é constituída por “gente sem coração” e “gente tola”, o que parecia indignar o crítico: um pai rico e despreocupado, um filho repleto de vícios, as filhas demasiado desenvoltas, e uma mãe ausente e gastadora que o marido suspeita de adultério. Na interpretação de Machado, os dramaturgos portugueses não estariam autorizados moralmente a dar à cena semelhantes personagens, mas sendo de autor estrangeiro tudo se perdoava (RS 5.2.1867). A peça seduziu o público, mas logo no ano seguinte parecia já não quadrar os gostos dos espectadores, pois a companhia francesa que a representou em 1868 no Teatro da Trindade não obteve êxito. Esse facto demonstrava que não era

verdadeiramente boa, a admiração pela *Família Benoiton* fora apenas moda (RS 5.5.1868). A companhia, em geral, foi pouco feliz na sua passagem por Portugal, por representar peças já vistas em português e por se compor de artistas medianos. O seu repertório incluía *Dame aux camélias*, *Miss Suzanne*, *Vie de bohême* e *Marquis de Villemer*.

De menor impacto do que Rossi ou Ristori, uma companhia italiana visitou em 1872 o Teatro de D. Maria II, representando dramas decadentes como *A dama das camélias* e peças de origem italiana, como *La statua di carne*. A actriz Elvira Pasquali foi quem levou todos os elogios, porque, de resto, Machado considerou fraca a prestação feminina desta companhia. Quanto aos homens, destacavam-se Majeroni e Boldrini, não passando os restantes de “aceitáveis” (DN 6.6.1872).

Nova companhia francesa no Príncipe Real, em 1876, logrou divertir os espectadores ridicularizando os dramas carregados de outrora; ou seja, tiveram êxito num género difícil, “a expressão permanente de ironia à literatura exagerada e ao lirismo” (DN 19.10.1876). Para esse efeito representaram *Les brigands*, acabando de vez com o imaginário romântico dos salteadores, e *La petite mariée*, onde sobressaía a estrela da companhia, Marie Denis, como cantora e como actriz. Ela tinha por companheiros em palco o tenor Danthaut, o velho Ramonot, o cómico Soury, e a actriz Gery.

Em 1877 coincidiram duas companhias italianas em Lisboa, uma de tragédia, no Teatro do Príncipe Real, outra de opereta, no Teatro do Ginásio. Na primeira destacava-se a actriz Pezzana, que protagonizou a *Medeia*, numa escolha infeliz para estreia, pensa Júlio César Machado, visto ser uma peça enfadonha, de discursos solenes e pesados. Não obstante, considera-a uma actriz de notável talento, moderna, “que dá valor às frases sem as sublinhar, que não exagera nunca” (DN 4.10.1877). Na companhia do Ginásio, por seu lado, evidenciava-se a actriz Frigerio, estreando-se na mesma noite, com a opereta *Serafino il mozzo*. Insignificante pelo enredo, mas alegre e graciosa, a opereta agradou, apoiada na “graça vivaz” daquela actriz experiente.

Causou sensação a italiana Paladini quando interpretou *Dora*, de Victorien Sardou, em português, juntando-se à companhia nacional, no Teatro de D. Maria II, em 1880, pela presteza com que ultrapassou os maiores escolhos, e pela própria peça, cujo enredo trazia novidade. Ficavam para trás os esquemas gastos do herói, da mulher vítima, do amante; aqui, o traidor é mulher. Cada um dos intérpretes do drama foi analisado. A protagonista era encarnada por Paladini, que actuou num triunfo crescente: se de início exagera no recurso à mímica, possivelmente para suprir as diferenças da língua, vai revelando ao longo da peça uma capacidade de compreender a heroína Dora, e de lhe dar cambiantes de



emoção. Brasão interpreta uma personagem difícil, mas ele é “artista de um grande natural, nunca haverá tido num papel maior verdade e exactidão” do que nesta obra. A de Carolina Falco é igualmente ingrata, mas a actriz interpreta-a com elegância. Desta actriz e de Emília dos Anjos o folhetinista elogia as *toilettes*. Em relação a Ana Pereira, o seu papel de mãe de Dora pareceu-lhe equívoco e pouco adequado ao carácter da actriz. Baptista Machado superou a dificuldade do seu papel com inteligência e sobriedade. Augusto Rosa, por fim, “fez valer o seu personagem. Tem a arte de dizer. Vê-se que estuda e pesa cada frase” (DN 8.1.1880).

Com a peça *Un parisien*, de Edmond Gondinet, se estreou a companhia francesa de Coquelin no Teatro de D. Maria II, em Maio de 1887. Machado define Coquelin como “um estudioso e um mestre”, que concentra o seu talento em papéis cómicos. No entanto, o repertório não foi sempre bem sucedido, pois em peças como *Tartuffe* e *Le mariage de Figaro* o acolhimento foi morno. Tentando remediar os obstáculos, a companhia apresentou em seguida as peças *L’aventurière*, *Don César de Bazan*, *Oscar ou Le mari qui trompe sa femme* e *Les précieuses ridicules* (DN 5.5.1887).

### 3.3 Públicos

O público de teatro, uma das componentes da arte teatral das mais difíceis de avaliar, mesmo na contemporaneidade e mormente no passado, foi por diversas ocasiões alvo de referências por parte do folhetinista que estudamos. Dá-nos quadros do espectador em variadas perspectivas, pintando o retrato maior do público português, algumas vezes comparado com públicos de outras nacionalidades, em outros momentos especificando o comportamento observado em diferentes localidades do país. Descreve atitudes para com distintos géneros dramáticos, reacções a este ou àquele espectáculo, relações com actores e actrizes, convenções sociais nas salas de teatro, não deixando de comentar o fenómeno das claques. Vejamos, então, que informações tem Júlio César Machado para nos transmitir acerca do público de teatro oitocentista.

A observação mais comum acerca do público é, todavia, a falta dele. Ou seja, é um lamento recorrente, ao longo dos folhetins, passando d’*A Revolução de Setembro* ao *Diário de notícias*, a escassez de afluência aos espectáculos. Veja-se o exemplo humorístico presente num artigo de 4 de Março de 1855: “No Teatro de D. Maria II continua a representar-se para os bancos da plateia, e ouvi dizer, valha a verdade, que eles mesmo, os

bancos, tentaram já fazer uma airosa retirada, queixando-se de que os incomoda sobremaneira presidir *ex officio* àquelas representações lúgubres e solitárias!” (RS). O certo é que, nas palavras de Machado, o segredo para atrair o público passa pela qualidade: “pôr em cena as melhores peças e escriturar os melhores artistas” (RS 17.4.1860).

No final da década de 60, a agitação do crescimento do leque de teatros públicos – funcionavam S. Carlos, D. Maria II, Príncipe Real, Trindade, Ginásio, Salitre, Rua dos Condes – não parecia ser acompanhada do entusiasmo do público: “A concorrência é um bom incentivo, mas enquanto não se faz mais algum teatro seria excelente que se fizesse público! Disso é que se está precisando. O que há é pequeno, dorminhoco e pobre” (RS 5.1.1868).

Era, na verdade, caprichoso o comportamento daquele público da segunda metade do século do liberalismo. Pontualmente, voltavam os grandes dramas e melodramas, longos e cheios de peripécias, como foi o caso de *O capitão maldito*, de Sousa Bastos, representado em 1879 no Teatro do Príncipe Real. As peças de cariz popular continuavam a sobrepôr-se às peças literárias, o público assim o decidia. Observe-se o contraste relatado no folhetim por Machado: “Na véspera de assistir à representação deste *Capitão maldito*, havia eu ido a D. Maria II ouvir os *Danicheff*, a mais bem escrita peça, e uma das mais bem representadas que se têm dado em Lisboa. Quatro actos, três intervalos, e, porque em toda a noite não houvesse tido ocasião de trocar duas palavras com um espectador, por não conhecer nenhuma das dezoito pessoas que ali se achavam, saía da plateia no fim de cada acto, e ia sentar-me a fumar nuns degraus, perto da entrada da esquerda”. Perante este sentimento de abandono, o contraste com a euforia no Príncipe Real foi imenso: “E, por isso mesmo, mais me surpreendeu, na noite imediata, este *Capitão maldito*, que por entre a febre de eleições, quase tão diabólica como a febre amarela, enche os camarotes e a plateia” (DN 17.10.1879). Com efeito, mais comum era constatar escassez de público, e o Teatro Nacional era, na verdade, o que enfermava desse mal com maior gravidade.

No folhetim d’*A Revolução de Setembro* de 28 de Janeiro de 1868, descreve a evolução que havia observado no gosto do público desde que começara a frequentar os teatros, chegando no final à conclusão de que, no fundo, o entusiasmo do público por cada género seria fingido, talvez pela sua inconstância ou falta de consistência. De facto, Machado escreve:

Os portugueses têm feito ponto de honra em acompanhar os progressos deste século. Quando eu era pequeno, uma das pretensões do luso era *instruir-se* no teatro; depois

namorou-se dos quintais com luzes (...); foi a época do Jardim Mitológico, Jardim Chinês, Floresta Egípcia, etc.; em seguida entendeu que se devia faltar de drama e de comédia, e não quis senão cenas cómicas (...); sacudiu depois, como um devastador, o facho incendiário por cima das literaturas conhecidas, e voltou agora de Paris com uma paixão por certa literatura nova, a do *Orfeu*, *Bela Helena*, *Barba Azul*, *Duquesa de Gerolstein*, doidices deliciosas em Paris, despautérios estúpidos fora daquele centro, daqueles artistas e daquele público (RS 28.1.1868).

Referia-se, por certo, à grande aceitação que gerara, desde a década de 1840, a ópera cómica, transmitindo-se depois para a opereta, encontrando-se *A grã-duquesa de Gerolstein* entre as mais apreciadas.

Machado professa a opinião de que o público português é avesso ao género trágico. É uma ideia que aflora em alguns dos seus escritos e que enforma todo um folhetim muito particular, do *Diário de notícias* de 3 de Janeiro de 1884, intitulado “O Rossi desta vez”. Destina-se esta crónica a chamar a atenção para a presença do actor Ernesto Rossi no Teatro do Ginásio, visitando Portugal pela segunda vez. No entanto, ela começa por relatar uma representação privada, anos antes, do *Frei Luís de Sousa*, em que o actor que desempenhava o papel de Manuel de Sousa faleceu em palco. Machado julga ver neste infortúnio, com maior ou menor seriedade, “a verdadeira origem do terror que a tragédia ficou inspirando aos portugueses”. No regresso aos palcos nacionais, excepto nas récitas do *Frei Luís de Sousa*, Rossi “só logrou meias casas nas noites em que, por não se dar espectáculo no teatro lírico, o público não podia trocar a tragédia que nunca tinha ouvido pela ópera que tanto ouvira já” (DN 10.2.1887).

De resto, até Adelaide Ristori, quando representou em Lisboa, teve fraca assistência. Recorda outros exemplos de insucesso com este tipo de peças, incluindo o da venerada Emília das Neves quando interpretou Medeia. Três anos depois, no entanto, o público acolheu bem a tragédia de Shakespeare representada em português pela companhia do Teatro de D. Maria II, em contraste com o acolhimento irregular que tiveram Ristori, Rossi e Salvini: “as representações da Ristori haviam tido pouco público, o Rossi só o tivera em grande abundância nas primeiras récitas do teatro do Príncipe, Salvini alcançara-o apenas na noite da representação do Otelo” (DN 10.2.1887).

Quanto à eminente trágica Ristori, ela teve, inexplicavelmente, segundo os relatos do folhetim, um débil acolhimento nas suas récitas, pois o público não acorreu em grande número a não ser no seu benefício, o que se ficaria a dever, na interpretação de Machado, ao gosto pelo colorido dessas noites:

A maior parte do público que nunca a quisera ver acudiu à récita da sua noite de benefício, ávida de ouvir aplausos, ávida de ver as coroas, os *bouquets*, os versos, os retratos, as mil pompas destas festas artísticas, que têm ao menos o condão de despertar pela óptica este querido público, que o nome da primeira trágica do mundo não havia tido o poder de acordar, e que se reservara para o momento em que lhe dessem pelo mesmo bilhete o espectáculo do palco e o da ovação! (RS 22.11.1859).

Machado problematiza esta atitude do público para com a tragédia, questionando as dificuldades de compreensão do género, rejeitando a hipótese de leitura prévia do texto para que se possa compreender no palco, sublinhando a preponderância do drama sobre a tragédia no movimento moderno. Finalmente, aventa uma conjectura para o súbito agrado do público perante a tragédia shakespeariana: “Se o *Otelo* e o *Hamlet* (...) houvessem aparecido no teatro português há trinta anos, teriam encontrado da parte do público muito maior hesitação do que hoje, qualquer que fosse o talento dos artistas. As companhias italianas de declamação vieram tornando aceitável estas exumações” (DN 10.2.1887). Assim sendo, a passagem dos actores Rossi e Salvini e das actrizes Ristori e Paladini, e mesmo as “nobres tentativas” de Emília das Neves não foram de todo indiferentes ao percurso da tragédia nos palcos portugueses.

Numa perspectiva mais abrangente, é interessante a observação deste autor de que o público burguês não era capaz de compreender uma peça de género sério, nomeadamente a tragédia. Observando ao mesmo tempo que o público seu contemporâneo não sentia afinidade com o género trágico, e sabendo que o burguês se tinha tornado o público maioritário dos teatros, a decadência da tragédia ficava assim explicada pelas transformações sociais que permitiram à burguesia consolidar a sua ascensão (cf. RS 16.12.1861).

Apesar dos grandiosos projectos liberais que envolviam o teatro na campanha de civilização do povo, elegendo-o como um veículo de instrução e de formação cívica e moral do indivíduo, a verdade é que a ideia principal que extraímos das crónicas teatrais coevas, não apenas as de Júlio César Machado mas de uma forma geral, remete para o entretenimento como essência do teatro daquele período – pelo menos na maneira como era vivido nas noites de espectáculo. Existe um texto paradigmático desta contradição entre as ambições educativas do teatro e o vazio da recepção de tais intenções. Em 12 de Outubro de 1856, falando na “Revista da semana” de *O almadense* a propósito da representação do drama *A dama das camélias* no Teatro de D. Maria II, e passando depois a tecer considerações sobre a versão de César de Lacerda *As mulheres de mármore*, reúne duas obras que se destinam a produzir efeitos na sociedade, em particular servindo o fito de

desviar os homens do tipo de mulheres fáceis que figuram nessas peças. Porém, o objectivo de corrigir os costumes não foi cumprido, segundo Machado, porque as intenções do público que frequenta os teatros são completamente alheias a qualquer tipo de aprendizagem ou de reflexão:

Deixemo-nos de ilusões, o teatro perdeu no século passado as suas influências sobre a sociedade. Hoje ninguém cogita na peça que ouviu ontem: vai-se ao teatro passar a noite, namorar, entreter, ou simplesmente conversar. Ninguém vai pentear-se ao cabeleireiro e comprar luvas brancas para se ir arrepender e penitenciar! (*O almadense*, 12.10.1856).

Certamente que não, por tudo aquilo que envolve o teatro como espaço de sociabilidade. Esta dimensão encontra-se, aliás, bem patenteada nas palavras que acabamos de citar: elas implicam que o público frequentava os teatros antes de mais como uma forma de socializar e de se afirmar na sociedade.

Eça de Queirós chegou mesmo a apontar esta ociosidade do público e a resistência à absorção de ideias como uma das causas da pobreza e da decadência do teatro em Portugal. O diagnóstico do romancista não ficou muito longe das impressões do folhetinista: “O teatro entre nós não é uma curiosidade de espírito, é um ócio de sociedade”. E, por isso, o lisboeta toma todos os cuidados ao vestir-se e pentear-se para ir ao teatro “mostrar a *toilette*, namorar, passar a noite”. Deste modo, as conclusões coincidem com as que Júlio César Machado havia já discernido: “O que se passa pois no palco torna-se secundário. (...) A moral do drama, da acção, dos sentimentos não se percebe ou não se exige” (Queirós, 2003: 224-225).

As considerações que lhe saem da pena para o folhetim de 31 de Março de 1868 são particularmente agudas como retrato do público de um século atravessado de convulsões políticas e sociais, que deixaram marca nos teatros. Percebe-se que, naquela época, um indivíduo ia ao teatro não apenas para ver o espectáculo; muitas vezes nem era essa a primeira motivação. O teatro era um acontecimento social, onde se desenrolavam assuntos de vária ordem, onde se tratava de diversas questões, onde se namorava, onde se entabulavam relações, onde se assegurava um determinado estatuto. Como tal, a atenção que o público dedicava ao que se passava em palco podia ser, por vezes, de pouca monta:

Nestes tempos de política em que vamos, as únicas pessoas que estão no teatro a escutar tudo com os seus cinco sentidos são as senhoras. Os homens, com a cisma das eleições, da câmara, do ministério, do emprego, das economias, tudo coisas de que lhe estão dependentes a honra e a fortuna, cansados de lidar e aborrecidos da agitação do dia, vão ao

teatro simplesmente para as acompanhar, e do que mais gostam é dos intervalos para irem fumar no salão (RS 31.3.1868).

A asserção destinava-se a justificar o parecer de que a adaptação do romance *As pupilas do senhor reitor* ao teatro, por Ernesto Biester, não tinha sido uma boa escolha. É que as mulheres, por natureza de índole curiosa, gostam, segundo Machado, de peripécias e de novidades: “Desde Eva para cá, como hão-de saber, é proverbial a curiosidade da mulher; cumpre portanto satisfazê-la, amontoando casos sobre casos, multiplicando as surpresas, e não lhe dando peças tiradas de romances que elas já leram, peças de que por consequência já conhecem o enredo, e que não lhes aguçam a curiosidade” (*ibidem*).

O diagnóstico já era antigo, pois o autor afirmara sete anos atrás: “o público está enfasiado de teatro, e a curiosidade é a única mola dramática: quer-se saber o fim, nada mais” (RS 1.10.1861). Mágicas e melodramas eram, por conseguinte, os espectáculos que mais gente atraíam. E é por isso também que as mulheres emergiam como o público principal: elas privilegiam o enredo em desfavor do estilo linguístico. Ainda assim, há circunstâncias em que os assuntos das peças suscitam discussões fora da sala, em especial quando abordam temas actuais, que afectam os valores vigentes da sociedade. Foi o que aconteceu com o drama *O condenado*, de Camilo Castelo Branco, representado em 1871 (RS 24.1.1871).

Paralelamente ao diálogo com o leitor, o folhetinista assenta por vezes a sua crónica em impressões retiradas de conversas à saída do teatro. A propósito de uma peça “sem alma” representada em 1884 no D. Maria II, intitulada *Romance parisiense*, original de Octave Feuillet, as palavras de Machado ecoam o sentimento geral:

Os senhores que lá foram gostaram? Não, não gostaram. Toda a gente, a conversar, diz que não gostou. Porque haveríamos, escrevendo, deixar de o dizer também?! Vão dizer-me que é de Octave Feuillet. Basta. Já sei. Mas, Octave Feuillet segunda qualidade, marca inferior, edição belga (DN 23.10.1884).

Octave Feuillet foi, de facto, um autor muito representado nos palcos portugueses na segunda metade do século XIX, daí que as palavras de Júlio César Machado pretendam significar que se tratou de uma obra inferior ao que o público estava habituado daquele autor.

As emoções que o público exprime são referidas em alguns folhetins, eventualmente distinguindo o feminino do masculino e reportando-se em especial a dramas sentimentais, melodramas, dramas ultra-românticos. *O gladiador de Ravena*, por exemplo,

“fez estremecer o público – as senhoras aterraram-se e os homens empalideceram – nas grandes cenas do desenlace” (RS 25.4.1871). Alude também com alguma frequência, em casos específicos ou em geral, à exigência do público, principalmente o masculino, quanto à beleza das artistas. Assim se expressa no folhetim d’*A Revolução de Setembro* de 24 de Março de 1868: “as artes entre nós vivem sujeitas a condições solenes no que respeita às caras das criaturas”.

Vemos o autor assinalar, em diversos aspectos, a transição da estética romântica para a estética naturalista, registando as reacções do público. A propósito da exibição do *Drama da Rua da Paz* no Teatro da Trindade, em 1869, tradução de Ernesto Biester, reporta uma certa estranheza do público, “namorado ainda das abstracções que representavam simbolicamente os personagens do drama velho”, ao ver em cena “homens que têm nome próprio, posição marcada e *paletot* verdadeiro, gente de quem se possa indicar o número da casa em que mora e a cifra das décimas que paga”. Neste caso, segundo o autor, não foi grande o entusiasmo do público. A circunstância de se tratar dum mês quente, de Verão, afastava ainda os espectadores, pois, como refere Machado em tom humorístico, aquele calor “não permite quase outro público senão os porteiros e os literatos, estes que não pagam nada e aqueles que são pagos ainda em cima” (RS 24.8.1869).

Em 17 de Abril de 1860 (e depois também a 4 de Setembro desse ano), n’*A Revolução de Setembro*, Machado retratava o que seria talvez o público mais genuíno e sincero dos teatros lisboetas. Trata-se do público do Teatro da Rua dos Condes, onde o móbil que atraía era o espectáculo, muito mais do que as artificialidades impostas por um determinado estatuto social. Machado sustenta então que “o público da rua dos Condes é o melhor dos públicos”, porque “aplaude frenético, fervoroso, ardente, sem ter no fim dos seus aplausos a esperança de uma entrevista”, ou seja, longe de aplaudir com o fito de lisonjear alguma actriz e obter dela algum favor. O que move aquele público é “o amor solene e grave da arte pela arte”; não deixam de ter “partidos, batalhas, ódios eternos, dedicações extremas”, mas “tudo pela arte”. Alheio a intrigas da sociedade, frequentando o teatro com vontade expressa de o admirar, ele é um público que “não especula”, quando grita vivas aos actores.

O público demonstrava maior entusiasmo, de facto, nos teatros de segunda e terceira ordem, e em particular com a representação de mágicas, que colocavam em cena efeitos especiais que davam maior emoção ao espectáculo. Veja-se o caso de *A serpente*

*dos mares*, mágica aquática que em 1862 se representou no Teatro da Rua dos Condes, com esta adesão do público: “Plateia a deitar por fora, camarotes apinhados de numerosas famílias, famílias intermináveis que dão a cada torrinha o aspecto duma colónia, e por cima disto tudo a alegria, a atenção, o entusiasmo, virtudes que já não se encontram no público dos outros teatros” (RS 18.2.1862).

No São Carlos, em contraposição, o próprio entusiasmo do público era artificial, encomendado, ajustado. Uma das ocasiões em que Machado o denuncia é para contrastar com o genuíno êxtase com que o público aplaude um actor como Taborda. A conclusão é que “em S. Carlos se aplaude de uma maneira, e nos teatros portugueses de outra”. Ou seja, o aplauso em S. Carlos pode não ser sincero, e mesmo os *bouquets* que se oferecem aos artistas “são quase sempre *ilegítimos*”, isto é, não se sabe de quem vêm (RS 20.12.1859).

Associado ao Teatro de São Carlos é o fenómeno das claques, que Machado se empenha em dissecar, tanto mais que conhece a realidade francesa dos *claqueurs* e assistiu à implantação do expediente em Portugal. É disso que fala no folhetim de 9 de Outubro de 1860, d’*A Revolução*, remarcando que se trata de uma feição que tomara o São Carlos nos anos recentes. Assumiram outras denominações entre nós, designadamente, “cavalheiros do lustre” e “romanos”, pela sua missão de aplaudir determinados artistas – e às vezes de patear ou de fazer silêncio. Ao que parece, escreviam até “fogosas epístolas” às cantoras (ou aos cantores). De qualquer forma, entende-se que eram pagos por esse serviço. Retoma o assunto dois anos depois, explorando as origens remotas do fenómeno, quando o imperador Nero resolveu recrutar gente para o aplaudir, e desvendando as suas formas parisienses: “em Paris ser *claqueur* é um emprego, além de rendoso, cheio de dignidade: como lucros, basta dizer-lhes que o antigo chefe de *claque*, um tal Auguste, vendeu o seu lugar por cento e oitenta mil francos” (RS 26.8.1862).

Uma importante observação para o conhecimento do modo de distribuição do público pelos diferentes teatros da capital surge no folhetim-revista de 18 de Março de 1856, no *Eco das províncias*. Descreve nesse artigo uma récita de beneficência realizada no Teatro de S. Carlos a favor dos órfãos e viúvas dos habitantes do Algarve, vítimas das calamidades que invadiram a região (surto de cólera, intempéries e terramoto). O terceiro momento dessa récita consistiu na representação da cena cómica *Manel d’Abalada*, pelo actor Simões, do Teatro da Rua dos Condes. Segundo Machado, esta cena cómica produziu fraco efeito, porque parodiava a peça *Sansão*, representada igualmente no Condes, mas que o público do S. Carlos não conhecia: “O público de S. Carlos não frequenta o Ginásio, quanto mais a Rua dos Condes: não conhece os *Dois mundos*, nem a *Última carta*,



desenganem-se. É por consequência natural que também nem sequer conheça de vista o *Sansão* e o *Manel d'Abalada*”.

O comentário de Machado aponta para um pleno distanciamento do público do São Carlos em relação aos teatros de terceira e mesmo de segunda ordem. Estariam implícitos os gostos artísticos e musicais específicos daquela plateia? Ou antes a sua composição social? Provavelmente uma solução de ambas as coisas que, no fundo, não são de todo independentes uma da outra. A separação não terá sido restritiva, uma vez que em algumas ocasiões é referida a presença de membros da família real ou da alta sociedade em teatros que não o de S. Carlos ou o de D. Maria II. O panorama geral, no entanto, aponta para um marcado elitismo do público do Teatro de S. Carlos, que esta indiferença perante um espectáculo de teatro do povo bem documenta.

A segmentação do público é notada em diferentes ocasiões ao longo do percurso jornalístico de Machado. De facto, este não deixa de apreciar qualquer tipo de espectáculo a decorrer na capital, o que lhe dá a hipótese de perceber as distinções sociais na distribuição do público. Se o do São Carlos seria uma fatia restrita de alta posição económica e social, no extremo oposto havia o público das touradas, dos arlequins das feiras, do circo, um público mais alargado, correspondendo a espectáculos que chegavam a um maior número de pessoas. Era talvez esse o sentido que Machado dava ao seguinte parágrafo, que escreveu em Agosto de 1854:

E digam o que quiserem, é para os divertimentos populares e inveterados que pendem quase totalmente as simpatias do público. Embora o *dandy* se recoste molemente nos estofados bancos duma plateia superior, e ignore que existe a *Praça do Salitre*; embora a classe apurada viva na esfera limitada e exclusiva da ópera, dos bailes e dos concertos, os divertimentos populares não-de permanecer, e levar vitória, em concorrência, à *élite* dos espectáculos! (RS 17.8.1854).

É com certeza o significado de um relevante artigo que escreve a propósito das representações da companhia lírica do Porto na Trindade e depois no Ginásio, em 1870: “Pelos preços ordinários do Ginásio é muito digna de ouvir-se esta companhia, nada inferior à maior parte das que cantam em Itália nos teatros secundários. Depois, um certo número de famílias que não são bastante pobres para assistir aos espectáculos de S. Carlos nas varandas, nem bastante ricas para alugar camarotes, pode desta maneira ficar conhecendo o repertório italiano, um pouco convencionalmente... e na razão do seu dinheiro” (RS 1.2.1870).

Apesar de tudo, o ambiente em São Carlos era de grande familiaridade e, a julgar pelas palavras de Machado, não impunha demasiadas formalidades. Era um espaço de sociabilidade obrigatório, onde se reunia um público constante, que fazia do teatro um lugar de encontro. Vejamos como o descreve um folhetim do *Diário de notícias* em Novembro de 1871:

Em S. Carlos, tudo à vontade! Tudo sem cerimónia! Tudo à portuguesa! É o teatro da corte; mas pode, quem quiser, ir vestido para ali como para o quintal. (...) Camarotes e plateias, tudo gente conhecida. Adeus para um lado, adeus para o outro. A família portuguesa! Toda a nossa gente; parentes, vizinhos e amigos! População flutuante? Dois brasileiros e um inglês. Muitas senhoras já na plateia, caladas – mais caladas do que nós, apesar de costumarmos armar-lhes reputação de faladoras. Enquanto os homens grulham, cavaqueiam, cantarolam, interrompem como se fossem deputados... e estivessem na câmara, estão quietinhas as senhoras, vendo e ouvindo (DN 9.11.1871).

Havia, pois, uma ordem estável no comportamento e configuração deste público. Nesta altura, quem vai ao São Carlos “sabe de cor as óperas... e os camarotes. Sabe que há-de ver certas pessoas do lado direito, certas outras do lado esquerdo, o seu amigo fulano ao fundo; sabe que no segundo intervalo o sr. Sicrano faz uma visita às senhoras tais, e que a menina esta vai no segundo acto para o camarote das suas amigas estourtas” (*ibidem*). E assim se desenrolava esse ritual, tão ou mais importante do que aquele que se passava em palco. Assim, o espectador do São Carlos parecia ser o que mais consciência e necessidade tinha de estar ali para ver e ser visto pelos outros da sua classe.

Interessantes são as observações a respeito do comportamento do público feminino. O clássico retrato do incómodo que a uma plateia poderia causar um chapéu alto de senhora encontra-se presente num ou noutro folhetim. A propósito de um divertimento popular que trouxe novidade à capital no Inverno de 1857, o Teatro Mecânico, instalado no Largo da Anunciada, encontramos observações que sobressaem para o estudo do público. Machado referia-se a uma companhia de pantomima que representava diversos quadros apoiada por fantoches, cenários vistosos e maquinismo elaborado. Esta característica e o facto de constituir novidade em Lisboa proporcionaram-lhe grande afluência. O espaço não dispunha de camarotes, de modo que as senhoras, tradicionalmente confinadas a esse compartimento, tiveram que quebrar as convenções:

Em todas as récitas têm concorrido damas a desfrutar o espectáculo, nos primeiros lugares, porque não há camarotes. Permita Deus que, com este exemplo, as senhoras portuguesas percam mais o receio que têm de assistir a um espectáculo sentadas numa cadeira da superior. Os chefes de família lucrariam se a moda se introduzisse. Para um homem e uma

senhora, que necessidade há de um camarote?! Para que hão-de as senhoras portuguesas marcar como excepção o que em todos os países passa como boa regra? (RS 25.11.1857).

Descreve com frequência espectáculos de benefício, onde, no final, o beneficiado era, por norma, muito aplaudido e recebia flores que os espectadores lançavam para o palco. Os benefícios do actor Taborda eram dos mais aclamados, ainda em 1880, longe dos seus tempos de glória, quando, no Teatro do Ginásio, “a plateia tinha dobradiças, bancos à porta e, ainda além disso, espectadores em pé; o espectáculo de si mesmo fazia lembrar as alegres peças do tempo em que autores, peças e públicos, a modo que era tudo mais alegre...” (RS 2.4.1880).

Em geral, depreende-se das palavras do folhetinista que aquele público não seria o mais ordeiro, nem o mais interessado, nem o mais culto. Depois há, naturalmente, variações de acordo com os espaços de representação e com os tipos de espectáculo, mas esses são os traços predominantes. As excepções davam-se em algumas peças, como *Fedora*, representada com relevante sucesso no Teatro de D. Maria II em 1883, a qual, por ser “verdadeiramente grande”, como explicou Machado, teve a capacidade de colocar os espectadores em respeitosa posição. A regra, porém, do comportamento observado na generalidade dos espectáculos seria distinta:

Nos nossos teatros os espectadores, por via de regra, parecem sempre estarem inquietos, febris, nervosos, impacientes; não ouvem, não sabem ouvir, não querem prestar atenção, e, no fim de cada acto, atiram-se uns aos outros aos encontrões pelos corredores fora como se corressem para uma desordem (DN 20.12.1883).

Mais ainda, no final de cada espectáculo, saem como se fugissem – caso que não se verificou na *Fedora*, excepcionalmente, em que o público permanecia no seu lugar após o termo da apresentação.

Tantas vezes convocadas as récitas de benefício, elas configuram, analisando as descrições, um padrão de comportamento do público a respeito deste tipo de espectáculos, cuja súmula podemos retirar, por exemplo, do benefício de Tasso em 1863 no D. Maria:

Estavam nas frisas as mesmas famílias que na noite de festa deste artista costumam ir atirar-lhe flores; na plateia estavam aqueles amigos sinceros e entusiastas, e ninguém os possui mais que Tasso, que vão todos os anos buscar uma rouquidão a este divertimento, ficando de cama no dia seguinte a tomar tapioca; quando ele entrou em cena houve aquela explosão de palmas e bravos que fazem que o actor sinta os olhos orvalharem-se das doces lágrimas da alegria e da gratidão; depois, no fim de cada acto as furiosas chamadas ao palco, a chuva de ramos, a cena patética dos artistas oferecendo-os uns aos outros, abraçando-se, congratulando-se, beijando-se; em seguida, as visitas ao camarim, o aperto

de mão ao autor, o *bouquet* que se traz do palco para ir oferecer a um camarote; isto tudo acompanhado da tosse crónica da plateia, que é a plateia dos catarrais (RS 29.12.1863).

No fim de contas, era espectáculo puro, o que menos parecia importar era a peça em si; mil e uma outras coisas prendiam a atenção do espectador. Nestas noites de festa, era levado ao extremo o usufruto do teatro como meio de sociabilidade: “as récitas de noite de gala são para ver a tribuna, e as representações de benefício são para ver a plateia” (*ibidem*). Aliás, no contexto de um outro benefício, o de Ana Cardoso, no Ginásio, o autor chega a declarar que “os camarotes constituem para a plateia uma parte do espectáculo” (RS 18.10.1864), principalmente se estiverem preenchidos de rostos bonitos.

Na década de 1880, a perspectiva do público português mantém-se pouco animadora. Machado nota que as companhias francesas já não produzem sensação ao visitar o nosso país, ao contrário do que acontecia escassas décadas atrás. A atitude do espectador de fim de século era de aborrecimento: “Vê-se tudo com o enfado de quem vive pesado de preocupações domésticas”. A ida ao teatro era quase um fardo que se carregava: “Vai, por conseguinte, o sujeito para o teatro desesperado já de para lá ter de ir”. Na verdade, essa percepção, por vezes saudosista, transparece de outros escritos deste período, que falam da perda de entusiasmo da capital pelos “feitos teatrais” (DN 6.5.1886).

### **3.4 Figuras de palco e bastidores**

Os folhetins de Júlio César Machado permitem-nos recolher informações sobre figuras de palco e bastidores do seu tempo, quer ao nível do respectivo contributo nos teatros, quer no tocante ao desempenho das peças e contacto com o público. Alguns textos de Machado reflectem ainda sobre a condição do actor português, e outros constituem autênticas biografias de artistas célebres.

De excepção percebemos claramente que houve dois artistas portugueses no período que nos ocupa, pelo menos é o que podemos concluir não só dos textos de Júlio César Machado mas também do panorama geral da crítica. Falamos de Emília das Neves – que, embora tenha começado a sua carreira vários anos antes da carreira literária de Machado, deu a este bastantes oportunidades de apreciar o seu talento, pois manteve-se activa até à década de 70 daquele século – e de Taborda – cujo percurso é praticamente concomitante do de Machado.

O que goza de mais alargada celebridade é, sem dúvida, Tabora (1824-1909); ele é “o actor querido, o actor predilecto, o actor que tem todos os aplausos e todas as simpatias” (RS 20.12.1859), que redobravam em noite de benefício. A festa artística do actor Tabora chegava ao ponto de produzir uma viragem no comportamento do público:

Oh! É preciso ter visto, então, como todo este público pachorrento e comodista, este bom público que anda devagar, encostado ao seu bordão, parando a cada passo, de dia, defronte da vidraça do ourives ou do cabide do capelista, de noite, defronte de cada bico de gás, que estaciona, ou de cada trem, que vai passando! – é preciso ter visto com que pressa corria para o Ginásio, ávido de festa, ávido de cena cómica, ávido de gritar e de ouvir gritar nas aclamações sinceras, espontâneas, ardentes, com que a plateia, nesta noite, costuma dar largas à sua grande estima por este simpático talento, por este talento simples e admirável! (*ibidem*).

Por curiosidade, registemos dois nomes que Machado menciona entre os entusiastas que festejaram o actor com coroas de flores naquela noite: a Duquesa de Palmela e Guilherme Cossoul. Os poemas eram outra presença habitual em festas artísticas. Dotado de uma excepcional capacidade de observar e de reproduzir fielmente o observado, Tabora é “o artista que o público entende melhor, o actor que fala à plateia de uma forma mais compreensível e mais natural” (*ibidem*).

Tabora, acerca de quem Júlio César Machado escreve numa monografia de homenagem ao actor, era “a comédia completa”, um talento natural para fazer rir. Não tinha estudos, mas não precisava deles, decorava os papéis e adivinhava o resto, construindo as suas personagens com base nas horas que passava a observar os diferentes tipos da sociedade (RS 11.4.1865). Tabora ficou associado ao Ginásio, mas passou por várias salas: D. Maria II, Trindade, Príncipe Real, Recreios, para além dos teatros particulares e de província. Envelheceu, perdeu a audição, mas a alegria íntima que lhe pertencia ajudou-o a conviver com o peso dos anos: “Costumou-se a ser velho; porém, é-lhe precisa a luz da ribalta, como a luz do dia” (DN 19.5.1887) – e por isso continuou sempre a representar.

Por ocasião do benefício da família do actor António Joaquim Pereira, do Ginásio, em 1860, Machado tece-lhe elogios, mas comenta, no entanto, que, “nos últimos tempos da sua vida, estudava pouco, e quezilava-se em cena quando não sabia o papel: batia o pé, fazia caretas e apostrofava o ponto em pleno auditório” (RS 14.2.1860). O benefício realizou-se com a paródia *Fábia*, de Francisco Palha, no mesmo Teatro do Ginásio, porque nela tivera o actor Pereira um dos papéis que permanecia na memória de quem o viu: “Qual é de nós que não se recorda já daquela figura cómica, azabumbada e roliça, que por

tantas vezes nos divertiu, quando nesta mesma *tragédia* nos aparecia de saio e perna à mostra, transformado em bailarina!”. Agradava ao público, fazia-o rir, de uma forma peculiar, que se aliava a uma “gorda fisionomia de uma gravidade grotesca”. Nas palavras de Machado, o actor Pereira era dotado de “uma graça especial e única – a *graça da sensaboria*”, e explica que fazia o público rir “dizendo as coisas no tom monótono e cáustico de um maçador” (*ibidem*). Informa, por fim, que o actor morreu de febre amarela aos 38 anos de idade, em 1858, contando 17 anos de carreira artística.

Tasso (1820-1870) actuou na comédia *O luxo*, original de J. Lecomte, em 1859/60, no D. Maria II. Foi com ela que fez o seu benefício, surpreendendo num papel de ancião respeitável, o tipo do pai nobre, distinto do que habitualmente lhe cabia: o galã. Com efeito, o actor Tasso era associado à figura do galã, sobre cuja caracterização reflecte o folhetim d’*A Revolução de Setembro* de 3 de Janeiro de 1860. O galã é o jovem belo e atraente, que as senhoras admiram, sempre honrado, honesto, mas vítima de injustiças ao longo do enredo, para no final triunfar. É a ele que cabem acções heróicas, e muitas vezes as dificuldades que enfrenta têm por objectivo obter permissão de casar com a sua eleita. Eram estes os papéis que frequentemente cabiam ao actor Tasso.

O actor José Carlos dos Santos (1833-1886), conhecido simplesmente por Santos, cuja carreira é acompanhada de perto por Júlio César Machado, era considerado na sua melhor produção o tipo do galã. Ao analisar a sua interpretação na peça *Primavera eterna*, de Ernesto Biester, Machado afirma que “é ele quem comove, quem sensibiliza, quem apaixonava, quem atrai”, sobretudo “os sorrisos e as lágrimas das senhoras” (Machado, 1860b: VIII). O folhetinista colaborou no *Álbum do actor Santos*, editado em 1885, com um texto intitulado “Benefício do actor Santos, em S. Carlos”. Recorda aí o tempo de glória deste actor, que acabou por não se prolongar por muitos anos, devido aos infortúnios que o atingiram. Santos foi, por assim dizer, sucessor de uma geração de peso no teatro português:

Pela sua aptidão e pelo seu amor ao trabalho havia conseguido, sem que ninguém se atrevera a contestar-lhe um direito como que sagrado, ser o primeiro actor dramático da cena nacional. A única geração de artistas que tivemos, o Epifânio, o Dias, o Vitorino, o Sargedas, haviam morrido; Tasso, seu companheiro ainda em grande parte do melhor repertório duma época, sucumbiu em plena vida e em plena luta... (Machado, 1885c: 122).

Tasso e Santos foram, aliás, no Verão de 1863, aperfeiçoar a sua arte a Paris, ao que parece sob a protecção do rei D. Luís (RS 2.6 e 7.7.1863). Depois da carta que escreveram de

França a Machado, o regresso dos dois actores ocupou todo o folhetim d'A *Revolução de Setembro* de 25 de Agosto de 1863.

Machado evidencia o esforço educativo do actor Santos, que não só se aplicou a formar artistas como também contribuiu para dar ao teatro português um novo alento. António Pedro estava entre os talentos que Santos adivinhou e auxiliou. Quanto aos autores e à literatura, foi por intermédio de Santos que *A morgadinha de Valflor* de Pinheiro Chagas veio a público e alcançou assinalável êxito. Santos foi actor e ensaiador, chegou a ser empresário e director do Teatro de D. Maria II. Dirigiu também o Teatro do Príncipe Real e, nessa condição, trouxe o actor Rossi a Portugal, em 1868.

Santos foi, definitivamente, entre as décadas 1850 e 1870, uma das principais figuras dos palcos da capital. Travestido de diferentes personagens, ocupado em dirigir da melhor forma os actores, ele era “o artista mais imaginoso e elegante que possuímos”. Veja-se a sua versatilidade enquanto actor, que Machado comenta aquando do seu benefício em 1870: “depois de haver sido o excêntrico de *Por causa de uma carta* e o raposa dos *Solteirões*, nos apareceu desta vez melancólico e sonhador, ardente e sombrio, espécie de Hamlet de *frac* e botas de montar, pálido e inquieto, febril e nervoso, Antony enfim!” (RS 12.4.1870) – ou seja, no drama de Alexandre Dumas, traduzido por Ramalho Ortigão.

Complicações de saúde afastaram da cena o actor José Carlos dos Santos, que acabou por cegar, o que o retirou prematuramente do tablado. No entanto, a sua glória continuou a ser recordada em benefícios, como o de 1879 no Teatro de São Carlos, onde ainda assim representava pequenos trechos. Estreara-se no Teatro de D. Maria II num pequeno papel de criado na farsa *Graças a Deus está a mesa posta*, e a partir daí, fazendo-se notar, alcunharam-no de “Pitorra”, devido à sua baixa estatura e redondez.

José Carlos dos Santos compôs também algumas peças: *A saia balão* e *O anjo da paz* para o Teatro de D. Fernando, *Segredos de família* para o Teatro do Ginásio, entre outras, originais e traduzidas. Machado sustenta que ele foi “verdadeiro homem de teatro, expressão vivaz de poder e de brilho, como actor e como ensaiador, possuiu, no sentido amplo, a chave do palco”, e que veio preencher a falta de um actor de carreira efémera e que da memória se apagou por completo, mas que, de acordo com o folhetinista, terá sido um verdadeiro prodígio. Chamava-se Vasco, pertencia ao Ginásio dos primeiros anos. Aqui estão os motivos por que se distinguiu:

Esse Vasco foi o primeiro *diseur*, como agora se usa chamar aos que recitam agradavelmente a linguagem própria da conversação com elegância e um grande natural. Naquela época não se estava preparado para essa prenda, característico de temperamento fino, e que distingue hoje alguns artistas, Brasão, Augusto Rosa, Melo, Silva Pereira, Polla. Uma peça que ele representava, *O marido que se desmoraliza*, teve cinquenta e tantas representações seguidas, e quando o Vasco, na sua submissão à lei comum, se deixou ir para o outro mundo, reparou-se então, ainda que vagamente, que faltara o que quer que fosse no Ginásio e, mais que no Ginásio, no teatro português, por muito tempo, como que o secar de uma nascente, necessária, essencial, para o repertório novo (DN 25.2.1886).

A vida do actor Epifânio (1813-1857) ficou registada em folhetim, em 5 de Junho de 1860, n' *A Revolução de Setembro*, que Sousa Bastos cita depois na *Carteira do artista*. A naturalidade na declamação vinha substituir a escola romântica, enfática, hiperbólica, sentimental, que viera de França na década de 1830. Esta última teve em Epifânio Aniceto Gonçalves um apologista e pedagogo, que recebera os preceitos do ensaiador Émile Doux. Colocou-os em prática quando foi dirigir a companhia do Teatro Nacional logo após a sua abertura:

Foi a primeira vez então que nos cartazes se leu esta inovação francesa da frase *mise-en-scène*. Os anúncios especializavam sempre a direcção e a *mise-en-scène* do sr. Epifânio. Advertia-se disto como de um facto novo, e era efectivamente um facto sem precedente na nossa terra, porque os ensaiadores antigos nunca se deram ao incómodo de atender à disposição das figuras, à colocação dos grupos, à gesticulação dos actores (RS 5.6.1860).

A época de Epifânio foi rica em peças de grande espectáculo, como *O alcaide de Faro*, *O templo de Salomão* e *A profecia*, mas foi igualmente o tempo dos dramas sombrios, como *Ghigi*, *O mercado de Londres*, *O casal das giestas*, *Os mistérios de Paris*, todos eles da carreira de Epifânio, que viria a cair vítima da febre amarela, em 1857. Embora os restos daquele estilo de declamação exagerada tenham sobrevivido por demasiado tempo, Epifânio foi, segundo Machado, o ensaiador português de maior talento.

Quando o actor Isidoro (1828-1876) passou para o Teatro de D. Maria II, em 1863, ao representar na comédia *Mistérios do nigromante*, a sua actuação mereceu alguns reparos do folhetinista, que têm a ver com práticas de cena distintas de acordo com o nível da sala de espectáculos: “Isidoro desempenha o seu papel com todos os recursos de uma veia cômica verdadeira, sem cair na exageração burlesca. Pedimos-lhe apenas que não se dirija tanto à plateia nem faça contracena com o público, porque o teatro normal não autoriza essa liberdade perfeitamente admitida nas cenas secundárias” (RS 17.11.1863).

No espectáculo seguinte onde participou, no D. Maria II, *Os homens ricos*, de Biester, já não sofreu qualquer reparo a sua actuação, completamente digna de um teatro de



primeira ordem. Sabemos que, para este mesmo espectáculo, o actor Tasso, incumbido do papel de Visconde da Cerveira, personagem que padece de obsessão amorosa, estudou o tipo com afinco, inclusive observando os doentes internados no Hospital de Rilhafoles, e inspirando-se em casos recentes de figuras ilustres (como o de A. P. Lopes de Mendonça, por exemplo). Em resultado, “compôs o seu papel por uma forma admirável e verdadeiramente nova sobre a cena” (RS 29.12.1863).

O actor Pinto de Campos (1833-1889) distinguiu-se na interpretação do caseiro Diogo no drama *Os campinos*, de Salvador Marques, dado em 1874 no Teatro do Ginásio. Foi “com grande merecimento de composição e de verdade” que construiu uma personagem de um quadro que lhe convinha, como Machado pôde perceber num encontro com o actor na Nazaré, em que observou o seu entusiasmo pelas touradas. Salvador Marques, proveniente de Santarém, conhecia bem o meio e por isso soube desenhar os campinos; Pinto de Campos era o seu melhor intérprete. Eis as palavras que Machado usa para descrever o actor Pinto de Campos: “é homem de inteligência firme, vontade decidida, boa penetração e experiência dos homens e das coisas, e uma fixidez de convicção, que lhe dá certa feição rara no tempo de fingimento e de venalidade em que vamos” (DN 23.4.1874).

Uma vez findos os tempos de glória, a actriz Carlota Talassi (1811-1891) terá sido, a julgar pelos jornais, injustiçada pelos dirigentes teatrais, que a afastaram da cena quando ela ainda se encontrava em condições de trabalhar. Foi em 1862 a despedida, e o folhetinista refere-se, ainda que sumariamente, a esse caso: “A única coisa grande e sincera que eu aí tenho encontrado nestes últimos tempos foi o pranto da sr.<sup>a</sup> Carlota Talassi, quando um dia destes, supondo que ela própria estimava isso, lhe dei os parabéns de estar livre do teatro. As suas lágrimas, que rebentaram espontâneas e copiosas, fizeram-me compreender toda a singularidade da exasperação dolorosa duma artista” (RS 2.9.1862). Como reconhece o autor, a emoção da actriz é compreensível, pois que ela “foi em Portugal a mais querida e a mais estimada artista”, concretamente afirmando-se nas décadas de 1820 e 1830. O jornal *O doze de Agosto* publica uma carta de despedida plangente da actriz, assinada em Lisboa a 15 de Julho de 1862, e sustenta que Carlota Talassi, ainda em condições de prestar serviço ao teatro, foi vítima de critérios puramente economicistas (*O doze de Agosto*, 17.7.1862).

Emília das Neves (1820-1883), a estrela do teatro romântico português, é claramente a actriz mais comentada, por toda a imprensa da época. Uma das suas personagens marcantes foi Margarida Gautier, n’*A dama das camélias*, drama repetido

várias vezes nos teatros portugueses, onde Emília das Neves arrancava lágrimas aos espectadores. Machado aconselha Emília das Neves a evitar o melodrama e a cingir-se ao género onde fica melhor, o drama, pois a sua categoria elevada dispensa-a de fazer determinadas concessões: “Nem o teatro normal deve especular com a sr.<sup>a</sup> Emília das Neves, nem a sr.<sup>a</sup> Emília das Neves deve deixar-se atrair pelo mau gosto de certo público. Uma artista da sua esfera domina as plateias, não as segue” (RS 4.6.1861).

Quando escolheu a tragédia *Medeia*, traduzida por Mendes Leal, para o seu benefício em Dezembro de 1861, a recepção foi fria e a opção contestada. Não deixando de mostrar as suas excepcionais qualidades recitativas, percebe-se que o talento da grande actriz não estava adequado ao género trágico, pois Machado acaba por dizer, como num desabafo, que “a sr.<sup>a</sup> Emília faria bem em continuar como ia”. Nem o de Emília nem o dos colegas, “é que não se improvisam trágicos em quinze dias” (RS 16.12.1861).

O ascendente de Emília das Neves prolongou-se por muitos anos, ao ponto de se produzirem peças adequadas ao seu estilo de declamação. É o que Machado comenta acerca de *A estalajadeira de S. Pithon*, espectáculo dado em 1869 no Teatro Nacional: “A peça é destinada simplesmente ao talento da sr.<sup>a</sup> Emília das Neves e à predilecção do público pelos melodramas” (RS 25.5.1869). Neste sentido, perdoam-se as incoerências e inverosimilhanças apenas pelo prazer de assistir à excelência da actriz, que se revela especialmente em “cenas de efeito prodigioso”. Ainda em 1871, quando se deu o seu benefício com *O gladiador de Ravena*, no Teatro Nacional, Emília das Neves produzia sensação nas plateias, fazia “estremecer o público” (RS 25.4.1871). E logo a seguir a actriz voltava a atrair numerosa concorrência ao teatro com *Joana, a doida*, um drama de grandes lances ao estilo ultra-romântico (RS 9.7.1871).

Emília Letroublon (?-1895) foi uma das mais carismáticas actrizes contemporâneas de Júlio César Machado. Depois de fazer carreira no Teatro do Ginásio, alcançou a categoria primeira ao passar para o Teatro Nacional. Era conhecida pela sua excentricidade e leveza de ânimo. Protagonizou em 1856 um episódio que os jornais exploraram por vários dias. Em artigo publicado no nº 20 do *Eco das províncias*, a 26 de Março de 1856 (quarta-feira), Júlio César Machado noticia: «terça-feira, à noite, lia-se um anúncio no salão do Ginásio, concebido pouco mais ou menos assim: “*Em consequência do desaparecimento da actriz Emília Letroublon muda-se todo o espectáculo. As pessoas que quiserem retirar-se podem receber o seu dinheiro no camaroteiro*”».

Comentando este caso de uma actriz que conhece pessoalmente, que caracteriza como mulher dada a festas, bailes e excessos, Machado revela que a causa da fuga foi a

recusa de uma agiota em ceder os vestidos que Emília Letroublon precisava para usar em *Dois mundos* e *Última carta*. Impossibilitada de desempenhar assim os seus papéis, a actriz “entrou numa sege e fez-se conduzir ao Terreiro do Paço. Depois, diz-se que entrara num bote e que atravessara o Tejo” (*ibidem*). A verdade é que, ainda um mês mais tarde, Machado escrevia em folhetim do mesmo jornal: “O Ginásio espera a sr.<sup>a</sup> Emília Letroublon, que é a *peça* que actualmente lhe está dando maior cuidado” (*Eco das províncias*, 27.4.1856). Em *Apontamentos de um folhetinista*, Machado recorda este episódio, e acrescenta que a actriz regressara afinal pouco depois a Lisboa e se fora instalar incógnita numa casa que ficava bem próxima do Teatro do Ginásio.

Interrompida de súbito foi a carreira promissora da jovem actriz do Teatro Nacional Manuela Rey (1843-1866), que ainda em Dezembro de 1865 brilhava na peça *Nobres e plebeus*, e, menos de três meses depois, estava sepultada por uma doença debaixo de sentida homenagem dos admiradores. Dotada de elegância, talento e graça infantil, as suas actuações eram geralmente aplaudidas, mas quando morreu ela era ainda apenas “a mais esperançosa glória da cena” (RS 6.3.1866). A sua carreira foi portanto “rápida e brilhante”, e Machado lembra-se de assistir à sua estreia, no melodrama *El hijo del ciego* no Teatro do Salitre, pois chegara com o pai numa companhia espanhola.

Pelo Outono de 1859, o folhetinista comenta as celeumas da época de assinatura dos contratos dos artistas. Foi Manuela Rey, a jovem actriz, quem protagonizou a polémica. Ela exigiu do Teatro Nacional um vencimento mensal de 72 mil réis, valor que, embora o merecesse, na opinião de Machado, não deveria pedir, pois era impossível no nosso país. Na verdade, se verificarmos as tabelas de vencimentos publicadas na imprensa<sup>11</sup>, percebemos que era um número só alcançado pelas actrizes de topo e carreira estabelecida (como Josefa Soller, por exemplo). Manuela Rey, embora já revelada como talento de excepção, estava ainda em princípio de carreira.

Verificou-se naquele período um intercâmbio de artistas com o Brasil, e é acerca disso que fala Machado no folhetim do *Diário de notícias* de 16 de Setembro de 1881, a propósito do regresso do actor Silva Pereira, estreando-se na peça *Piperlin* no Teatro da Trindade. O primeiro interveniente de que Machado se recorda é o actor brasileiro Areias, que chegou a Lisboa em 1853, para actuar na Rua dos Condes e no Ginásio. Era um excêntrico, de veia cómica, que, durante os dois anos em que dirigiu o Condes, lhe

---

<sup>11</sup> Cf. *Revista dos espectáculos*, Dez. 1853; e *Biografia do actor Isidoro*, 1859, p. 24: quando em 1856 foi convidado a entrar para o Teatro Nacional, ofereceram-lhe 33 mil e 600 réis mensais somado a 150 mil réis por ano a título de benefício.

imprimiu vida nova e lançou a actriz Fialho na comédia *Cosimo, o caiador*, que trouxera do repertório brasileiro. Veja-se este comentário de Machado: “Sem poder dizer-se instruído, era, ainda assim, um dos actores mais cultos que tem aparecido nos teatros portugueses”. Seguiram-lhe as pisadas os actores brasileiros João Caetano, Joaquim Augusto, Gabriela da Cunha, Furtado Coelho; em sentido inverso, viajaram ao Brasil os portugueses Simões, Emília das Neves, Taborda, Emília Adelaide, António Pedro, Silveira, Vale, Brasão, e aquele Silva Pereira que estava de regresso.

Sabemos pelo folhetim das datas de estreia de artistas, como Emília Eduarda, que em Setembro de 1861 debutou no Ginásio na comédia *A esposa deve acompanhar seu marido*, escrita por Júlio César Machado, ladeada por Taborda, Soller, Maria José Noronha e Isidoro. Outro caso foi o de Mariana Ferraz, “jovem e formosíssima”, que se estreou em 1866 nas peças *O cravo branco* e *O filho do povo*, no Teatro da Rua dos Condes. Dotada de talento, estudiosa, talhada para os papéis de ingénua, foi, porém, a sua beleza o que mais marcou a impressão transmitida por Machado (RS 6.11.1866).

A propósito da estreia da actriz Maria de Lima, aos 15 anos, no Teatro de D. Maria II, na comédia *O segredo de minha mulher*, em 1860, Machado reflecte sobre a vida de artista: “Por mais complicada e engenhosa que seja a intriga da peça que se representa, será sempre de uma simplicidade extrema em comparação dos imbróglis e dos dédalos que se urdem entre os bastidores! por detrás do pano de fundo! nos camarins! no guarda-roupa! nas bambolinas até, creio eu!”. Por isso, os artistas são, segundo Júlio César Machado, uma “classe curiosa para conhecer e para se estudar nas suas mil faces” (RS 13.11.1860). Não quer dizer que sejam, porém, um enigma, como o são para o cidadão comum, que tem dificuldade em separar o actor dos papéis que representa. São ainda vestígios do estigma imposto sobre esta classe desprezada e associada a uma vida pecaminosa. Como escrevia Machado em 1861, existira um certo terror e ódio pelo artista dramático; a segregação acentuava-se para as actrizes, encaradas como “mulheres perdidas”. Para o povo das localidades rurais, essa imagem permanecia válida, perfeitamente espelhada no comentário reproduzido por Machado: “Aquilo é má gente – dizia-me na Nazaré um santo homem –; como estão excomungados, vingam-se em levar vida airada enquanto andam por este mundo!” (RS 22.1.1861).

Apenas para a sociedade do Porto e de Lisboa “a gente do teatro representa e significa o que verdadeiramente é”, ou seja, o progresso civilizacional e a instrução pública tinham transformado o conceito formado dos actores, mas só nas duas grandes cidades que, nisso como em quase tudo, levavam grande avanço sobre o resto do país. Aliás, o teatro

estava bem presente e já mesmo dignificado no imaginário da burguesia romântica, para quem ele ocupava um importante papel na vida social. Nas palavras de Júlio César Machado, “a vida de teatro significa para a burguesia a fantasia do espírito, a liberdade amorosa, o ruído, a extravagância, a glória, as relações fáceis, o dinheiro que não custa a ganhar” (*ibidem*), coisas que ela própria ambicionava e que portanto não olhava com desdém. O que nem todos acreditavam, contudo, é que os actores e as actrizes também podiam ser indivíduos virtuosos, de conduta austera, bons pais, bons vizinhos, etc., segundo nos conta o folhetinista.

É precisamente uma peça em 4 actos de José de Almada e Lencastre intitulada *A moral e o teatro*, que pouco tempo permaneceu em cena no Ginásio, que proporciona ocasião ao folhetinista de reflectir sobre este tema e, em particular, o estatuto dos actores, traçando o seu percurso histórico na relação com o cristianismo. Observa que “a guerra que a Igreja conservou contra o teatro desaparece enfim”, mas que a literatura ainda pinta os actores com demasiados vícios (RS 13.12.1859).

Simbólica da nobilitação da profissão de actor é a condecoração dos mais destacados na cena portuguesa. Em folhetim e noutros lugares da imprensa periódica, Machado recorda a primeira condecoração, atribuída ao actor Epifânio Aniceto Gonçalves, que na altura ainda causou embaraços aos mais conservadores. Cerca de vinte anos mais tarde (1865), foi o actor Taborda condecorado com o hábito de S. Tiago. Este acto é bem significativo de uma evolução positiva da reputação da classe, como nota o folhetinista:

E de então para cá, ora para o actor Rosa, ora para o actor Tasso, ora para o actor Santos, ora para o grande Rossi, ora para Salvini, ainda de vez em quando se pensava:

– Damos-lhe a fita?

Porque, dizia-se, se não lhe damos a fita [a condecoração], os actores poderão gritar que continuam os preconceitos, a injustiça, o martírio: poderão alegar a importância social da sua arte, as dificuldades que a cercam, o talento de que têm dado provas, o incessante caminhar para o bem, a pureza progressiva de seus costumes, a estima moderna em que são tidos (*A América*, Jul. 1871).

Em diferentes crónicas, prossegue as considerações acerca da condição do actor e da sua formação. Ainda em 1860 repetia um lamento que já contava décadas entre os intelectuais românticos: a insuficiência ou mesmo a falta de recursos de formação para os actores portugueses: “Porque, e por quanto tempo ainda, estarão condenados os actores portugueses a irem aprender sobre o tablado, em vez de irem ensinar sobre ele?”. A questão que Machado coloca é não se criarem sucessores para artistas como Tasso, Rosa, Teodorico ou Emília das Neves, por falta de investimento dos governos em estruturas de

formação. Quando esses actores terminassem as suas carreiras, protesta Machado, “lamentaremos então, mas tarde, que os governos não tenham pensado nunca em criar uma escola de declamação, onde os artistas fossem aprender a dizer, antes de se encontrarem a declamar”. Ora, nestas condições, pergunta Machado, com que consciência podem os críticos ser severos para com estes “actores e atrizes que aprendem uns com os outros, sem haver um que os ensine a todos” (RS 20.11.1860)?

O Conservatório, no entanto, encontrava-se a laborar, e mostrava de tempos a tempos os seus resultados. Duarte de Sá (1823-1876) era o professor, uma personagem também conhecida das récitas de sociedade. Escolheram para a apresentação de 1865 no Teatro de D. Maria II *O tio Simplicio*, de Garrett, *Por um cabelo*, de Octave Feuillet, e *Luísa*, de Scribe, nas quais se destacaram as discípulas Emília dos Anjos, Mariana e Máxima. Mas os alunos chegavam ao Conservatório, nas palavras de Machado, “na idade da puberdade, e, pela maior parte, cheios de experiência e prática de teatrinhos particulares, o que equivale a dizermos cheios de defeitos quase incorrigíveis” (RS 9.2.1865). Apesar de tudo, o trabalho do mestre é elogiado, na medida em que pretende inculcar uma escola de declamação que combina a naturalidade, a simplicidade e a verdade com o desenho inteligente do gesto e o colorido da linguagem. O trabalho dos aprendizes era fundamental, mas não podia passar sem o talento, a aptidão inata.

Quando já ia longe o tempo em que Duarte de Sá fora célebre, Machado dedicou-lhe um folhetim no *Diário de notícias* de 7 de Setembro de 1876. É recordado em primeiro lugar pelo trabalho que efectuou nos teatros de sociedade, sobretudo nas Laranjeiras, como ensaiador e como actor. Mas dedicou-se igualmente aos teatros públicos. Machado evoca a sua passagem pelo D. Fernando em 1850: “De uma velha pecita, dada e gasta no antigo Ginásio, *À porta da rua*, fez os *Trabalhos em vão*, e esses *Trabalhos em vão* atraíram Lisboa inteira ao teatro e fizeram em Portugal a revolução do *calembourg*”. Depois, orientou a sua entrega para o ensino no Conservatório, essa foi a sua “grande batalha”, não vencida porque, assevera Machado, “não teve artistas”, isto é, não apareceram alunos de talento. Deste modo, o Conservatório foi muito depreciado, dizia-se que nada produzia. O curso durava três anos, e eram escassos os pais que podiam prescindir do apoio dos filhos por tanto tempo, e sem grandes perspectivas de futuro. A ambição de Duarte de Sá era “ter um teatro no Conservatório, ou que lhe permitissem que os discípulos representassem todos os meses no teatro de D. Maria” (DN 7.9.1876). O grande problema era que, findo o curso, os alunos não tinham a garantia de um contrato.

A passagem de vedetas estrangeiras por Portugal não escapou ao olhar do folhetinista, que presenciou espectáculos de artistas consagrados a nível europeu. Num folhetim do *Diário de notícias*, em Abril de 1882, retrata a primeira aparição da actriz Sarah Bernhardt (1844-1923) em palcos portugueses. Conta que foi com Rafael Bordalo Pinheiro esperar a actriz à estação de comboios, onde já outros se encontravam a aguardar a estrela, entre os quais o actor Taborda e o empresário Pinto. A estreia deu-se no Teatro do Ginásio, onde Sarah Bernhardt, na expressão do folhetinista, deslumbrou todos os que a viram. Nessa noite representou *A dama das camélias*, de um repertório que incluía, entre outras, *Frou Frou*, *A esfinge*, *A princesa Georges*. O seu génio e o efeito produzido só eram comparáveis aos da actriz Ristori:

O triunfo então foi completo, e o público, comovido, deslumbrado, convulso, rompeu em prolongadas aclamações, saudando-a, vitoriando-a. (...)  
Acordara a sensibilidade em toda a gente, nas mulheres, nos homens, nos artistas, nos mais difíceis, e conservou todos numa tensão de espírito, numa exaltação de entusiasmo, que chegou a não querer ninguém saber de outra coisa, a não pensar e não viver para mais nada senão para ela (DN 27.4.1882).

A febre foi tal, continua o folhetim, que quase lançavam mão da violência os que não tinham conseguido obter bilhete para os espectáculos de Sarah Bernhardt. Lá dentro, na sala, houve até senhoras que, sem lugar sentado, se mantiveram de pé toda a noite. A sociedade lisboeta mobilizou-se, pois, em torno da grande actriz francesa.

O papel central vai, no entanto, para a actriz trágica Adelaide Ristori (1822-1906), não só pela sua qualidade profissional, mas também por ter sido objecto dos primeiros artigos que Machado assinou como folhetinista contratado d'*A Revolução de Setembro*. Ela chegou, com uma companhia italiana, em Outubro de 1859, e desde logo dominou a atenção da capital: “A Ristori é a ordem do dia e da noite: discute-se a Ristori, sonha-se com a Ristori, jura-se pela Ristori!” (RS 25.10.1859). Encantou na interpretação de Medeia, de Maria Stuart, de Adriana Lecouvreur, de Judite, de Lady Macbeth e de outras personagens. O entusiasmo era pleno, beirava o fanatismo. Do resto da companhia, Machado salienta o actor Majeroni.

A companhia instalou-se primeiro no Teatro de São Carlos, e depois, com a abertura da estação lírica, transferiu-se para o Teatro de D. Maria II. Aqui representaram *Joana, a doida*, onde Ristori demonstrou iguais capacidades para o melodrama. Todavia, o que mais surpreendeu o cronista nesta passagem foi encontrar o teatro cheio para aquela recita, quando por norma o D. Maria tinha fraca afluência de público, e mesmo o S. Carlos

não dera casas cheias à Ristori (RS 1.11.1859). Com efeito, apresenta dados concretos: relativamente ao drama *Isabel de Inglaterra*, Machado fala de “sessenta bilhetes vendidos” para uma noite de quinta-feira (RS 15.11.1859). Na última récita, de novo no S. Carlos, a sala ficou repleta, pela despedida e pela peça escolhida, *Judith*, uma das que mais havia agradado do repertório da companhia italiana. Deste modo, o final foi apoteótico:

O público rompeu então, mais do que nunca, em aplausos fervorosos! A Ristori! A Ristori! Era o único grito, a única voz, o único pensamento! E à proporção que caía sobre o palco uma chuva de *bouquets*, a admirável artista vinha agradecer-nos tendo no braço as coroas que lhe ofertaram nessa noite! E o público chamava-a outra vez, e novas aclamações partiam de toda a parte, todos a aplaudiam, todos pediam ainda as estrofes pela segunda vez nessa noite, pela última vez talvez nesta terra! E o pano erguia-se ainda, e a Ristori recitava de novo! – Em pé! Em pé! – gritou-se. Então o público escutou de pé a última recitação dessas estrofes, que nos tomam a alma em cada verso, quando a Ristori as diz! (RS 6.12.1859).

O folhetim alcançou depois o privilégio de aceder e divulgar, traduzida, uma carta de agradecimento de Adelaide Ristori, endereçada ao director e ensaiador do teatro normal, Luís da Costa Pereira. Adelaide Ristori regressou a Portugal em finais de 1878, e mesmo aí, quase vinte anos depois, e estreando-se de igual modo com a tragédia *Medeia*, Machado achou-a magnífica, “com a mesma superioridade fulgurante” (DN 14.11.1878).

Digno de louvores foi outro actor italiano, Ernesto Rossi (1827-1896), que José Carlos dos Santos trouxe ao Príncipe Real. A língua italiana não constituiu obstáculo, devido ao tipo de tragédias e dramas encenados, e em especial ao talento de Rossi: “nele tudo fala, o gesto, a fisionomia, o olhar”. A estreia deu-se em Novembro de 1868, com o drama *Kean*, onde Rossi representou com “intimidade de estudo”, com “variedade de tons” (RS 25.11.1868). Rossi brilhou igualmente em *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Conde Hermann*, *Ruy Blas*, *Cid*, *O mercador de Veneza* (Shylock) etc., e mesmo em comédias de Goldoni. Destacou-se sobretudo em *Hamlet*, escolhido para o seu benefício: “Rossi foi inexcedível na parte de Hamlet, considerada geralmente como a principal de todo o seu repertório e aquela em que o talento verdadeiramente superior deste artista atinge proporções de todo o ponto excepcionais” (RS 29.12.1868). Nesta noite, António Feliciano de Castilho ofereceu a Rossi uma tradução italiana do seu poema *Ciúmes do bardo*. Após o último triunfo de Rossi, a representação de *Frei Luís de Sousa* no Teatro de São Carlos – “com quatro ensaios apenas” –, traduzido por Veggesi Ruscalla, o trágico italiano envia a Machado uma carta de despedida da imprensa e do público de Lisboa, publicada n’*A Revolução de Setembro* de 23 de Março de 1869.



José Maria Brás Martins (1823-1872) era o dramaturgo artista – que Machado distingue do dramaturgo literato –, ou seja, ele era simultaneamente actor. E o actor, na opinião de Machado, ambiciona um papel que nenhum dramaturgo consegue fazer-lhe assentar, ou melhor, criar à perfeita imagem do que desejaria. Assim, há actores que se tornam dramaturgos, como é o caso de Santos, Brás Martins e César de Lacerda: “depois de esperarem por muito tempo um papel à medida dos seus desejos, resolvem-se eles a compô-lo; o sr. Brás Martins, que tinha um fraco pelos santos, foi Santo António e S. Vicente de Paula, o sr. Lacerda foi variados cépticos, e o sr. Santos numa comédia que escreveu, no Teatro de D. Fernando, *O anjo da paz*, concedeu-se uma casaca azul” (RS 10.12.1862).

Apesar de a crítica machadiana não ser muito favorável ao trabalho de Brás Martins, este reconheceu em Machado um censor imparcial, e talvez, mais do que isso, com suficiente autoridade para o defender numa causa que sustentou em 1861. Neste ano, Machado publica no folhetim de 9 de Julho uma carta datada de 30 de Junho de 1861 que lhe fora endereçada por Brás Martins, expondo o seu desacordo da recente classificação dos actores pelo conselho dramático. Brás Martins aspirava a entrar no Teatro de D. Maria II; ele fora, porém, inserido nos teatros de segunda ordem. Ora, os chamados teatros de segunda ordem apenas podiam pagar “mesquinhos ordenados” à generalidade dos artistas. No Ginásio, Brás Martins ganhava vinte mil réis por mês, no D. Maria II, os salários variavam entre os vinte e oito e os 72 mil réis mensais – os quais eram, ainda assim, julgados pouco generosos. Na prática, Brás Martins compreende não ser integrado na primeira classe, mas entende merecer um lugar entre os artistas de segunda classe do Teatro Nacional<sup>12</sup>.

Todo o folhetim do *Diário de notícias* de 23 de Dezembro de 1880 é dedicado a Ernesto Biester (1829-1880). Machado conta que Biester foi um dos jovens aspirantes a literatos que não podiam fugir ao uso generalizado de escrever um drama e enviá-lo ao exame do Conservatório. Sentiu despertar-lhe essa ambição no decurso de uma representação de *O alfageme de Santarém* de Garrett, e a partir daí foi no teatro que se notabilizou, juntamente com a redacção da *Revista contemporânea de Portugal e Brasil*, onde prestou importante serviço às letras portuguesas. Originário de “boas famílias”, relacionou-se com facilidade com a sociedade artística e literária, e ao mesmo tempo era

---

<sup>12</sup> A carta e a resposta de Júlio César Machado compõem um dos folhetins transcritos em anexo.

reconhecido pela classe média e pelo povo, mercê dos assuntos que escolhia para as suas composições dramáticas. Machado conta ainda que, durante algum tempo, foram vizinhos no prédio do Salitre, encontrando-se com frequência, e nessa altura costumavam visitar os teatros de feira.

José de Almada e Lencastre (1828-1861) foi também um autor popular, mas de obra curta, uma vez que morreu cedo. Quando o seu quadro de costumes *O boa língua* foi representado no D. Maria, em 1859, Machado afirmou das suas composições dramáticas que tinham por constantes qualidades “a naturalidade e correcção do diálogo” (RS 25.10.1859). É no folhetim de 26 de Junho de 1861 que noticia o seu desaparecimento. De acordo com Machado, o escritor vivia pobre, “a sociedade não o seduzia, e ele encontrava na sua estima pelo povo a força de se conservar ativo e digno na sua posição humilde”. Assim era que frequentava muito o São Carlos, mas, ao contrário da maior parte dos seus colegas de profissão, “ele era um dos raros que compravam bilhete” (RS 26.6.1861). Foi também folhetinista e, para além de *O boa língua*, José de Almada e Lencastre escreveu sobretudo para os teatros populares. *A profecia ou A queda de Jerusalém* foi a mais celebrada; *Casamento singular*, *Jantar amargurado* e *Ambições de um eleitor* foram comédias escritas para o Teatro do Ginásio; para o Teatro das Variedades produziu *Vamos para Carriche*.

Um dos folhetins do *Diário de notícias* de 1889 foi dedicado a Francisco Jacobetty (1853-1889), falecido nesse ano, nome que se apagou das lembranças, mas que Machado julgou digno de historiar. Tratava-se de um dramaturgo popular, que talvez não alcançasse grande qualidade literária nos seus textos, mas “pôde ufanar-se todavia de haver conseguido que Lisboa inteira fosse ao teatrinho Chalet da Avenida ver o *Micróbio*, e que durante seis meses não se ouvisse cantar nas praças e mercados senão

Tenho um cavaquinho  
que me ganha o pão...” (DN 6.6.1889).

Machado evoca-o aqui como o “alegre escritor dos teatros populares”, surpreendido pela morte em Faro, onde se encontrava a dirigir uma companhia ambulante.

A classe dos empresários de teatro faz também parte das memórias de Júlio César Machado. Num folhetim de 1884, no *Diário de notícias*, fala de Pinto Bastos (1843-?), então designado pelos jornais como “ex-empresário”, e que, segundo Machado, fora mais do que empresário, fora artista, porque chegou a dar espectáculos de magia, depois de Lisboa conhecer o afamado prestidigitador alemão Hermann, que permaneceu bastante tempo no nosso país. Tornou-se em seguida empresário, passando nomeadamente pelo

Salitre, obtendo sucesso enquanto tal mas abandonando cedo o negócio, pois que, segundo o folhetinista, naquela época já se ouvia falar de Pinto Bastos apenas uma vez por ano, num espectáculo em seu benefício, “e fora disso ninguém sabe dele, ninguém o vê” (DN 27.3.1884).

Francisco Palha (1824-1890) foi uma figura incontornável do panorama teatral português do terceiro quartel do século XIX, associado a diversas funções: dramaturgo, empresário, comissário régio. De facto, ele é nomeado comissário do Teatro de D. Maria II, junto com um novo director de cena e ensaiador, João Pinto Carneiro, em substituição de Silva Abranches (cf. RS 25.3.1862). Pela ocasião em que Francisco Palha publica o livro de poemas *Musa velha* (1883), Júlio César Machado escreve um folhetim sobre o autor. Descreve-o como tendo por habilidade principal fazer rir o espectador ou o leitor, usando nos seus escritos diferentes estilos que confundem os críticos. Em termos pessoais, considera-o honesto e aplicado no trabalho: “Endividado nuns contitos de réis com a malograda tentativa da empresa da Rua dos Condes, por ocasião de se construir o Teatro da Trindade, pagou-os até o último real sem descansar e pontualmente” (RS 29.9.1883).

A artista espanhola Pepa Ruiz, que cantou e encantou na ópera cómica *A mascote*, nos Recreios, em 1885, foi tão louvada quanto Sousa Bastos (1844-1911), que teve a ideia de a contratar, tanto ali como antes para o Príncipe Real e em seguida para o Brasil. A história de como se conheceram Bastos e Machado coincide em ambas as vozes – Bastos n’*O biógrafo* (1880), Machado no *Diário de notícias* de 27 de Agosto de 1885. Encontraram-se a primeira vez na Livraria de Campos Júnior, na Rua Augusta, onde Sousa Bastos era caixeiro. Este quis tornar-se ele mesmo editor, e para isso convidou Machado a escrever o seu livro de estreia no mercado. Daqui resultou *Manhãs e noites*, publicado em 1873. Sousa Bastos associou-se depois a Salvador Marques, começaram a escrever para o teatro, e vieram a tomar a empresa do Condes. Nessa altura, Sousa Bastos dedica-se a escrever revistas do ano, e a atrair enchentes ao teatro: “as revistas de Sousa Bastos tornaram-se em desafio da risota nacional, o chicotear da verdade, o respirar da troça ao poder”. As autoridades sentiram-se melindradas com tais liberdades, censuraram, proibiram, e então Sousa Bastos voltou-se para o drama: escreveu *Os ladrões de Lisboa*, *O capitão maldito* e *O povo*, levantando questões populares que lhe davam assistência.

Para Machado, Luís da Costa Pereira (1819-1893) é outra das figuras de teatro nacionais dignas de constar nos livros de memórias. Foi ensaiador e director de cena do Teatro de D. Maria II, na época em que D. Pedro de Brito foi seu comissário. Chamavam-lhe “o doutor”, pois era formado em Matemática, e daí que fosse “homem instruído e de

bom trato, tinha a lógica rigorosa e a lucidez dos matemáticos, juntamente com uma graça chistosa – e cáustica, em o ensejo lha aconselhando”. Embora não tenha gozado de tantas simpatias como outros que desempenharam o cargo, e que estavam mais ligados ao teatro, como Epifânio ou Santos, Machado diz que ele foi um dos mais competentes e que prestou ao teatro nacional “serviço importante e útil” (DN 7.6.1883).

Francisco Xavier Pereira da Silva (1797-1866), conhecido por Xavier dos Cartazes, foi uma figura pitoresca do tempo dos folhetins de Machado, famoso sobretudo pelo seu engenho na elaboração de cartazes de espectáculos de touros, assim como pelos entremezes que escreveu para o Teatro do Ginásio, entre eles, *Os parentes Bacalhaus*, *O morgado da Ventosa* e *A velhice namorada*. Compunha as peças em colaboração com o actor Moniz, principal intérprete das suas comédias, e juntos formavam uma dupla que muito divertia as plateias (RS 11.2.1868). Fora ainda um dos redactores do periódico *O ramalhete*.

Finalmente, referiremos ainda um dos mais festejados compositores de música para teatro da época. Trata-se de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862), que musicou inclusive textos de Júlio César Machado, como a comédia *Paraíso, Terra e Inferno*, e outros como *A velhice namorada* e *Ensaio da Norma*. Desde o seu desaparecimento, “o mundo das sinfonias, dos coros e das coplas ficou às escuras”. Eis o segredo do êxito de Casimiro: “Era bonita e fácil a música que ele compunha; aprendiam-na os cómicos com gosto, e à primeira vez que a ouvisse a decorava o público”. E mais, dispunha de inteligência nas escolhas: “ele adivinhara o gosto novo da chamada música ligeira, a graça e a intenção dela, ainda antes de ser conhecido o estilo de Offenbach” (DN 15.11.1877).

### **3.5 Literatura dramática**

Não só as peças representadas são objecto da crónica de Júlio César Machado, também o teatro publicado constitui notícia e motivo de análise em folhetim. Por vezes abarca uma ligação da obra com o efeito produzido em cena, no caso de já ter sido representada, ou, de outro modo, aborda o texto numa perspectiva da sua transposição para os palcos. Por outro lado, ao comentar os espectáculos acontecidos, por norma individua e tece considerações sobre o elemento textual.

Sendo assim, mostrava-se atento ao texto declamado e revelava informações por vezes difíceis de obter, como o autor do original ou o nome do tradutor. Em alguns casos,

como o da comédia *O segredo de minha mulher*, traduzida do francês e representada no Teatro de D. Maria II em 1860, Machado observa perder-se na tradução o efeito de determinadas palavras e ditos chistosos, que disfarçavam a esterilidade do enredo (RS 13.11.1860), noutros aponta as modificações introduzidas pelos tradutores.

O folhetinista julga que, na maior parte das peças que vê, o dramaturgo não sabe escrever. É que “o teatro português atende a tudo menos ao estilo” (RS 15.5.1860), centrando-se apenas na acção. Atento às potencialidades cénicas do texto, condena em geral a inverosimilhança de caracteres e de situações. Daí também que este autor seja muito crítico em relação ao melodrama. A questão surge a propósito da peça *Joana que chora e Joana que ri*, representada em 1860, protagonizada por Emília das Neves: “A falta de verdade na cena parece-me perdoável quando os efeitos lucram, porque a primeira das artes é a de agradar, no teatro principalmente, cuja missão é a de divertir; mas, a inverosimilhança sem utilidade cénica não pode mais do que revelar a escassez de recursos de um talento incorrecto” (RS 7.8.1860).

A literatura dramática deve, segundo Júlio César Machado, transmitir claramente ao público uma ideia, um pensamento, daí que, em contrapartida, se torne inútil adoptar um estilo muito elevado, que não chegue a todos os leitores/espectadores. É o que escreve o autor no jornal *A lei*: “Em obras de teatro, principalmente, parece-nos que deve a ideia ser o primeiro elemento: as turbas percebem melhor e simpatizam mais com um pensamento original e civilizador do que com um estilo requintado onde pela maior parte das vezes as frases não se compreendem” (*A lei*, 17.1.1853).

A preferência do autor pela farsa vem declarada logo num dos seus primeiros folhetins, no ano de 1852, no jornal *A lei*. Lamentando o estado deplorável do teatro português, considera a nossa literatura dramática a mais pobre de todas, contrastando com os progressos que se faziam sentir em França, na Inglaterra e mesmo em Espanha. No nosso caso, faltavam tanto obras como actores de qualidade, e nem se conhecia o entusiasmo pelo teatro. As obras que se produziam entre nós careciam de um cunho original. Aí é que se evidenciava a necessidade de reabilitar a farsa portuguesa, no dizer de Machado:

Tínhamos um género de literatura que era perfeitamente nosso, e têm-no desprezado! A farsa, a clássica farsa portuguesa, que nem se parecia com o *vaudeville* francês, nem com a zarzuela espanhola, tem sido substituída por comédias detestáveis, partos insofríveis de nulidades pretensiosas e arremedadoras, que têm transportado para a nossa cena, acompanhadas do impagável adjectivo “original”, toda a casta de imitação, quando não são péssimas traduções de *vaudevilles* franceses (*A lei*, 3.11.1852).

Tinha havido, aliás, uma tentativa de Joaquim da Costa Cascais para reanimar o género, com *A noite de Santo António na praça da Figueira*, no que não foi, no entanto, acompanhado pelo gosto do público, que estava então de sentidos presos ao melodrama. O jovem Machado opunha-se à primazia dada a más obras estrangeiras, quando não tinham ainda sido aproveitados para a cena originais portugueses como *Pedro* ou *Inauguração da estátua equestre*.

Contudo, assinar uma farsa ou um entremez tinha-se tornado desprestigiante para um dramaturgo, apesar de o género se manter requestado nos palcos. Na verdade, porém, ele cedera um quinhão do seu território a outros géneros emergentes e de domínio aparentado, tais sejam o *vaudeville*, a paródia ou a revista do ano. Efectivamente, Machado testemunhou a introdução de dois novos géneros dramáticos em Portugal, a paródia e a revista, “esses dois desenfadados literários dos tempos modernos, espécie de reino fantástico em que de ordinário imperam o espírito como rei, a falta de senso como rainha” (*A lei*, 8.1.1853). Neste folhetim do jornal *A lei*, o autor identifica Francisco Palha como o introdutor de ambos os géneros no nosso país, seguindo o modelo francês. Ambos dependem de uma condição essencial para conseguirem vingar: “A paródia só deve ser aplicada a uma boa obra, e a revista só o deve ser a um ano fértil em acontecimentos importantes”. Quanto ao resto, grassavam as prosas maçudas: “a literatura dramática desta época, com os seus diálogos estirados, os seus monólogos de sete laudas e os seus cinco actos sem enredo, presta um grande serviço às insónias que devastam o século” (RS 28.2.1860).

Os escritores comentados no folhetim são os dramaturgos portugueses mais representados na segunda metade do século XIX, nomeadamente, Mendes Leal, César de Lacerda, Ernesto Biester, Camilo Castelo Branco, Brás Martins, Francisco Gomes de Amorim, José de Almada e Lencastre, Francisco Palha, entre outros.

De César de Lacerda, o folhetinista elogia o drama em 3 actos *Aristocracia e dinheiro*, representado em 1860 no Teatro do Ginásio. Considera-o “a mais perfeita composição dramática” do autor, “pela urdidura de enredo, pelo desenho de caracteres e até pela viveza e naturalidade do diálogo” (RS 26.6.1860). Já a comédia *Jóias de família*, que César de Lacerda escreveu para o Teatro Nacional, onde ela foi representada em 1862, tem como principal defeito a falta de estilo. A falha nota-se pela linguagem desadequada que coloca nas falas das personagens da alta sociedade, mais apropriada a estratos sociais

baixos. Machado atribui-lhe, porém, “génio de dramaturgo”, expresso através de “imaginação, facilidade, engenho, condução interessante e comovente” nas suas composições (RS 13.5.1862).

Não se coíbe, entretanto, de dar conselhos aos autores. Aconteceu, por exemplo, a propósito da peça *Os filhos dos trabalhos*, representada em 1859 no Teatro do Ginásio. Machado escreve: “Convém ao inquestionável talento dramático do sr. César de Lacerda modificar um pouco o seu método de compor” (RS 1.11.1859). Referia-se à falta de recursos para construir a acção e à escolha muito discutível de efeitos dramáticos, evidentes em *Os filhos dos trabalhos*, e ainda à pobreza de caracteres nas personagens por ele criadas.

Embora, por um lado, registre com pertinência as mudanças que o teatro atravessa na sua época, não deixa de falar, por outro lado, de um adormecimento da arte dramática entre nós. Em 1861, Machado constatava um certo cansaço na literatura dramática. Até de Paris chegavam notícias de se estarem a repetir as “velhas composições da escola ultraromântica”. Segundo o folhetinista, entre o drama íntimo e o melodrama, a tendência era para esquecer o drama. A Portugal faltava a veia dramática, apesar de pontuarem excepções como Mendes Leal, que acabava de o comprovar com *Martim de Freitas*, “uma boa obra para toda a parte do mundo”, de onde sobressaíam a frase e o diálogo (RS 4.6.1861).

Entretanto, Mendes Leal esteve alguns anos ocupado em cargos políticos, e o seu nome menos presente nos cartazes. Até que, em 1863, fez-se notar, finalmente, a encenação do drama em 5 cinco actos *Pedro*, no D. Maria II, que tinha sido publicado em 1857. Apesar das distâncias, o público aplaudiu-o. O *fait divers* que envolveu esta obra consistiu em discutir se a personagem principal espelhava o autor. Eis o comentário de Machado sobre este assunto: “Há na história de *Pedro* alguns pontos de contacto com a vida do autor, mas este drama foi escrito há doze anos, o que prova bem até que ponto é fictício todo o andamento da peça; Pedro começa honrado e pobre, e acaba rico e ministro; há já nisto uma pequena diferença, quando mesmo a peça fosse escrita de ontem, é que o sr. Mendes Leal acabou ministro, mas rico... ainda não principiou” (RS 21.4.1863).

Por outro lado, Mendes Leal é um exemplo do escritor que, embora fértil e aclamado, se vê obrigado a desenvolver outra actividade para se sustentar. Na opinião de Machado, se vivesse em França ou noutro país que não Portugal, “um autor dramático como o sr. Mendes Leal estava na abundância, devida apenas às suas obras”. No nosso país, pelo contrário, era muito raro aquele que vivesse exclusivamente das letras, mesmo o

escritor que tivesse já uma reputação firmada, como era o caso de Mendes Leal. Segundo o cronista, ainda naquela data, 1863, o nome de Mendes Leal era o que mais público atraía: “isto explica-se pelo longo passado de triunfos do poeta da *Máscara negra*, *Pobre das ruínas*, *Escala social*, *Homens de mármore*, *Homem de ouro*, *Herança do chanceler*, etc.” (*ibidem*). *Os primeiros amores de Bocage*, comédia em 5 actos, produziram outro êxito de Mendes Leal sobre o palco do Teatro de D. Maria II, em 1865, tanto mais surpreendente por ser este, segundo Machado, um dramaturgo que ensina e transmite ideias ao público, empenhado nessa missão. O crítico considera esta peça “um estudo profundo e notável de uma época, um quadro em que brilham com as cores da verdade histórica alguns tipos em que se reconhece o pincel de mestre, e, mais que tudo, um primoroso trabalho de estilo” (RS 13.6.1865).

Um dos autores dramáticos que Júlio César Machado menciona com maior frequência ao longo da sua carreira jornalística é Francisco Gomes de Amorim, a maioria das vezes para noticiar a publicação de um novo livro. Foi o caso do drama *Ghigi*, cuja aparição no mercado anunciou Machado em folhetim de 17 de Janeiro de 1853, no jornal *A lei*. Considera que a obra tem a grande vantagem de ser boa quer para se ler quer para ser representada (já o tinha sido de facto no D. Maria). Tem, contudo, o defeito de se basear num acontecimento histórico de Itália e não num português, mas “a acção está perfeitamente combinada, os caracteres pela maior parte salientes e bem traçados, e o estilo (...) harmónico, fluente, livre de galicismos escusados, e repassado de poesia, de sentimento e de paixão”. É característico da crítica coeva o reparo ao abuso de galicismos, o que toma um sabor paradoxal, devido à extrema influência da cultura francesa sobre a nossa, que não podia, pois, deixar de se reflectir na escrita. Os mesmos autores que criticavam o uso de galicismos pareciam assim esquecer quanto a literatura portuguesa era devedora da literatura francesa. Foi-lhe apontado o facto de não incluir nenhuma personagem feminina como um defeito, porém, a opinião de Machado é que, se ela estivesse presente, *Ghigi* seria um melodrama vulgar sobre amor. Critica, no entanto, o cunho hiperbólico da personagem Antonio Ferragio, “que é um carácter duma perversidade inverosímil, traçado com cores excessivamente carregadas, o que parece por muitas vezes um assustador tirano de melodrama ensanguentado”.

Assim, apesar da declarada aversão ao melodrama (que nem considera um género mas somente uma “exageração defeituosa dum verdadeiro género” – RS 28.12.1854), ela parece às vezes sacrificada à amizade por determinado autor. Machado escreve, em 1854, sobre *Ódio de raça*, de Gomes de Amorim. Estava então em cena e contando elevado



número de representações. Dizia-se nos cafés que a peça era um melodrama, opinião que Machado tenta refutar, procurando mostrar que havia, apesar de tudo, certa sucessão natural das cenas, evidência de conhecimento, por parte do dramaturgo, dos costumes do Brasil, onde decorre a acção, perfeição e verdade no desempenho dos caracteres. Não deixa de reconhecer, contudo, que há na peça “acções carregadas” e “situações violentas” (RS 28.12.1854).

Machado escreve num artigo que a dedicação de Amorim à literatura dramática se ficou a dever à grande intimidade que havia entre este e os actores Epifânio e Tasso (RS 6.11.1866). As obras completas de Gomes de Amorim começaram a sair em 1869, justamente com o drama *Ódio de raça*, cuja publicação anuncia o folhetim de 17 de Março, quinze anos depois de ter subido ao palco. Entretanto o dramaturgo isolara-se por motivo de doença, mantendo apenas correspondência com os amigos. Em Maio anuncia a publicação de *Fígados de tigre*, paródia de melodramas, ao jeito de Offenbach. É, como diz o folhetinista, uma sátira à época e aos seus costumes, mistura perfeita de riso, ironia e crítica, em síntese certa, “gargalhada ao romantismo” (RS 25.5.1869). E assim sucessivamente com os restantes volumes do teatro de Gomes de Amorim, incluindo títulos como *Cedro vermelho*, *O casamento e a mortalha no céu se talha* ou *Aleijões sociais* (cf. RS 12.4.1870).

Outra transformação na literatura dramática portuguesa que Júlio César Machado testemunhou foi o aparecimento do drama íntimo. A propósito da publicação de *Rafael*, de Ernesto Biester, o folhetinista reflecte sobre esta entrada do drama íntimo na nossa cena, abolindo, segundo pensava então, o antigo melodrama (“a reforma literária opera-se distintamente em favor do drama íntimo e em abolição do antigo melodrama” – *A lei*, 23.4.1853). No entanto, reconhece as dificuldades com que teria que lutar o drama íntimo para se sobrepor aos gostos dominantes:

Em Portugal é um atrevimento infrutífero escrever para a cena um drama íntimo: as tendências mais pronunciadas do nosso público são inquestionavelmente para o melodrama carregado e para a farsa chocarreira! A mim estes dois géneros de literatura produzem-me o mesmo efeito! Não me rio mais duma farsa do que dum melodrama de punhais às dúzias, frascos de veneno a quem mais dá, juramentos chochos sobre cadáveres, ferros em brasa, maldições berradas desentoadamente, e todos os ingredientes desse género de obras que provam por fim de contas a depravação do gosto e que são um insulto declarado ao senso comum (*A lei*, 23.4.1853).

Remata este ponto com a afirmação de que os espanhóis se assemelhavam nesse tipo de gosto e comportamento aos portugueses.

Acabámos de ler mais uma amostra das farpas que Júlio César Machado sempre foi lançando ao género melodrama, esta ainda bem cedo no seu percurso. Ela leva-nos a pensar que a popularidade do melodrama não estaria, na verdade, dependente da ingenuidade do público, mas antes que este último estaria bem ciente do quão inverosímil era a história que lhe contavam, e apesar disso gostava dela. As críticas à inverosimilhança, à incoerência, ao excesso não partiam apenas de Machado mas também de outros intelectuais. Muitos dos melodramas representados e/ou escritos pareciam realmente “um insulto declarado ao senso comum”, de modo que mesmo o público menos instruído sentiria essa acentuada marca efabulatória. Mas não era esse, decididamente, um motivo que o levasse a rejeitar o género. Talvez por isso o drama de actualidade que se lhe seguiu revele ainda claros resíduos de artificialidade. Aliás, a acreditarmos nas palavras de Machado, o drama *Rafael* de Ernesto Biester estava precisamente nesse caso. No folhetim citado, o autor caracteriza a peça como um drama familiar, que apresenta duas personagens típicas portuguesas, Atouguia e D. Maria, mas que tem em Rafael “um tipo mais fictício do que real” (*A lei*, 23.4.1853).

*Um quadro da vida*, drama em 5 actos, apresentado no Teatro de D. Maria II, é objecto de análise do folhetim de 21 de Novembro de 1854. Seu autor, Ernesto Biester, começava a afirmar-se como um dos nomes mais talentosos do panorama dramático português, de tal modo que fazia o folhetinista acreditar no futuro literário do país. Pela sua pena se erguia o teatro das trevas do melodrama, que nada valia, na opinião de Machado, em abono da missão civilizadora que aquele deve desempenhar: “Coitado do escritor que desce da sua missão elevada para agradar esterilmente a uma mania do público, como era essa dos melodramas”. Ora, *Um quadro da vida* traz verdade, cenas reais, caracteres verosímeis, reflecte a sociedade em que nasceu e as figuras que nela se movem. Quanto à linguagem, ela não transporta grande valor literário, as falas são demasiado longas, mas o estilo é “fluente e elegante”, há vida e artifício na composição. O certo é que não escapou ao jovem Machado a promissora condição do novel autor: “O sr. Ernesto Biester é um talento que começa, e prima já sobretudo num decidido engenho para obras teatrais. Sabe delinear bem a acção, não precipita o seu andamento, e tem a ciência, muito útil a um escritor dramático, de terminar bem os actos já pela situação, já pela frase” (RS 21.11.1854).

Aconteceu por vezes que os seus folhetins foram aproveitados para prefaciá-lo ou de outro modo acompanhar a publicação de uma obra, dramática ou de diferente índole. Atestam assim a autoridade concedida à opinião de Machado e, num plano mais abstracto, à categoria do folhetim como expressão da crítica. Um exemplo encontra-se na comédia-drama *Primavera eterna*, de Ernesto Biester, publicada em 1860, depois de representada no Teatro do Ginásio. Embora neste caso não seja mencionado o jornal, a edição inclui, nas páginas II-VIII, a reprodução quase integral de um texto que Machado publicou em folhetim n' *A Revolução de Setembro* de 21 de Março de 1860. O método é o mais comum nas recensões de Machado: resume o enredo da peça, extrai os momentos de maior relevo, analisa as personagens que sobressaem, opina sobre a valia do drama e sobre a interpretação dos actores, reporta impressões do público. Aqui estão os reparos que o autor dirige a este drama de Ernesto Biester:

Se o folhetim quisesse ser escrupuloso, de muito pouco teria a queixar-se nesta composição singela, em que as cenas decorrem com facilidade e as situações se preparam sem esforço. Parece-me apenas que a acção, e, por consequência, o interesse, começa um pouco tarde, e que a exposição pode considerar-se longa para uma peça que, tendo só três actos, lhe concede todo o primeiro. Depois, no final – permita-me ainda o autor ser franco –, achei desagradável a sensação produzida pela dor de um pai a quem o filho rejeita (p. VI-VII).

O drama *O jogo* mereceu mais alguns reparos direccionados a Ernesto Biester. Ele foi apresentado em 1863, no Teatro Nacional, com sucesso entre o público “burguês”. O problema é que abordava um tema já “velho e explorado”, pois, como lembra o folhetinista, o vício do jogo era condenado nos palcos desde a década de 1830 em melodramas como *Os seis degraus do crime* e *Trinta anos ou A vida de um jogador*. Machado louva, no entanto, a construção da obra de Biester e a verdade dos caracteres. Porém, “os engenheiros civis, que se andavam lavando em água de rosas desde que a literatura dramática destes últimos anos se incumbiu de os apresentar à plateia da maneira a mais encantadora, é que não-de estranhar um pouco, desta vez, verem no jogador Soares um colega mais talhado para se afogar do que para fazer pontes” (RS 10.3.1863). Ou seja, *O jogo* veio abalar de algum modo a ética veiculada pelo drama social, nos tipos sociais que este beneficiava.

E no entanto é mesmo o drama social a especialidade de Ernesto Biester. A comprová-lo está uma outra peça que colocou no Teatro Nacional no mesmo ano de 1863, *Fortuna e trabalho*, comédia-drama em 5 actos, que o autor dedicou à classe tipográfica. Ela serve até de pretexto a Júlio César Machado para fazer o contraste com a tendência

precedente para o drama ultra-romântico, com os seus diálogos tipificados e lances passionais. Vinte anos depois a literatura dramática estava mudada: “têm as peças pretensões a estudar um tipo, uma feição, uma idade, uma classe, um país às vezes, e já não seria possível devanear como dantes em lindíssimos enredos sem cabeça nem pés”. O que mobilizava esta nova escola dramática era “tratar e discutir sobre o tablado uma questão social” (RS 6.10.1863). Neste sentido, os dramas de Biester dispunham quadros contemporâneos, baseavam-se em novos problemas despertados na sociedade liberal e veiculavam pensamentos morais adequados ao contexto emergente. Antes de terminar 1863, estreava-se outro drama de Biester no mesmo espaço, *Os homens ricos*, no qual, de acordo com o folhetinista, se nota que o autor empreendeu um estudo aturado da sua época, das classes sociais, de figuras tipo, o que na altura designavam os literatos por estudo fisiológico, para bem traçar as suas personagens.

Em 1854, dando os primeiros passos na crítica, Machado escreve sobre o drama de Francisco Maria Bordalo *Rei ou impostor?*, na sua óptica, um dos escassos originais que a fraca veia inventiva portuguesa produziu. O hábito de traduzir ou imitar peças francesas seria um grande responsável pela debilidade do engenho dos autores. Ainda assim, reflecte, é do drama histórico que poderão retirar melhor partido, porque o drama íntimo constitui um terreno mais propício a cometer falhas, que no primeiro se desvanecem. No caso de *Rei ou impostor?*, drama histórico, Machado considera que o dramaturgo soube extrair vantagens da época a que se reporta, o período filipino, além de conseguir purgar o enredo de exageros melodramáticos. Em suma, nas suas palavras, trata-se de “um drama singelo e impressionativo, a que o público com justiça fez um triunfo ruidoso” (RS 13.7.1854).

Nos anos 1850/1860, Francisco Palha foi um dos mais populares dramaturgos no género cómico em Portugal. Machado testemunha-o num folhetim de 9 de Setembro de 1854, dedicado às obras daquele autor. A paródia *Fábia*, com largo número de récitas, foi a que lhe deu maior notoriedade. Aliás, Machado considera mesmo que a peça inaugura este género entre nós. Ela é uma “caricatura à tragédia, traçada naquele estilo chistoso em que o disparate é como a primeira condição”. Seguiu-se-lhe, no repertório do autor, *O andador de almas*, que Machado procura defender das acusações de imitação e mesmo de plágio (de *El sacristán de San Lorenzo*) que lhe foram endereçadas. O certo é que o modelo espanhol era o preferido de Francisco Palha, e logo de seguida o mesmo autor constrói *Atrás de uma mulher*, imitando uma peça de Luis de Olona. Machado, embora notando várias vezes a excessiva dependência da nossa literatura dramática em relação à francesa,

considera injusta a prioridade do teatro espanhol sobre o francês. E justifica-se: “É desistir do espírito fino, natural e fluente! (...) é preciso ver que a Espanha dormiu durante um século, e que o seu teatro está hoje reduzido, para a obra penosa da sua educação social, a contentar-se de traduzir e *arreglar* as peças francesas, desde a alta tragédia até ao *vaudeville* insignificante” (RS 9.9.1854). Como o nosso estava, portanto.

Ricardo Cordeiro foi um dramaturgo que a pena de Júlio César Machado envolveu de uma certa controvérsia, pela incisiva escolha dos seus temas. Foi o caso de *A sociedade elegante*, comédia que os espectadores apreciaram no Teatro Nacional em 1863. O jovem dramaturgo “apresenta-se audacioso e não lisonjeia os juízes, (...) ergue a voz, dardeja o epigrama e solta o grito hostil”. Aqui desenha e critica a sociedade elegante, com o fito de “mostrar que não convém à virtude das mulheres nem à honra dos homens o viver brilhante, ruidoso e perdulário das salas”. Embora concorde que o autor expõe algumas verdades nesta fisiologia da sociedade elegante, contraria a severidade da crítica: “a verdade, porém, e isto é preciso dizê-lo a um certo público, é que na burguesia e na classe popular há também infidelidades conjugais, traições desonestas e intrigas miseráveis” (RS 5.5.1863). Apesar de tudo, o espectáculo foi um êxito, pois o autor foi três vezes chamado ao proscénio com aplausos.

Em 1856, anuncia a publicação da revista do ano de 1855, *Fossilismo e progresso*, de Manuel Roussado, que tinha sido representada no Teatro do Ginásio. Segundo Machado, a obra revela espírito de observação e de crítica; para mais, “teve as honras de inquietar as autoridades administrativas e fazer cismar o Conservatório, que até então nunca tinha pensado, quanto mais cismado!” (*Eco das províncias*, 16.3.1856). Dentro do género fez carreira um outro autor popular, Sousa Bastos. Mas não apenas pela revista o dramaturgo Sousa Bastos era elogiado. Ele escreveu no campo de outros géneros dramáticos, especialmente para o Príncipe Real, direccionados a uma plateia popular. Foi o caso do drama *O povo*, em cena naquele teatro no ano de 1880 com muito aplauso, que atestava a vocação de Sousa Bastos para a literatura dramática, enquanto conhecedor dos efeitos cénicos, e ao mesmo tempo certo na escolha de questões da actualidade que prendiam o olhar do espectador (DN 29.10.1880).

Menciona Pedro Carlos de Alcântara Chaves como autor e ponto do Teatro da Rua dos Condes em 1861, publicando no jornal, mediante autorização, um poema que aquele escreveu para o actor Simões recitar no espectáculo que comemorou o seu regresso do Brasil. Embora de fraca expressão o trabalho de Chaves, ele era no entanto um daqueles autores populares que poderiam fazer uso de uma certa liberdade que lhes era tolerada para

expor em cena, satirizando, os tipos e costumes do presente. Dois anos mais tarde, Pedro de Alcântara Chaves publica o drama *Culpa e perdão*, anteriormente aplaudido nas salas de teatro. No conjunto dos autores populares, ele era o “mais literário”, insuflando “poesia nas suas composições” (RS 1.7.1863).

Ao anunciar a publicação do drama íntimo em três actos *Desgraça e ventura*, de João Joaquim de Almeida Braga, recomenda-a com especial empenho pela razão de o autor não ser originário de Lisboa. Associa-se ao prefaciador do livro, Torres e Almeida, ao reprovar “o desdém com que na capital se olha para o movimento literário da província” (RS 1.4.1862), o qual se transpunha depois para os teatros, que nunca escolhiam peças de autores de fora das grandes cidades.

A estreia teátrica de Manuel Pinheiro Chagas, em 1869, com *A morgadinha de Valflor*, foi um dos maiores sucessos teatrais da época, alcançando um verdadeiro triunfo no Teatro Nacional. Para mais, uma peça elaborada por um literato, um drama “escrito com todas as galas de poeta” que o público saúda com entusiasmo, não era um feito muito comum entre nós. E, para além disso, conduz habilmente a acção e calcula com sabedoria os efeitos cénicos, de tal forma que mal se crê ser o seu prelúdio dramático (RS 6.4.1869).

No último quartel do século vão aparecendo novos dramaturgos, como António Enes, que fez representar no D. Maria II o drama *O luxo*, em 1881, pretendendo espelhar o seu tempo: “o drama é colhido no estudo dos erros e culpas da vida contemporânea, com a atenção severa que a quadra provoca; e, a cada instante, lembra tipos e factos desta época”. Sendo um tema já tratado em diferentes ocasiões no teatro, ele foi abordado por Enes “sob um ponto de vista engenhoso”, e ergue-se no drama como fonte de ensinamentos morais (DN 12.5.1881).

Um outro caso é o de Henrique Lopes de Mendonça, cuja estreia na literatura dramática o folhetim regista, em Fevereiro de 1884, com *A noiva*, drama de um acto em verso. Num tempo em que os verdadeiros triunfos no teatro se tornavam escassos (“tudo se passa frequentemente em ovações de ocasião, promovidas quase ao acaso por grupos” – DN 28.2.1884), o principiante dignificou o apelido de seu tio, António Pedro Lopes de Mendonça. Não ficou isento de erros, mas, seguindo “as tradições da grande escola”, e revelando “invenção, sentimento e graça”, três dos principais requisitos da literatura dramática, conseguiu agradar ao público na própria estreia.

Henrique Lopes de Mendonça voltou a triunfar com *O Duque de Viseu*, em 1886, e não apenas sobre o palco do Teatro Nacional, uma vez que a obra causou idêntica sensação quando foi lida – e assim apresentada à sociedade – no *atelier* de Columbano Bordalo

Pinheiro. Eis os motivos do apreço: “A impressão que então nos produziu ainda é a mesma depois de havermos visto a peça no teatro: magníficos versos, exposição histórica habilmente feita, e caracteres estudados atentamente” (DN 8.4.1886). De facto, em Novembro de 1885, dando notícia da leitura do drama, Machado mencionava a admiração que a todos causara e elogiava a linguagem do autor, a inteligência na construção das cenas, o talento criador (DN 19.11.1885).

Foi ainda o caso de Augusto de Lacerda, que empreendeu com *Aspásia* um drama susceptível de quadrar a todas as épocas, explorando o tema da “filha extraviada que regressa ao lar paterno”. Presente-se desde a entrada em cena da protagonista uma renovação da fábula: “A actriz, que vem elegantíssima no seu primeiro traje, aparece à porta do fundo, e acorda, súbito, no público, a ideia da discórdia, naquele lar sossegado da província, onde a acção vai passar-se em rápidas horas”. Augusto de Lacerda desenhou um drama movimentado, construindo personagens vivas: “Vai-se de cena em cena com a mira no desenlace. As figuras dramáticas não param. Leva-as uma força de impulso sem as deixar afrouxarem, nem deterem-se”, tudo com uma “precisão rigorosa no mecanismo” (DN 9.4.1885), que demonstrava o inequívoco talento dramático do autor.

E, claro, era de prever, dos novos autores se dizia que fugiam às tradições. Marcelino Mesquita ouviu de tais críticas quando fez representar *Pérola* no Príncipe Real, em 1885, que destruíra por completo a imagem da mãe pura e idolatrada, causando na plateia uma leve impressão de escândalo. As cenas do drama revelam “fogo”, “imaginação” e “novidade”, num estilo “enérgico”, que por vezes se torna “rude” e “brutal”. Faltam-lhe, pois, artifícios para suavizar “a baixeza das paixões” pela delicadeza da forma. Machado descobre, apesar disso, em Marcelino Mesquita o talento apropriado a escrever “o drama português da actualidade”, para “acordar os ânimos mostrando a sério à multidão o que ela anda costumada a ver unicamente sob o ponto de vista das zombarias de revista do ano” (DN 4.6.1885).

A estreia de Marcelino Mesquita no teatro nacional já levava, porém, seis anos, remontando a uma peça que escreveu enquanto estudante, precisamente para uma récita promovida pela Associação Académica em favor dos estudantes carenciados. O drama, em 5 actos e em verso, era *D. Leonor Teles*, e logo ali o folhetinista detectou as qualidades literárias do autor. A disposição da plateia é que não lhe permitiu captar as atenções, porque se pensava mais na cena política, onde o governo acabava de cair. E, a acrescentar a isto, o público estava cada vez menos receptivo a verdadeiras obras literárias:

Entretanto, o gosto pelo teatro, entre nós, está fugindo. Noutras épocas, esta peça haveria alcançado ser o acontecimento literário e teatral do dia. Não, já não há entusiasmo pelo teatro. Os tempos do *Cativo de Fez*, dos *Dois renegados*, do *Alcaide de Faro* vão longe. Todos os teatros que para aí estão vivem com dificuldade: vão caindo uns depois dos outros a desmornarem-se em divertimentos baixos, que são o *el dorado* que satisfaz os apetites da época. (...) Cada vez olhamos mais para baixo. Se não se encaminhar o público com uma educação constante, daqui a pouco não irá absolutamente senão para os divertimentos vulgares, rasteiros (DN 12.6.1879).

Na verdade, as condições precárias que enfrentavam os autores – e que o próprio Machado experimentava – dissuadiam-no de exercer sobre eles uma crítica severa, preferindo analisar as novidades com palavras corteses. À vista da escassez de talentos e de condições de produzir, o crítico, no entender de Machado, não podia deixar de ser benévolo. Machado mostrava-se então benevolente para com os colegas literatos porque lhes conhecia bem as dificuldades:

Pois é entre nós o destino dos homens de letras tão prestigioso, lucrativo e sedutor que mereçam em paga da sua abnegação e da sua coragem uma tão cruel guerra como a que se lhes faz à surdina? Não temos glória, porque a nossa popularidade não vai mais longe que o Cabo da Roca; não temos editores, nem mercado, nem leitores sequer; e, por fim, ainda há quem nos faça guerra e quem nos inveje isto!... Tem graça! (RS 20.11.1860).



#### 4. INCURSÕES TEATRAIS (OBRAS DE JÚLIO CÉSAR MACHADO)

Como já foi referido, é vasta a obra de Júlio César Machado, quer no que diz respeito à colaboração na imprensa periódica, quer no tocante a publicações monográficas. A tudo isto há que juntar os escritos que ficaram inéditos, destinados à cena, e que enquanto tal se assumiam acima de tudo como instrumentos de trabalho orientados para o espectáculo, tornando-se a edição em livro como um elemento meramente subsidiário. Ainda assim, intentaremos coligir alguns desses títulos, que de um ou de outro modo foi possível obter.

Embora o corpo desta dissertação seja centrado sobre escritos jornalísticos de Júlio César Machado, não gostaríamos de deixar de mencionar o outro segmento dos textos do autor. Tanto mais que dispomos, para isso, de uma razão muito válida: é que o teatro está presente em grande parte da produção literária de Júlio César Machado. Consideramos, pois, pertinente uma abordagem da obra do escritor sob este ponto de vista de perscrutar onde e de que forma o teatro actua.

O conjunto das publicações em livro de Júlio César Machado pode ser dividido em seis categorias: literatura dramática, escritos sobre teatro, romances, literatura de viagens, contos e memórias/crónicas. As duas últimas categorias encontram-se por vezes reunidas no mesmo volume. Começemos pela mais evidente, a literatura dramática.

Em livro, Machado publicou treze peças, originais ou traduzidas, e deixou mais algumas em folhas periódicas. Há notícias de acima de uma dezena de outras peças que ficaram manuscritas. Inscrevem-se, na sua maior parte, no género cómico, sendo as restantes dramas ou comédias-dramas, como então se usava. São de preferência peças curtas.

Ficaram inéditas *Umas calças de lista*, estreia de Machado, representada em 1849 no Teatro do Salitre; a tradução da ópera cómica *O chalet*, e a da comédia *O neto*, que se representaram no Ginásio no começo da década de 1850; a peça em três actos *Paraíso, Terra e Inferno*, que teve música de Joaquim Casimiro Júnior, representada em Setembro de 1854 no Ginásio (cf. *Revista dos espectáculos*, Set. 1854, e Vieira, 1900: 252); a comédia *Princípio, meio e fim*, para o Ginásio (cf. *Revista dos espectáculos*, Jul. 1854); a comédia *O doutor Grama*, traduzida do francês e representada em 1854 no Ginásio (referida por Machado em folhetim da RS de 17.8.1864). Ernesto Vieira é fonte para o registo de um outro título de Machado: o musicógrafo aponta a comédia imitação em 3

actos musicada por Casimiro *Quando nós éramos rapazes*, dada em 1858 no Ginásio (1900: 256). Machado escreveu também a farsa *A berlinda*, para o benefício de Emília Adelaide, em 21 de Novembro de 1866 no Teatro da Rua dos Condes (cf. *Crónica dos teatros*, 13.12.1866); e o entreacto *Depois das eleições*, representado em Novembro de 1868 no Teatro da Trindade (cf. Bastos, 2007: 356 e RS 4.11.1868). Encontramos ainda referência às peças traduzidas *Um filho famílias*, a partir de *Un fils de famille*, de Bayard e Biéville, representada no Ginásio em 1862, com música do maestro Noronha e interpretações de Taborda (Armando de Boisse) e Ana Cardoso (Madame Laroche) (cf. *Crónica dos teatros*, 16.5.1862); *Uma visita de casamento*, do original *Visite de noces* de Alexandre Dumas Filho, exibida em 1873 no D. Maria II (cf. Sequeira, 1955: 317); *Pedro o ruivo* (a partir de *Pierre le rouge*, de Balisson de Rougemont, Charles Dupeuty e Benjamin Antier?), igualmente representada em 1873 no D. Maria II, em benefício de Emília Adelaide (cf. RS 18.2.1873).

Publicados em livro foram *Os três sapadores*, comédia imitação, representada em 1853 no Teatro do Ginásio; o provérbio em 1 acto *Amigos... amigos...* (1853), representado pela Sociedade Taliense; *O anel de aliança* (1856), comédia em 1 acto que, a julgar pelas frases do epílogo, não terá subido aos palcos (antes publicada no periódico *Eco literário* entre 15 de Outubro de 1855 e 1 de Abril de 1856); a comédia *As literatas ou A reforma das saias* (1857), adaptada do francês, representada em 1854 no Teatro da Rua dos Condes. Só em 1861, Machado publicou quatro peças: duas delas são comédias-dramas, escritas em colaboração com Alfredo Hogan, *Primeiro o dever!* e *A vida em Lisboa*; as outras duas são as comédias em 1 acto traduzidas do francês *O capitão Bitterlin* e *A esposa deve acompanhar seu marido*. A comédia-drama *O tio Paulo* foi incluída na colectânea *Passeios e fantasias*, em 1862 (havia estreado no Teatro de Variedades no Verão de 1858 – cf. *Nação*, 28.7.1858), e, no ano seguinte, era editada a comédia em 1 acto *Amor às cegas*, representada no Teatro de D. Maria II (anteriormente publicada na *Gazeta de Portugal* em Dezembro de 1862). Depois, vamos encontrar ainda o entreacto *Para as eleições*, representado em 1868 pelos actores Taborda, Queirós e Isidoro no Teatro da Trindade; e mais duas curtas comédias, *Enquanto ladra o Tobias* (1872), traduzida de Edmond About, e *A senhora está deitada* (1873).

Outras ainda foram publicadas apenas na imprensa periódica. Contam-se, entre estas últimas, o drama em cinco actos *Dolores*, que *A assembleia literária* publicou em 1850, e a comédia *O que as mulheres não fazem...*, que saiu no jornal *Duende*, entre os números 38 de 1863 e 6 de 1864. No essencial, todavia, como já em 1880 reconhecia

Sousa Bastos ao biografar o escritor, “seria hoje difícilimo e talvez impossível publicar a longa lista das traduções de Júlio César Machado. Nem ele mesmo se lembra. Perderam-se no arquivo do teatro” (*O biógrafo*, 15.5.1880).

Vamos cingir-nos, pois, às peças que foram publicadas. Na maior parte destas composições, Machado situa a acção na actualidade, o que lhe permite convocar pessoas e espaços familiares ao público. Não raro insere na ficção elementos reais susceptíveis de acentuar a ilusão de verdade. E isso acontece, nomeadamente, com referências ao mundo do espectáculo. Veja-se, por exemplo, a comédia *Os três sapadores*, onde a criada Guilhermina responde ao pretendente André que seu amo, Cardoso, “assim que acaba de jantar, vai para o Ginásio” (p. 4). Ora, aquela comédia foi colocada em cena, precisamente, no Teatro do Ginásio. Mas Guilhermina não se fica por aqui. Como seria de esperar, tendo em conta o seu estrato social, contrapõe que, por seu turno, prefere o Teatro do Salitre: “Eu gosto mais do Salitre! O Salitre quando há mágicas não há teatro que lhe leve a palma!” (p. 6). Aquela gente do povo ainda nem se entendia bem com as manhas da palavra, pois André informa Guilhermina que vira Cardoso dirigir-se ao “*treato* do Ginásio” (p. 8). O *couplet* final envolve o próprio dramaturgo, rematando em pleno o expediente do teatro dentro do teatro:

“Pedi ao imitador da peça  
Um breve *couplet* final,  
Que, chistoso e engraçado,  
Tivesse pilhas de sal.

Vai aquele maganão  
Ainda o não pôde aprontar;  
Mas vinde amanhã, senhores,  
Que o hei-de amanhã cantar” (p. 19).

Já em *Amigos... amigos...*, provérbio de intuito moralizante, os teatros aparecem, aos olhos do tio Silveira, juntamente com os cafés, o Passeio Público e as praças de touros, como locais onde os jovens se corrompem, quando passam a vida em tais divertimentos. O sobrinho Luís é assim advertido, e acaba por perceber, no final, que “o mundo não se resume ao Marrare, a S. Carlos, e a uma sociedade pequeníssima como esta nossa” (p. 20).

Com *A esposa deve acompanhar seu marido*, surge a imagem, reiterada noutros locais da obra do autor, da actriz como amante, mulher de amores fáceis, perturbadora da paz conjugal. Bonnivet confessa ao amigo Jolibois que mantém uma amante, e essa

mulher, Olímpia, é artista do teatro lírico. Descobre-se ao longo da trama que Bonnivet não é o único amante de Olímpia, pois também o jornalista Leonce frequentava a sua casa.

Acentua-se essa imagem leviana na comédia-drama *A vida em Lisboa*, onde se favorece o imaginário da mulher de teatro ocupando o pensamento dos admiradores, dos quais ela escolhe o que maior posição e fortuna detiver, procurando conciliar essa relação com as inclinações do coração. Assim, a dançarina do S. Carlos Ritinha tenta equilibrar o interesse monetário e político da relação com o Marquês de Vilar com a genuína paixão que a liga ao médico Luís de Lima. Este, por sua vez, é amado pela Marquesa de Vilar, que, atormentada pelos ciúmes, move influências para dar a Ritinha a maior pateada e o maior vexame da sua carreira. No conceito de uma senhora de alta posição social, como a Marquesa, uma mulher de teatro não pode proporcionar senão os “torpes amores de uma mulher perdida” (p. 21). É ela, porém, que desmascara as veleidades, as intrigas e as mentiras da sociedade lisboeta: “Ah! senhoras, senhoras, que nos mandais dar pateadas, e que passais por nós, pobres raparigas, de ombros erguidos e face voltada! Nós dançamos no teatro; vós *representais* na sociedade!” (p. 49).

Apesar de remeter constantemente para a arte dramática, os escritos sobre teatro que Machado publicou em livro constituem uma pequena fatia da sua obra. Trata-se das biografias da actriz Josefa Soller (1860) e dos actores Sargedas (1859), Isidoro (1859) e Taborda (esta inserida no volume de *Homenagem a Taborda*, 1871); e do conhecido volume com ilustrações de Rafael Bordalo Pinheiro intitulado *Os teatros de Lisboa* (1875). As biografias são formuladas em jeito de histórias que se contam, brincando com factos burlescos e procurando ocorrências anedóticas. É preciso notar que todas elas apresentam o percurso de infância e juventude do actor, os primeiros passos no teatro, a estreia, os principais êxitos, tudo entrecortado por divagações e histórias paralelas. As de Isidoro, Sargedas e Soller formam, respectivamente, os números 2, 4 e 5 de uma colecção editada por Aristides Abranches sob o título “Galeria artística”. O nº 1 correspondia à actriz Delfina, o nº 3 ao actor Rosa, escritos por José Maria de Andrade Ferreira. A *Homenagem a Taborda*, publicada em 1871, era concebida como despedida ao actor, que partia para o Brasil. Depois, como vimos, os artigos na imprensa periódica completam estas informações, alguns deles são mesmo outras curtas biografias – é o caso de “Joaquim José Tasso”, publicada na *Revista contemporânea de Portugal e Brasil* em 1861.

A obra *Os teatros de Lisboa* foi pensada como primeira parte de uma sequência descendente em termos de grau, e por isso contém apenas os Teatros de São Carlos, de D.

Maria II e da Trindade. Os restantes, porém, não chegaram a ser considerados. Neste como nos demais livros de Machado, é comum encontrarmos trechos parafraseados dos seus folhetins. São, portanto, memórias e impressões relativas a episódios e personagens de cada uma destas salas. O livro *Os teatros de Lisboa* seria, assim, uma espécie de longo folhetim, onde os desenhos de Bordalo Pinheiro vêm ilustrar as impressões do folhetinista. Do São Carlos acentua primeiro a selecta composição dos seus frequentadores, passando em seguida a tipificar as personagens da ópera. O São Carlos é, para os artistas novos, um lugar difícil, porque o público tende a patear nas récitas inaugurais. Só alguns conseguem alcançar um triunfo completo. Desses vultos maiores, o autor particulariza as cantoras Alboni e Borghi-Mamo, e os cantores Mongini e Beneventano, entre outros, a par com os maestros Coppola e Cossoul e o empresário Valdez.

O D. Maria é o teatro “malfadado”, que logo na noite de inauguração teve pateada. A “antiga escola, escola da cantilena, do sublinhar de intenções, dos grandes tons, e grandes jeitos e trejeitos” (p. 49), tomou conta do teatro nesses primeiros anos em que funcionou. Era praticada por actores e actrizes como Carlota Talassi ou Teodorico. Entre estes e outros, Machado destaca o artista multifacetado João Anastácio Rosa, que tinha dotes especiais na caracterização das personagens, e dominava com segurança os seus papéis. Emília das Neves não podia deixar de ser mencionada, mas sem palavras supérfluas, pois já tudo estava dito sobre ela (p. 79). Entretanto, novos talentos foram despontando, e, destes, é José Carlos dos Santos quem merece maior relevo no livro, ao qual se junta um outro actor por ele lançado, António Pedro. Associadas a cada um deles surgem as peças onde mais se destacaram, desde os melodramas às farsas.

O Teatro da Trindade, por fim, vem descrito exactamente como no folhetim, beneficiando do humor das caricaturas de Bordalo Pinheiro. Machado acrescenta que este se tinha tornado um “teatro de mulheres” (p. 120), visto que se empenhava em mostrar actrizes, coristas e comparsas bonitas. Entre as primeiras estavam Rosa Damasceno, Florinda e Ana Pereira. A audácia de Francisco Palha no empreendimento é sublinhada, especialmente pelo sucesso improvável que foi de facto obtido, na construção de um espaço moderno, e pela escolha certa do repertório que, embora questionável, garantia maiores recursos financeiros. Os espectáculos de comédia, paródia e opereta sustentavam, assim, o Teatro da Trindade.

Os camarotes, os corredores e as salas dos teatros são espaço ideal dos romances de Júlio César Machado. É ali que se desenrolam cenas decisivas, encontros, segredos

revelados, aproximações e separações. Em *Cláudio*, um dos primeiros romances de Machado (1852), o protagonista explica numa carta a Emília os acontecimentos da noite anterior no S. Carlos: encontraram-se nos corredores, e tiveram oportunidade de trocar apenas breves palavras, as que as aparências aconselhavam. Cláudio alerta-a para os comentários que sobre ela se emitiram, dando assim a entender que a vida de cada um era exibida ao participarem num espectáculo: “dou-te só os sentimentos por começares a fazer-te velha; para te falar com franqueza aviso-te que te notavam ontem em S. Carlos os que entendem de pintura que tinhas cor na cara” (p. 22). E depois, novamente, a imagem da actriz como mulher que desperta paixões e não tem pejo em conservar várias em simultâneo. Luís de Lima namorara uma actriz que tinha um “amante fixo” e que no entanto lhe correspondia (p. 81).

Em *A vida em Lisboa* (1858), “romance contemporâneo” e o mais notório da carreira do escritor, estando na origem do drama de igual título, condensam-se as referências ao imaginário teatral. No fundo, como observa A. L. Diogo na Introdução à reedição da obra (1999), “é num espaço social imaginado ou construído como teatro – e construído ou imaginado pelo folhetim – que se movem todas as razões do romance” (p. XXVII). Ou seja, o ambiente do romance remete para uma teatralidade suscitada pela permanente orientação para o exterior das personagens, a publicidade a que obriga aquela sociedade boémia lisboeta (p. XXVIII). A posição é assumida pelas próprias personagens. Luís de Lima, na perspectiva de escolher na sociedade uma mulher que o beneficie, pensa consigo mesmo: «“A ter que representar, seja com uma actriz que me dê honra!” Ideia de cómico, que julga engrandecer-se por estar em cena com algum talento festejado!» (p. 14).

A sociedade estava, pois, teatralizada, e não era apenas na ficção. Machado tomava por modelo o meio em que vivia. Tanto mais que, enquanto escritor, estaria sujeito a uma forma particular de teatralização, do que se depreende das palavras que escreve no *Diário de notícias* de 28 de Outubro de 1882: “Na sociedade, isto é, no que se chama convencionalmente a sociedade, conserva-se, por querer ou sem querer, uma óptica teatral para com os poetas e os escritores, e, qualquer que seja a valia de um homem de talento, a sociedade julga-o, primeiro, no ponto de vista físico, como faria para com um actor; e isso é tanto mais justo que, entre nós, os poetas, nos últimos tempos, têm andado pelos palcos a recitar versos e a fazerem exposição das suas pessoas”.

No romance, as alusões ao panorama teatral da capital são constantes e espelham, sem dúvida, as opiniões que Machado divulga nos folhetins dos jornais. Veja-se, logo no primeiro capítulo, relatando uma conversa entre quatro jornalistas no café Marrare, o

comentário do noticiarista acerca de Sofia: “Nome de ingénua de algumas das eternas sensaborias sentimentais que enriquecem o repertório do nosso teatro normal!” (p. 8).

Luís de Lima conta mais adiante uma aventura amorosa que começou no teatro – “ela era assinante de S. Carlos” – e ali mesmo se prolongou – “continuámos a namorar-nos no teatro” (p. 26). O mais infeliz par amoroso do romance, Guilherme da Cunha e Sofia de Sousa, foi também no teatro lírico que se conheceu (p. 36). E quando Guilherme da Cunha faz a corte à Marquesa de Vilar é no camarote da fidalga no Teatro do Ginásio (p. 59). O narrador explica que não era a mesma coisa fazê-lo em S. Carlos ou no Ginásio: “foi cumprimentá-la ao camarote, em S. Carlos, e estiveram conversando o intervalo da ópera à dança. Na outra noite, enfim, haviam ido ao Ginásio, e, como não é aí de tanto melindre como em S. Carlos guardar-se as conveniências, eles estiveram toda a noite na mais despreocupada intimidade” (p. 63).

Não há como ignorar o capítulo XI, dedicado à dançarina Ritinha, onde se insere um verdadeiro folhetim – pois que o excerto foi mesmo publicado em folhetim – com um “esboço fisiológico” das mulheres de teatro em Lisboa (p. 73 ss.): a actriz, a cantora, a dançarina. No que diz respeito à actriz, o narrador esboça uma série de traços que estão, sem dúvida, caricaturados: que mal sabem ler e escrever, que dependem da protecção dos dramaturgos e directores influentes, que são “destituídas de espírito e de finura” (p. 74), que nem sabem representar. Dir-se-ia um dos tipos pintados mais tarde para o *Álbum de costumes portugueses*, com parte de verdade e parte de exagero. Como bem nota A. L. Diogo, o conjunto destes esboços mais rebaixa a mulher de teatro, por oposição ao ideal romântico burguês que o próprio Machado havia discernido.

A cantora portuguesa, por seu turno, carece de inspiração, passa invariavelmente pelos coros de S. Carlos, e reduz a sua arte a uma mera fonte de proventos. Por maior que fosse o talento de que dispunha, a deficiência na formação sempre se fazia notar: “a cantora portuguesa sai de toda a parte, menos do Conservatório” (p. 77). Como tal, ela situava-se ainda abaixo da actriz na escala das mulheres de teatro. A dançarina, por fim, é apresentada como criatura extremamente dependente dos caprichos da sorte, embora possua a vantagem de frequentar o Conservatório. Desde muito nova habitua-se a viver sob a protecção de algum homem influente no meio do espectáculo. A carreira da dançarina termina cedo, e, enquanto dura, “vive nas alternativas do acaso. Hoje tem palmas, julga-se feliz. Amanhã pateiam-na, e quer deitar-se da janela abaixo” (p. 79).

Quanto aos livros de viagens, eles descrevem, cada um deles, os teatros estrangeiros visitados. Repare-se que muitas destas experiências estão reproduzidas em folhetim, pelo que evitaremos repetir referências já citadas. No primeiro, *Recordações de Paris e Londres*, de 1863, são os teatros parisienses os protagonistas. No capítulo IV e depois no capítulo X, Machado assenta as impressões que captou nos *boulevards* onde se reúnem os diversos teatros parisienses: desde o Funambules, “flor dos teatros do povo” (p. 69), barato, pequeno e rodeado por uma multidão alegre de vendilhões e de espectadores, ao elevado Théâtre-Français, na linha da frente das novidades técnicas da declamação, apesar de comprometido com os clássicos. Desconsolado da mediocridade dos artistas de Porte Saint-Martin, Gymnase, Gaîté, Vaudeville, Variétés, Palais-Royal e Ambigu-Comique, foi no pequeno Teatro Déjazet que refrescou o ânimo. Para apoiar o seu parecer, transcreve alguns trechos de folhetins franceses censurando a actuação do *Antony* no Porte Saint-Martin.

Em relação a Londres, no capítulo VIII, Machado aponta um género de pantomimas dadas nos Teatros de Surrey e da Princesa (Princess Theatre), que consistiam em “paródia dos acontecimentos do dia, ou de uma fábula architectada de forma que fustigue, segundo o instinto popular, os costumes, os personagens ou as instituições repreensíveis” (p. 133). Porém, os teatros de declamação londrinos estavam também eles presos das traduções e imitações de peças francesas (p. 155). Dos teatros líricos da capital inglesa, Machado conheceu o de Covent-Garden, que o surpreendeu pela gala e brilho dos frequentadores.

Em 1865 publica *Em Espanha: cenas de viagem*, confessando de imediato que o encanto de uma formosa bailarina que dançava “um passo espanhol” no S. Carlos lhe despertara o desejo de conhecer o país vizinho. Logo ao passar a fronteira toma contacto com o teatro de Badajoz, que o deixa desgostado: “o teatro ali é horrível, com uns bancos de plateia de uma altura calamitosa, chão térreo, companhia ambulante e detestável” (p. 9). No entanto, foi a distração que teve, junto com o Conde de Óbidos, seu companheiro de viagem, apesar de tudo, com “bonitas zarzuelas”, até à partida na mala-posta para Madrid. Aí, na capital espanhola, os teatros rivalizavam em concorrência com as touradas.

Por fim, *Do Chiado a Veneza*, impresso em 1867, fecha a série de literatura de viagens de Júlio César Machado, resultante de um passeio de dois meses por Itália. Aqui predominam as relações com figuras do teatro lírico: em Milão, foi convidado a visitar a casa da soprano Borghi-Mamo, reencontrou cantoras e bailarinas que haviam passado por Lisboa, relacionou-se com letrados italianos. Em Veneza conheceu o actor Rossi, que ali estava de passagem, dando a sua companhia espectáculos no Teatro de San Benedetto.



Desta forma, Machado apresentou Ernesto Rossi ao público lisboeta que, no ano seguinte, teria oportunidade de o acolher, no Teatro do Príncipe Real.

O conjunto dos escritos memorialísticos, anedóticos e cronísticos constitui o segmento mais representativo da obra monográfica de Júlio César Machado. Toma forma em vários volumes que congregam textos diversos, dentro daquele estilo, aos quais se juntam alguns contos literários. Ou, no caso de *Passeios e fantasias* (1862), é a comédia-drama *O tio Paulo* que surge a preencher o último capítulo. O próprio autor tem consciência da novidade do formato, e procura explicá-lo, no prólogo deste mesmo título: “Nas condições de rapidez a que a publicidade moderna obriga, o *livro* desaparece de dia para dia, substituído pelo *volume*” (p. V). Desta tendência para reduzir as páginas, tornar ligeiro o discurso, publicar depressa e barato – que na França já se praticava – é que surgem tais “publicações de improviso” (p. VI). Aliás, seguindo esta filosofia saíram os seus livros de contos, como *Contos a vapor* (1863), destinados a servir de “leitura para caminhos de ferro”, justamente porque “escritos rapidamente, com rapidez vão ser lidos” (p. 15). Pelo meio destas pequenas histórias despontam artigos de folhetim, uns sobre teatro, como “Tartufo”, em *Manhãs e noites* (1873), que retrata o espectáculo no D. Maria II em benefício de José Carlos dos Santos. Aqui se concentram, na realidade, textos de imprensa de Júlio César Machado escolhidos entre os mais resistentes ao devir. O mesmo se dá com *Trechos de folhetim* (1870), representativo do panorama teatral lisboeta à luz do rodapé dos jornais.

Um dos *Contos ao luar* (1861) centra-se na paixão de Pedrinho, herói de 15 anos, aldeão fascinado pelas luzes da capital, pela actriz Margarida, “uma rapariga perdida, que deixou pai e mãe pelo teatro” (p. 59). Toda a acção se produz entre noites de espectáculo. A desenvoltura, a experiência e a máscara da mulher de teatro contrastam com a pureza do jovem, que se deixa enfeitiçar pelas seduções e a beleza das personagens que Margarida encarna. Esta, porém, resolve-se a deixar a vida de folias que rodeia a sua profissão para se regenerar junto de Pedrinho – mas os desencontros alteram o desfecho.

O conto “Melquíades”, presente em *Histórias para gente moça* (1863), é protagonizado por um jovem com vocação para o teatro que, tal como o seu criador, se entretinha em moço a ler as peças da colecção “Arquivo teatral” (p. 3); decorava os monólogos de Epifânio, frequentava os teatros particulares, e acabou por se inscrever na escola de declamação de Émile Doux. Na estreia, porém, no Teatro do Salitre, foi pateado, e por desgraça não havia ninguém na imprensa que o levantasse. Passou então para o

Ginásio e deu-se melhor como actor cómico. Ganhou dinheiro e casou com Henriqueta, a mais bonita actriz do Ginásio. Como tal, os pretendentes eram muitos, e o curioso é que “um deles é o tradutor de quase todas as comédias que sobem à cena no Ginásio” (p. 10). O resto da história decorre dos ciúmes de Melquíades, que acabam por destruir o casamento, mas proporcionam ainda ocasião de aflorar o panorama do teatro no Brasil, para onde viaja Melquíades.

Outra das *Histórias para gente moça* é “O diabo no Penim”, conto fantástico onde se espelham os preconceitos contra a classe de actores. Em primeiro lugar é o da burguesinha Júlia, que repreende o namorado Henrique por querer dedicar-se ao teatro, apesar de ter estudos e ser “um rapaz fino” (p. 137). A família de Júlia não aceitaria a relação, por isso se vêem às escondidas. A solução, avança Henrique, é tornar-se actor famoso e bem pago no teatro nacional, e é para isso que trabalha. Estava então na Rua dos Condes a representar numa peça o papel de Diabo, e logo isso inquieta Júlia, porque lhe parece indigno de um bom cristão. A austeridade do pai de Júlia revela-se ao reprovar aquelas “mágicas grosseiras” que deturpam a imagem do Teatro da Rua dos Condes, que fora “o berço da arte dramática em Portugal” (p. 139-140). Quanto a Júlia, procura dissuadir Henrique da vida desregrada e profana: “E depois, tomas maus costumes com aqueles cómicos com quem vives; desconfio que nunca vais à missa, e és capaz de já ter perdido o crucifixozinho que te dei para trazeres ao pescoço!” (p. 140). Mas Henrique não o tinha perdido, e haveria de lhe agradecer a vida. Na tasca do Penim o Diabo acometeu-o, e na última representação de Henrique foi substituí-lo em palco. Escusado será dizer que a récita foi um triunfo completo. Henrique, depois de se restabelecer, não quis voltar ao teatro, e recusou mesmo uma escritura vantajosa: “Tinha medo de arriscar segunda vez a sua salvação eterna, e sentia de mais a mais a consciência de que nunca poderia igualar o formidoloso actor daquela noite” (p. 156).

O “medo dos cómicos” emerge ainda num dos textos de *Quadros do campo e da cidade* (1868), que pinta uma companhia ambulante. Pelos lugares que atravessa, ouve-se o sobressalto: “Fecha a porta, que aí vêm os cómicos!”, “Aí vêm os cómicos, arrecada a prata!” (p. 87). O certo é que assumem características heróicas, pelas deficientes condições em que se movimentam: “actores que chegam para tudo, que dispensam cenário, que suprem a lua, que fazem do nada qualquer coisa, decorando cinco actos por dia, aceitando qualquer público, viajando a pé, de carro ou em burro, ensaiando as peças nas estalagens com as janelas abertas” (p. 88). Artistas de mil expedientes, alguns deles de grande talento,

solucionam qualquer revés, público não dispensam, “mas são capazes de representar sem teatro” (p. 90).

Nos livros de crónicas e memórias, os actores, os dramaturgos e os teatros são frequente tema de recordações, histórias e retratos. Em *Lisboa de ontem* (1877) são elencados e caracterizados os actores do Ginásio, no tempo em que Machado era ali tradutor, entre eles Romão, Pereira, Moniz, Marques e Brás Martins; isolados alguns títulos de peças que por uma ou outra razão se evidenciaram, como *O andador de almas*, paródia de Francisco Palha onde se satirizava essa figura religiosa em decadência.

Os seus dois volumes autobiográficos, *Apontamentos de um folhetinista* (1878) e *A vida alegre* (1880), estão recheados de citações teatrais. Concentra-se o primeiro na carreira jornalística e literária de Júlio César Machado, abrindo em 1857, recuando embora para contar como se tornou tradutor do Ginásio e depois gradualmente até à infância. Vastas páginas são assim dedicadas à actividade da companhia do Ginásio nos seus primeiros anos de vida. Machado explora, no fundo, as instâncias que formaram o seu percurso, conta como foi introduzido no teatro, nos cafés, na comunidade literária. Prossegue as memórias na segunda parte dos *Apontamentos de um folhetinista*, intitulada *A vida alegre*, a partir do momento em que é contratado para *A Revolução de Setembro*. Muitos actores portugueses e estrangeiros que nos visitaram são aí nomeados: Emília das Neves, João Anastácio Rosa, Adelaide Ristori, etc. Consagra um capítulo à amizade que o ligava ao poeta e orador Francisco Rafael da Silveira Malhão, que vivia em Óbidos, próximo do lar materno de Machado. O Museu Municipal do Bombarral conserva uma carta do poeta, datada de 1860, onde se despede do amigo com uma fórmula em verso, apelidando-o de “rei dos folhetinistas”. O segundo volume de *Apontamentos* contém ainda relatos de viagens no país e no estrangeiro e da génese de livros que publicou. Como pano de fundo, as mutações que a capital ia sofrendo, na sociedade, nos divertimentos, nas técnicas.

Podemos incluir nestes textos autobiográficos *Aquele tempo*, que saiu junto com *Cláudio* na segunda edição do romance (1875), e que ocupa dois terços deste volume publicado pela Empresa Editora Carvalho & C<sup>a</sup>. De facto, aí descreve com mais pormenores a época em que se imprimiu a primeira edição de *Cláudio*, começando em 1850, quando conhece António Pedro Lopes de Mendonça, narrando o impacto que *Umas calças de lista* causou na sua vida pessoal e familiar, e recuperando diversas personalidades do meio literário e artístico.

Em qualquer lado, ademais, Júlio César Machado reformula em metáforas e comparações diálogos ou circunstâncias célebres de espectáculos correntes e de outrora. O procedimento comprova, assim, que o teatro se erguia como referência cultural, abrangendo, pelo menos, a classe leitora, que deveria ser capaz de captar as alusões. A larga experiência de teatro de Júlio César Machado revelava-se, então, nas mais subtis dimensões. Alguns exemplos:

Em se devendo esperar mais de três dias por lugar na mala-posta, saía-se dali com cabelos brancos, como o Latude passados os trinta anos de seu cativoiro... (1880a: 213).

A leitora terá por certo ouvido, de uma ou de outra vez, dizer no teatro algum personagem de farsa de meio carácter – Fomos às *hortas*, vamos às *hortas*, queres ir às *hortas*? (1858: 154).

O alemão – e mais lembrem-se do que diz o nosso popular Taborda na cena cómica *Reflexões dum bailarino* – foi sempre considerado como uma língua apenas própria para a filosofia transcendente (1865: 239).

O súcio rosnavia “maldição!” como nos melodramas. (...) Estava o céu escuro, como um céu de melodrama (1863d: 167, 177).

Houve um momento triste – como se diz no *Barba Azul*, esquisito – na primeira inauguração (1874: 104).

Um encontro no ónibus é quase sempre uma comédia, um drama às vezes, que tem segundo acto... em casa. Lembram-se daquela farsita que o nosso teatro normal deu em tantas récitas, a *História de um pataco*? É uma cena da vida de Paris, que apenas perdeu por ser transplantada para Lisboa (1863a: 65).

De mais a mais, os passarinhos têm a costumeira de querer lugar certo nas árvores. Tem a gente em S. Carlos a sua cadeira, e eles, no campo, tronco certo e ramo de assinatura (1868b: 130).

## CONCLUSÃO

Poderíamos continuar por longas páginas a explorar o que sobre teatro escreveu Júlio César Machado. Esta é, com efeito, apenas uma fatia do bolo. Julgamos que a selecção do *corpus*, embora confrontando-nos com relativas dificuldades, tem a qualidade de desvendar e reunir textos de complicado acesso que merecem indiscutivelmente ser valorizados.

É tempo de retomar as questões que lançámos no início deste trabalho e procurar dar-lhes respostas. Uma delas prende-se com o lugar cimeiro ocupado pelo teatro na sociedade em que viveu Júlio César Machado. Desde logo, ele constitui-se como instrumento de afirmação das classes média e alta, que viam nos teatros um espaço de sociabilidade, onde se mostravam, onde estabeleciam contactos, onde solidificavam a sua pertença à esfera pública. O segmento dos intelectuais/literatos, ao qual pertencia o nosso autor, era um caso especial, dos que escreviam para o teatro como forma de se darem a conhecer, na perspectiva de uma carreira literária ou até política.

Depois, o teatro era no século XIX o principal divertimento que a capital oferecia, desde aos meios aristocráticos até aos meios populares, que se distribuía pelos vários espaços. É preciso não esquecer que o teatro fora, ao longo das décadas necessárias à imposição do regime liberal, um complemento de apoio e afirmação do poder, na medida em que as salas de teatro eram utilizadas para comemorar vitórias políticas e veicular ideologias. O certo é que, para um dos principais cronistas de Lisboa, os mais importantes eventos semanais passavam inevitavelmente pelo teatro, assim como muitas das personalidades de que fala nos seus folhetins estavam de algum modo ligadas ao teatro.

A obra de Júlio César Machado constitui, pois, um conjunto documental onde o teatro se manifesta sob diferentes formas. O autor assinala os principais eventos, analisa, comenta, critica, avança sugestões, registando o imediato movimento artístico. E, para além disso, redige as memórias relativas a espaços teatrais, personalidades e ocorrências que o antecederam ou que ainda viveu. Desta forma, surge como observador atento das transformações que se operam, dos espectáculos mais significativos, das cambiantes propensões do público, das orientações estéticas e literárias. Mas a sua obra reflecte, também, os sinais distintivos de uma acentuada presença do teatro como referência cultural, e isso verifica-se tanto nas suas crónicas como nos romances ou nos livros de viagens. É como se o teatro integrasse de uma forma muito natural e actuante o quotidiano lisboeta.

Embora o olhar de Júlio César Machado seja necessariamente subjectivo, a verdade é que nele transparece uma história – ou múltiplas histórias – que é parte da História do Teatro Português. Através dele, vimos agonizar o melodrama, despertar o drama íntimo e o drama social, transbordarem as plateias populares no entusiasmo pelas mágicas e pelas operetas, as revistas do ano a preocuparem as autoridades. Vimos o Teatro Nacional em luta contra as indiferenças, vimos teatros nascerem e prosperarem e outros desaparecerem, visitámos teatros particulares e de província. Testemunhámos a passagem de conceituados artistas estrangeiros em Portugal, e constatámos o triunfo do repertório francês. Na literatura dramática, pontificava neste período Ernesto Biester, sem dúvida o autor português mais representado, rivalizando com Mendes Leal, César de Lacerda, Camilo, José de Almada e Lencastre, Brás Martins e outros, fazendo a ponte para os novos autores emergentes no último quartel do século.

Com efeito, o teatro é uma figura omnipresente na obra de Machado, que assim reproduz num nível elevado a teatralidade da Lisboa da segunda metade do século XIX. Machado encarna uma visão romântica do teatro e seu enquadramento na sociedade, e por ela se mantém embora assista ao desmoronar dos seus princípios. Divide-se entre uma concepção de teatro como entretenimento e meio de sociabilidade e a exigência de transmitir valores e educar os espectadores. Vê com bons olhos, não obstante, a adopção de técnicas de declamação despidas de afectação, e assiste complacente à viragem dos gostos. Cumpre fielmente a sua função de cronista, retratando as fases do romantismo no teatro português.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Periódicos**

- O almadense*. 1856  
*Almanach das artes e letras*. 1874  
*Almanach do folhetim*. 1869  
*A America*. 1871  
*A assembléa litteraria*. 1849-1850  
*Chronica dos theatros*. 1861-1866  
*La comédie*. 18.2.1866  
*Critica amena*. 1886  
*Diário de notícias*. 1864-1890  
*O doze de Agosto*. 1862  
*Duende*. 1863-1864  
*O ecco litterario*. 1855-1856  
*Ecco das provincias*. 1856  
*A fonte*. 1849-1850  
*Gazeta de Portugal*. 1862  
*Gazeta do povo*. 1869-1872  
*Imprensa e lei*. 1854  
*A lei*. 1849-1853  
*Nação*. 1858  
*A opinião popular*. 1868  
*A política liberal*. 1860-1861  
*Rei e ordem*. 1858-1860  
*Revista contemporanea de Portugal e Brazil*. 1859-1864  
*Revista dos espectáculos*. 1853-1856  
*A Revolução de Setembro*. 1840-1890  
*A semana*. 1850-1852

### **Obras de Júlio César Machado (monografias e partes de monografias)**

- 1852a. *Claudio: romance*. Lisboa: [s. n.].  
1852b. *A mulher casada: romance contemporaneo*. Lisboa: Typ. de Francisco Jorge Ferreira de Mattos.  
1853a. *Estevão: paginas da ultima noute de vida: romance contemporaneo*. Lisboa: Imprensa de Francisco Xavier de Sousa.

- 1853b. *Amigos... amigos...: proverbio em um acto*. Lisboa: Typ. na Rua da Condessa.
- 1853c. *Os tres sapadores: comedia em um acto imitação*. Lisboa: Livraria de Campos Junior.
- 1853d. *Paulo: romance*. Lisboa: Imprensa de Francisco Xavier de Sousa.
- 1853e. *Estrella d'Alva: memorias de um barqueiro*. Lisboa: Imprensa de Francisco Xavier de Sousa.
1854. *A hespanhola: poesia recitada pela actriz Anna Cardozo no Theatro da Rua dos Condes, em a noite de 1 de Maio de 1854*. Lisboa: Imprensa de F. X. de Souza.
1856. *O anel d'alliança: comedia original em um acto*. Lisboa: Typographia Rua da Condessa.
1857. *As litteratas ou A reforma das saias: disparate em 1 acto, adaptado ao pensamento das "Bloomeristes" de Paulo de Kock*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira.
1858. *A vida em Lisboa: romance contemporaneo*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira. Braga; Coimbra: Angelus Novus, 1999 (Introdução, fixação de texto e notas de Américo A. Lindeza Diogo).
- 1859a. *Biographia do actor Isidoro*. Lisboa: Typ. Joaquim Germano de Sousa Neves. (Galeria artística, nº 2)
- 1859b. Prologo-folhetim a SERRA, Francisco. *O amor e o dever: comedia-drama original em tres actos*. Lisboa: Typographia do Panorama.
- 1859c. *Biographia do actor Sargedas*. Lisboa: Typ. Joaquim Germano de Sousa Neves. (Galeria artística, nº 4)
- 1860a. *Biographia da actriz Soller*. Lisboa: Typ. Joaquim Germano de Sousa Neves. (Galeria artística, nº 5)
- 1860b. Introdução a BIESTER, Ernesto. *Primavera eterna: comedia-drama em 3 actos*. Lisboa: Livr. de A. M. Pereira.
- 1861a. *Contos ao luar*. Lisboa: J. M. Correa Seabra. Heuris/Europress, 1992.
- 1861b. *Primeiro o dever! : comedia drama em tres actos original*. Em colaboração com Alfredo Hogan. Lisboa: Typographia do Panorama.
- 1861c. *A vida em Lisboa: comedia-drama em quatro actos*. Em colaboração com Alfredo Hogan. Lisboa: Typographia do Panorama.
- 1861d. *O capitão Bitterlin: comedia em um acto*. Trad. do francês. Lisboa: Typographia do Panorama.
- 1861e. *A esposa deve acompanhar seu marido: comedia n'um acto*. Trad. do francês. Lisboa: Typographia do Panorama.
- 1862a. *Passeios e phantasias*. Lisboa: José Maria Corrêa Seabra.
- 1862b. *Scenas da minha terra*. Lisboa: José Maria Correa Seabra.
- 1863a. *Recordações de Paris e Londres*. Lisboa: José Maria Correa Seabra.
- 1863b. *Contos a vapor*. Lisboa: Liv. M. A. de Campos Junior.
- 1863c. *Amor ás cegas: comedia em um acto*. Lisboa: Typographia do Futuro.
- 1863d. *Historias para gente moça*. Lisboa: José Maria Corrêa Seabra Editor.
- 1863e. Juízo crítico a CASTRO, J. C. Vieira de. *Camillo Castello-Branco (noticia da sua vida e obras)*. 2ª ed. cor. e aum. Porto: Typ. de Antonio José da Silva Teixeira.



- 1863f. Introdução a PLÁCIDO, Ana Augusta. *Luz coada por ferros*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira.
1865. *Em Hespanha: scenas de viagem*. Lisboa: Liv. A. M. Pereira.
- 1867a. *Do Chiado a Veneza*. Lisboa: Liv. A. M. Pereira.
- 1867b. Nota a ROUSSADO, Manuel. *Roberto: poema comico*. 2ª ed. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira.
- 1867c. Colab. in TELES, João José de Sousa (dir.). *Encyclopedia popular: leituras amenas apropriadas a todas as edades, estados, profissões e intelligencias*. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes.
- 1867d. *O arraial*. In *Brinde aos senhores assignantes do Diario de noticias em 1867*. Lisboa: Typographia Universal.
- 1868a. *Para as eleições: entre-acto*. Porto: Typographia Commercial.
- 1868b. *Quadros do campo e da cidade*. Lisboa: Livr. Campos Júnior Ed.
- 1868c. *Galhardo: conto*. In *Brinde aos senhores assignantes do Diario de noticias em 1868*. Lisboa: Typographia Universal.
- 1869a. *O recrutamento: conto*. In *Brinde aos senhores assignantes do Diario de noticias em 1869*. Lisboa: Typographia Universal.
- 1869b. Introdução a TORRESÃO, Guiomar. *Uma alma de mulher*. Lisboa: Typ. J. G. de Sousa Neves.
- 1870a. *Trechos de folhetim*. Lisboa: Liv. Campos Junior.
- 1870b. Prefácio a BUSCH, Carl. *Da critica theatral em Portugal*. Lisboa: Typ. Luso-Britannica.
- 1870c. Colab. in *O cosinheiro dos cosinheiros*. Lisboa: Typ. Luso Britannica.
- 1871a. *Da loucura e das manias em Portugal*. Lisboa: Livraria A. M. Pereira. Labirinto, 1986. Frenesi, 2004.
- 1871b. Colab. in *Homenagem a Taborda: esboço biographico do actor Francisco A. da S. Taborda*. Porto: Imprensa Portugueza.
- 1871c. Introdução a PALMELA, José. *A aristocracia do genio e da belleza feminil na Antiguidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- 1872a. *Á lareira*. Lisboa: Livraria de Campos Júnior.
- 1872b. *Em quanto ladra o Tobias: comedia em um acto traduzida de Edmond About*. Lisboa: Typographia Souza & Filho. (Album theatral, 1ª série, nº 4)
- 1872c. Introdução a ORNELAS, João Augusto de. *A arrependida: romance*. Madeira: Typographia do Direito.
- 1873a. *A sr.ª está deitada: comedia em um acto*. Lisboa: Livraria Moderna.
- 1873b. *Manhãs e noites*. Lisboa: Liv. Moderna Ed.
- 1873c. Introdução a SERRA, Francisco. *Casa com duas portas é ma de guardar (de Calderon de la Barca): comedia em 4 actos accommodada ao theatro portuguez*. Lisboa: Typ. de J. C. Ascensão Almeida.
1874. *Lisboa na rua*. Desenhos de Manuel de Macedo. Lisboa: D. Corazzi Editor. Frenesi, 2002.
- 1875a. *Claudio; Aquele tempo*. Lisboa: Empreza Ed. Carvalho & C.ª. Perspectivas & Realidades, 1989.

- 1875b. *Os theatros de Lisboa*. Il. de Rafael Bordalo Pinheiro. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & C<sup>a</sup>. Ed. Notícias, 1991. Frenesi, 2002.
- 1875c. Introdução a VALERA, Juan. *Pepita Jimenez*. Versão de Luciano Cordeiro; il. de Emílio Pimentel e Rafael Bordalo Pinheiro. Lisboa: Officina Typographica de J. A. de Mattos.
- 1875d. Introdução a ORTIGÃO, Ramalho. *Banhos de caldas e águas minerais*. Porto: Liv. Universal de Magalhães & Moniz Ed.
1876. Prefácio a PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Album de caricaturas: phrases e anexins da língua portugueza*. Lisboa: Typographia Editora de Matos Moreira & C<sup>a</sup>.
1877. *Lisboa de hontem*. Lisboa: Officina Typographica de J. A. de Mattos.
- 1878a. *Apontamentos de um folhetinista*. Porto: Typ. da Companhia Litteraria.
- 1878b. *Fora da terra*. Em colab. com Pinheiro Chagas. Porto; Braga: Liv. Intern. Chardon.
1879. Nota 68 a VAZ, Gil. *Viagem á roda da Parvonia*. Il. de Manuel de Macedo, texto de Guilherme de Azevedo e de Guerra Junqueiro. Lisboa: Officina Typographica da Empreza Litteraria.
- 1880a. *A vida alegre: apontamentos de um folhetinista*. Lisboa: Liv. Ed. Mattos Moreira.
- 1880b. Introdução a *Novo guia do viajante em Lisboa, Cintra, Collares, Mafra, Batalha, Setúbal e Bussaco*. 4<sup>a</sup> ed. Lisboa: J. J. Bordalo.
1883. Prefácio a VISCONDE DE BENALCANFOR. *Leituras do Verão*. Rio de Janeiro: Livraria Contemporanea de Faro & Fino Editora.
- 1885a. Colab. in FIGUEIREDO, Cândido de (org.). *Prosas modernas: leituras selectas para as escolas primarias em harmonia com os programas das escolas primarias e normaes*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- 1885b. Colab. in *A restauração de Portugal: opusculo historico*. Lisboa: Empresa do Occidente.
- 1885c. Beneficio do actor Santos, em S. Carlos. In *Album do actor Santos: repositorio de curiosidades dramaticas*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira.
- 1885d. Colab. in *Associação protectora das creanças: para os pequeninos: kermesse nas Caldas da Rainha*. Lisboa: Typographia de Eduardo Roza.
- 1885e. Prefácio a *Tam-Tans: á memoria de Antonio de Menezes (Argus)*. Lisboa: Typ. da Empreza Litteraria Luso-Brazileira.
- 1885f. Colab. in CARVALHO, Maria Amália Vaz de (ed. lit.). *Um feixe de pennas*. Lisboa: Typ. Castro Irmão.
- 1885-1886. Trad. de LESAGE, Alain René. *Historia de Gil Braz de Santilhana*. Ed. monumental. Lisboa; Rio de Janeiro: David Corazzi. 2 vols.
- 1888a. *Mil e uma histórias*. Lisboa: Empreza Litteraria.
- 1888b. Prefácio a LIMA JÚNIOR, Rangel de. *Prosas*. Lisboa: Typographia da Gazeta de Portugal.
- 1888c. Colab. in *Album de costumes portuguezes*. Lisboa: David Corazzi. Perspectivas & Realidades, 1987.
1890. Prefácio a ROCHA, Júlio. *Ensaio poeticos*. Lisboa: Typographia Universal.

1900. Prefácio a PAGANINO, Rodrigo. *Os contos do tio Joaquim*. 3ª ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira.

### **Sobre Júlio César Machado**

AÇA, Zacarias de

1906. *Lisboa moderna*. Lisboa: Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso.

BASTOS, Sousa

1880. Júlio César Machado. *O biographo*. Nº 8 (15 Maio).

CARVALHO, Pinto de (Tinop)

1938. *Lisboa de outrora*. Lisboa: Edição do Grupo «Amigos de Lisboa». Vol. 1.

CASTELO BRANCO, Camilo

1969. *Esboços de apreciações literárias*. 5ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

2004. *Memórias do cárcere*. Porto: Porto Editora.

CHAGAS, João

1906. *Vida litteraria (ideas e sensações)*. Coimbra: França Amado.

CHAGAS, Manuel Pinheiro

1866. *Ensaaios criticos*. Porto: Em Casa de Viuva Moré.

1868. *Novos ensaios criticos*. Porto: Em Casa da Viuva Moré Editora.

CORDEIRO, A. X. Rodrigues

1890. Julio Cesar Machado. In *Novo almanach de lembranças luso-brazileiro para o anno de 1891*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira. p. 5-29.

FERREIRA, Vítor Wladimiro

1990. Júlio César Machado: a vida num folhetim. *Revista da Biblioteca Nacional*. S. 2, vol. 5, nº 1 (Jan./Jun.). p. 234-239.

1996. *Júlio César Machado no Oeste: antologia de textos*. Bombarral: Câmara Municipal.

2000. *Júlio César Machado, estórias e paparocas: colectânea de textos de Júlio Cesar Machado*. Bombarral: Museu Municipal.

FIGUEIREDO, Cândido de

1906. *Figuras literárias nacionaes e estrangeiras (perfis e medalhões)*. Lisboa: Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso.

1928. *Os meus serões*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

GOMES, Maria Amélia dos Ramos

1997. *Júlio César Machado e o francesismo em Portugal no século XIX*. Lisboa: [s. n.]. Dissertação de Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

LAPA, Albino

1980. *Dicionário de pseudónimos*. Lisboa: INCM.

MESQUITA, Alfredo

1890. *Julio Cesar Machado: retrato litterario*. Lisboa: Livraria A. Ferin.

ORTIGÃO, Ramalho

1944. *Costumes e perfis*. Lisboa: Livr. Clássica.

PATO, Bulhão

1907. *Memorias*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias. T. 3.

PIMENTEL, Alberto

1872. *Nervosos, lymphaticos e sanguineos*. Porto: Typographia de Antonio José da Silva Teixeira.

1873. *Entre o caffè e o cognac*. Porto: Imprensa Portugueza.

1901. *Espelho de portuguezes*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira. Vol. 2.

1908. *Vinte annos de vida litteraria*. 2ª ed., rev. pelo autor. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira.

1913. *Memorias do tempo de Camilo*. Porto: Magalhães & Moniz.

2005. *Fotografias de Lisboa*. Lisboa: Frenesi. (1ª ed. 1874)

PINHEIRO, Rafael Bordalo

2003. *Álbum das glórias*. 1ª, 2ª e 3ª séries, conforme as edições de 1880-1883, 1885 e 1902. Lisboa: Frenesi.

PINTO, Silva

1896. *N'este valle de lagrimas*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira.

1900. *Pela vida fóra: 1870-1900*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães, Libanio & C.<sup>ia</sup>.

PORTALUPI, Napoleone

1873. *Os contemporaneos celebres de Hespanha e Portugal. I, Julio Cesar Machado*. Lisboa: Typographia Progresso.

PRISTA, Luís

2000. Da edição Diogo de «A vida em Lisboa». *Colóquio/Letras*. Nº 155/156 (Jan./Jun.). p. 359-369.

REBELO, Luís Francisco

1991. Júlio César Machado morreu há cem anos. *Colóquio/Letras*. Nº 119 (Jan./Mar.). p. 191.

RODRIGUES, Ernesto

1980. Introdução ao «folhetim» de Júlio César Machado n'A *Revolução de Setembro. Sílex*. Nº 2 (Maio). p. 35-36.

SAMPAIO, Albino Forjaz de

1926. *Julio Cesar Machado: a sua vida e a sua obra*. Lisboa: Empreza do Diario de Noticias.

SINTRA, Maria Regina

1942. *Júlio César Machado*. Lisboa: [s. n.]. Tese de Licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

TEIXEIRA, Luís

1948. *Júlio César Machado*. Lisboa: Tip. Santelmo.

VIEIRA, Ernesto

1900. *Diccionario biographico de musicos portugueses*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro. Vol. 1.

### **Sobre o teatro oitocentista**

ABREU, Ilda Soares de

2003. As quatro visitas de Sarah Bernhardt e a imprensa portuguesa. *Faces de Eva*. Nº 9. p. 75-105.

ALMEIDA, Fernando António

1993. *Operários de Lisboa na vida e no teatro (1845-1870)*. Lisboa: Caminho.

BASTOS, Sousa

1994. *Dicionário de teatro português*. Ed. fac-similada. Coimbra: Minerva. (1ª ed. 1908)

2007. *Carteira do artista*. Ed. fac-similada. Lisboa: Arquimedes. (1ª ed. 1898)

BENEVIDES, Francisco da Fonseca

1993a. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação até à actualidade: estudo histórico*. Ed. fac-similada. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. (1ª ed. 1883)

1993b. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: memórias 1883-1902*. Ed. fac-similada. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. (1ª ed. 1902)

BRASÃO, Eduardo

1925. *Memorias*. Lisboa: Empresa da Revista de Teatro.

CARNEIRO, Luís Soares

2002. *Teatros portugueses de raiz italiana*. Porto: [s. n.]. Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

CARVALHO, Mário Vieira de

1993. *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: INCM.

*COLLECÇÃO de decretos e regulamentos sobre a inspecção e regimen dos theatros*.

1856. Lisboa: Imprensa Nacional.

COSTA, Mário

1950. *Feiras e outros divertimentos populares de Lisboa: história, figuras, usos e costumes*. Lisboa: Câmara Municipal.

FERREIRA, Rafael

1943. *Da farsa à tragédia: teatros, circos e mais diversões de outras épocas*. Porto: Domingos Barreira Editor.

FRANÇA, José Augusto

1976. A «fisiologia» do capitalista no teatro do primeiro período do Fontismo. *Colóquio/Letras*. Nº 30 (Março). p. 52-60.

GONÇALVES, Isabel

2003. A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851. *Revista portuguesa de musicologia*. Nº 13. p. 93-111.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia

2005. *O teatro n'A paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*. [Lisboa]: INCM.

MAGALHÃES, Paula

2008. *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*. Lisboa: [s. n.]. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

REBELO, Luís Francisco

1984. *História do teatro de revista em Portugal. 1, Da Regeneração à República*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

2003. *Teatro português em 1 acto: 1800-1899*. Lisboa: INCM.

*REGULAMENTO e mais legislação sobre a administração dos theatros*.

1860. Lisboa: Imprensa Nacional.

RIBAS, Tomás

1993. *O Teatro da Trindade: 125 anos de vida*. Porto: Lello & Irmão.

ROSA, Augusto

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

SANTOS, Ana Clara; VASCONCELOS, Ana Isabel

2011. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista: 1846-1852*. Lisboa: INCM.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos

1955. *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa: [s. n.].

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

1965. *O teatro de actualidade no romantismo português (1849-1875)*. Coimbra: [s. n.].

SIMÕES, Lucinda

1922. *Memórias: factos e impressões*. Rio de Janeiro: S. A. Litho-Typographia Fluminense.

VASCONCELOS, Ana Isabel

2003. *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

2007. A farsa lírica no teatro romântico ou A forma mínima da desejada nova ópera portuguesa. *Forma breve*. Nº 5. p. 139-150.

### **Sobre o folhetim e a imprensa periódica**

ANDRADE, João Pedro

1994. Crónica. In COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de literatura*. Porto: Figueirinhas. Vol. 1. p. 236.

BERTHIER, Patrick

2004. Théophile Gautier journaliste: de quelques pratiques d'écriture. In THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (dir.). *Presse et plumes: journalisme et littérature au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde. p. 443-455.

BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA

1998-2002. *Jornais e revistas portuguesas do século XIX*. Lisboa: BN. 2 vol.

BRUNO, Sampaio, pseud.

1984. *A geração nova: os novelistas: ensaios críticos*. Porto: Lello & Irmão.

*CAMILO CASTELO BRANCO: jornalismo e literatura no século XIX*.

1993. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Camilianos.

CUNHA, Alfredo da

1891. *Eduardo Coelho: a sua vida e a sua obra*. Lisboa: Typographia Universal.

1914. *Diário de notícias: a sua fundação e os seus fundadores: alguns factos para a história do jornalismo português*. Ed. comemorativa do cinquentenário do *Diário de notícias*, 29/12/1914. Lisboa: Diário de Notícias.

*DIÁRIO DE NOTÍCIAS: primeira página: 1864-1984*.

1984. Lisboa: Editorial Notícias.

DIAS, Luís Augusto Costa

2007. O papel do impresso: a imprensa e a transformação do espaço público em Portugal (último quartel do século XIX – primeiro quartel do século XX). *Estudos do século XX*. Nº 7. p. 307-317.

FREIRE, João Paulo

1939. *O Diário de notícias: da sua fundação às suas bodas de diamante: escôrço da sua história e das suas efemérides*. Lisboa: Diário de Notícias. Vol. 1.

GEOFFROY, Julien-Louis

1825. *Cours de littérature dramatique*. 2<sup>de</sup> éd. Paris: Pierre Blanchard. T. 1.

HATIN, Eugène

1861. *Histoire politique et littéraire de la presse en France*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise. T. 7 e 8.

JANIN, Jules

1877. *Critique dramatique*. Paris: Librairie des Bibliophiles. T. 1.

*LE LIVRE du centenaire du Journal des débats: 1789-1889.*

1889. Paris: Librairie Plon.

MACHADO, Álvaro M.

1996. Crónica. In MACHADO, Álvaro M. (dir.). *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença. p. 516-517.

MESQUITA, Mário

1984. A crónica como forma de expressão jornalística. In MESQUITA, Mário. *Deve & haver*. Lisboa: Distri. p. 202-218.

MINÉ, Elza

2000. *Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo do século XIX*. São Paulo: Ateliê Editorial.

NEMÉSIO, Vitorino

2000. Júlio César Machado e os folhetinistas. In NEMÉSIO, Vitorino. *Ondas médias: biografia e literatura*. 2ª ed. Lisboa: INCM. p. 207-210.

OSCARSSON, Ingemar

1993. Le feuilleton dans la presse française dans les années 1790 et au début du 19<sup>e</sup> siècle: du supplément indépendant au rez-de-chaussée sous le filet. *Dix-huitième siècle*. N° 25. p. 433-456.

OUTEIRINHO, Fátima

2000-2001. A imprensa periódica e o folhetim na vida do homem de letras oitocentista. *Queirosiana*. N° 11/12. p. 81-92.

2003. *O folhetim em Portugal no século XIX: uma nova janela no mundo das letras*. Porto: [s. n.]. Tese de doutoramento em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PEREIRA, Augusto Xavier da Silva

1897. *Os jornais portugueses: sua filiação e metamorfoses*. Lisboa: Imp. Libânio da Silva.

QUEFFÉLEC, Lise

1989. *Le roman feuilleton français au XIXe siècle*. Paris: PUF.

RODRIGUES, Ernesto

1998. *Mágico folhetim: literatura e jornalismo em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias.

SANTANA, Maria Helena

2003. A crónica: a escrita volátil da modernidade. In JESUS, Maria Saraiva de (coord.). *Rumos da narrativa breve*. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro. p. 9-19.

SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos



1997. Folhetim literário. In BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho. p. 190-193.

TENGARRINHA, José

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

VARGUES, Isabel Nobre

2003. *A afirmação da profissão de jornalista em Portugal: um poder entre poderes?* Coimbra: Faculdade de Letras.

VENÂNCIO, Fernando

1996. A linguagem da imprensa portuguesa (1840-1870): os testemunhos contemporâneos. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Vol. 35. p. 381-391.

1998. *Estilo e preconceito: a língua literária em Portugal no tempo de Castilho*. Lisboa: Edições Cosmos.

### **Obras de contextualização**

ALMEIDA, Fialho de

1993. *Vida errante*. Lisboa: Círculo de Leitores.

ARANHA, Brito

1908. *Factos e homens do meu tempo: memórias de um jornalista*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira. 2 vol.

BASTOS, Sousa

1947. *Lisboa velha: sessenta anos de recordações (1850 a 1910)*. Pref. e notas de Gustavo de Matos Sequeira. Lisboa: Câmara Municipal.

BORDALO, Francisco Maria

1855. *Viagem á roda de Lisboa*. Lisboa: Typ. na Rua dos Douradores.

CÂNCIO, Francisco

1939. *Aspectos de Lisboa no século XIX*. Lisboa: [s. n.].

1942. *Lisboa: figuras e casos do passado*. Lisboa: [s. n.]. Vol. 1.

CARVALHO, Pinto de (Tinop)

1991. *Lisboa d'outros tempos*. Lisboa: Fenda. 2 vol. (1ª ed. 1898-1899)

CORDEIRO, Luciano

1869. *Livro de critica: arte e litteratura portugueza d'hoje: 1868-1869*. Porto: Typographia Lusitana Editora.

FERREIRA, José Maria de Andrade

1871-1872. *Litteratura, musica e bellas-artes*. Lisboa: Ed. Rolland & Semiond. 2 vol.

FRANÇA, José Augusto

1999. *O romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- HABERMAS, Jurgen  
1993. *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Trad. de l'allemand par Marc B. de Launay. Paris: Payot.
- HOURCADE, Pierre  
1978. *Temas de literatura portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.
- MENDONÇA, António Pedro Lopes de  
1855. *Memorias de litteratura contemporanea*. Lisboa: Typographia do Panorama.  
1982. *Memórias de um doido*. Lisboa: INCM. (1ª ed. 1849)
- PALMEIRIM, Luís Augusto  
1891. *Os excentricos do meu tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- PATO, Bulhão  
1877. *Sob os ciprestes: vida intima de homens illustres*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- PERSPECTIVA da literatura portuguesa do século XIX*.  
1947. Lisboa: Edições Ática. Vol. 1.
- QUEIRÓS, Eça de  
2003. *Uma campanha alegre: de «As farpas»*. Lisboa: Livros do Brasil.
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares  
1980. *Teorias e teses literárias de António Pedro Lopes de Mendonça*. Coimbra: [s. n.].
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos  
1983. *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*. Lisboa: Editorial Presença; Instituto de Ciências Sociais.  
1988. *Intelectuais portugueses na primeira metade de Oitocentos*. Lisboa: Editorial Presença.
- SERRÃO, Joel  
1980. *Temas oitocentistas*. Lisboa: Livros Horizonte. 2 vol.  
1983. *Temas de cultura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.  
1987. *Da situação da mulher portuguesa no século XIX*. Lisboa: Livros Horizonte.  
2004. *Nova história de Portugal. Portugal e a Regeneração (1851-1900)*. Lisboa: Presença.

## **ANEXOS**

**Lista cronológica dos folhetins de Júlio César Machado n’A Revolução de Setembro**

1854

- 6 Julho – “Tem-se dito que é impossível nesta terra o romance contemporâneo. Não me conformo com esta opinião...”  
 13 Julho – “Estudo crítico. Francisco Bordalo”  
 20 Julho – «Deu-se no teatro de D. Maria II, em a noite de 13 deste mês, o drama em 5 actos “Os homens de mármore” de José da Silva Mendes Leal...»  
 27 Julho – “Não sei que vaga tristeza se apodera de mim, quando escuto em S. Carlos uma companhia de declamação...”  
 4 Agosto – “Revista”  
 17 Agosto – “Revista”  
 23 Agosto – “Revista”  
 30 Agosto – “Revista”  
 9 Setembro – “Crítica literária. Obras de Francisco Palha”  
 23 Setembro – “Revista”  
 30 Setembro – “Revista”  
 5 Outubro – “Paulo: história de um namorado. (Ao meu amigo Luís Augusto Palmeirim)”  
 11 Outubro – “Paulo”  
 12 Outubro – “Paulo”  
 21 Outubro – “Tomar banhos! Revista das barcas”  
 28 Outubro – “A quem toma banhos. Suplemento à revista das barcas”  
 14 Novembro – “Revista”  
 21 Novembro – “Revista”  
 28 Novembro – “Revista”  
 21 Dezembro – “Contos ao café”  
 22 Dezembro – “Contos ao café”  
 23 Dezembro – “Contos ao café”  
 24 Dezembro – “Contos ao café”  
 28 Dezembro – “Revista”  
 30 Dezembro – “Contos ao café”

1855

- 3 Janeiro – “Contos ao café”  
 5 Janeiro – “Revista”  
 11 Janeiro – “Contos ao café”  
 19 Janeiro – “Revista”  
 27 Janeiro – “Revista”  
 16 Fevereiro – “Revista”  
 4 Março – “Revista”

1856

- 19 Dezembro – “Fisiologia da dançarina”

1857

- 22 Janeiro – “Fisiologia da actriz. Dedicado a F. A. da Silva Taborda”  
 8 Maio – “Fisiologia da cantora. A Paulo Midosi Júnior”  
 16 Maio – “Fisiologia do viajante (ao Ex.mo Sr. João Rebelo Cabral, como prova da minha maior consideração)”  
 31 Outubro – “O monge de Santa Eulália (fragmento dum romance)”  
 14 Novembro – “Os cabelos”  
 18 Novembro – “Os cabelos (conclusão)”

25 Novembro – “Teatro de D. Maria, companhia francesa: L’invitation à la valse; Les parisiens; L’amour en commandite. Teatro mecânico. As senhoras na plateia”

#### 1858

19 Março – “Uma valsa nova”

25 Setembro – “Uma mulher do século, romance contemporâneo, pelo sr. A. Marques Pereira. Um volume em oitavo, Livraria Central”

#### 1859

5 Outubro – “Hermann”

25 Outubro – “Revista de Lisboa”

1 Novembro – “Revista de Lisboa”

8 Novembro – “Revista de Lisboa”

15 Novembro – “Revista de Lisboa”

22 Novembro – “Revista de Lisboa”

29 Novembro – “Revista de Lisboa”

6 Dezembro – “Revista de Lisboa”

13 Dezembro – “Revista da semana”

20 Dezembro – “Revista da semana”

27 Dezembro – “Revista de Lisboa”

#### 1860

3 Janeiro – “Revista de Lisboa”

10 Janeiro – “Revista de Lisboa”

17 Janeiro – “Revista dramática do ano de 1859”

24 Janeiro – “Revista da semana”

31 Janeiro – “Revista de Lisboa”

7 Fevereiro – “Revista da semana”

14 Fevereiro – “Revista da semana”

23 Fevereiro – “Revista da semana”

28 Fevereiro – “Revista da semana”

6 Março – “Revista da semana”

13 Março – “Revista da semana”

21 Março – “Revista da semana”

27 Março – “Revista da semana”

3 Abril – “Revista da semana”

10 Abril – “Revista da semana”

17 Abril – “Revista da semana”

24 Abril – “Revista da semana”

1 Maio – “Revista da semana”

8 Maio – “Revista da semana”

15 Maio – “Revista da semana”

22 Maio – “Revista da semana”

29 Maio – “Revista da semana”

5 Junho – “Apontamentos de um folhetinista. Epifânio, o actor”

12 Junho – “Revista da semana”

19 Junho – “Revista da semana”

26 Junho – “Revista da semana”

3 Julho – “Em jornada”

10 Julho – “Revista da semana”

17 Julho – “Revista da semana”

24 Julho – “Revista da semana”

31 Julho – “Revista da semana”

7 Agosto – “Revista da semana”

14 Agosto – “Revista da semana”

21 Agosto – “Revista da semana”  
28 Agosto – “Revista da semana”  
4 Setembro – “Revista da semana”  
11 Setembro – “Diário de um cura de aldeia (imitação de um romance inglês)”  
18 Setembro – “Revista da semana”  
25 Setembro – “Revista da semana”  
2 Outubro – “Revista da semana”  
9 Outubro – “Revista da semana”  
16 Outubro – “Revista da semana”  
23 Outubro – “Revista da semana”  
30 Outubro – “Revista da semana”  
6 Novembro – “Revista da semana”  
13 Novembro – “Revista da semana”  
20 Novembro – “Revista da semana”  
27 Novembro – “Revista da semana”  
4 Dezembro – “Revista da semana”  
11 Dezembro – “Revista da semana”  
18 Dezembro – “Salvador e Madalena”  
25 Dezembro – “Revista da semana”

#### 1861

1 Janeiro – “Revista da semana”  
8 Janeiro – “Revista da semana”  
15 Janeiro – “Revista da semana”  
22 Janeiro – “Revista da semana”  
29 Janeiro – “Memórias de um baile”  
5 Fevereiro – “Revista da semana”  
14 Fevereiro – “Revista da semana”  
19 Fevereiro – “Revista da semana”  
26 Fevereiro – “Revista da semana”  
5 Março – “Revista da semana”  
12 Março – “Revista da semana”  
19 Março – “Revista da semana”  
27 Março – “Alfredo de Musset”  
2 Abril – “Revista da semana”  
9 Abril – “Revista da semana”  
16 Abril – “Amigos... Amigos!...”  
23 Abril – “Revista da semana”  
30 Abril – “Revista da semana”  
7 Maio – “Revista da semana”  
14 Maio – “Revista da semana”  
21 Maio – “Revista da semana”  
28 Maio – “Revista da semana”  
4 Junho – “Revista da semana”  
11 Junho – “As soirées das Laranjeiras”  
18 Junho – “Revista da semana”  
26 Junho – “Morte de D. José de Almada e Lencastre”  
2 Julho – “Revista da semana”  
9 Julho – “Revista da semana”  
16 Julho – “Revista da semana”  
23 Julho – “Revista da semana”  
30 Julho – “Revista da semana”  
6 Agosto – “Revista da semana”  
13 Agosto – “Revista da semana”  
20 Agosto – “Revista da semana”

27 Agosto – “Revista da semana”  
3 Setembro – “Revista da semana”  
10 Setembro – “Revista da semana”  
17 Setembro – “Camilo Castelo Branco: notícia da sua vida e obras por Vieira de Castro”  
24 Setembro – “Revista da semana”  
1 Outubro – “Revista da semana”  
8 Outubro – “Revista da semana”  
15 Outubro – “Revista da semana”  
29 Outubro – “Revista da semana”  
12 Novembro – “Revista da semana”  
19 Novembro – “Morte de El-Rei”  
26 Novembro – “Revista da semana”  
3 Dezembro – “Revista da semana”  
10 Dezembro – “Revista da semana”  
16 Dezembro – “Revista da semana”  
24 Dezembro – “Revista da semana”  
31 Dezembro – “Revista da semana”

#### 1862

8 Janeiro – “Revista da semana”  
14 Janeiro – “Revista da semana”  
21 Janeiro – “Revista da semana”  
28 Janeiro – “Uma poesia”  
4 Fevereiro – “Revista da semana”  
11 Fevereiro – “Revista da semana”  
18 Fevereiro – “Revista da semana”  
25 Fevereiro – “Revista da semana”  
6 Março – “Revista da semana”  
11 Março – “Revista da semana”  
18 Março – “Revista da semana”  
25 Março – “Revista da semana”  
1 Abril – “Revista da semana”  
8 Abril – “Revista da semana”  
15 Abril – “As folhas mortas”  
22 Abril – “Revista da semana”  
29 Abril – “Revista da semana”  
6 Maio – “Revista da semana”  
13 Maio – “Revista da semana”  
20 Maio – “Revista da semana”  
27 Maio – “Revista da semana”  
3 Junho – “Revista da semana”  
10 Junho – “Revista da semana”  
17 Junho – “Revista da semana”  
5 Agosto – “Revista da semana”  
12 Agosto – “Revista da semana”  
19 Agosto – “Revista da semana”  
26 Agosto – “Revista da semana”  
2 Setembro – “Revista da semana”  
9 Setembro – “Revista da semana”  
16 Setembro – “Duas histórias”  
23 Setembro – “Revista da semana”  
2 Outubro – “História de duas pessoas feias (imitação de Mery)”  
8 Outubro – “História de duas pessoas feias (conclusão)”  
14 Outubro – “Revista da semana”  
21 Outubro – “Revista da semana”

28 Outubro – “Revista da semana”  
4 Novembro – “Revista da semana”  
11 Novembro – “Revista da semana”  
18 Novembro – “Revista da semana”  
27 Novembro – “Romance de uma alma”  
2 Dezembro – “Romance de uma alma”  
10 Dezembro – “Revista da semana”  
16 Dezembro – “Revista da semana”  
23 Dezembro – “Revista da semana”  
30 Dezembro – “Revista da semana”

### 1863

6 Janeiro – “Revista da semana”  
13 Janeiro – “Revista da semana”  
20 Janeiro – “Revista da semana”  
27 Janeiro – “Revista da semana”  
4 Fevereiro – “Revista da semana”  
10 Fevereiro – “Revista da semana”  
19 Fevereiro – “Revista da semana”  
24 Fevereiro – “Revista literária. Luz coada por ferros, escritos originais pela ex.ma sr.<sup>a</sup> D. Ana Augusta Plácido”  
3 Março – “Revista da semana”  
10 Março – “Revista da semana”  
18 Março – “Revista da semana”  
24 Março – “Revista da semana”  
31 Março – “Revista da semana”  
7 Abril – “Revista da semana”  
14 Abril – “Revista da semana”  
21 Abril – “Revista da semana”  
28 Abril – “Revista da semana”  
5 Maio – “Revista da semana”  
12 Maio – “Revista da semana”  
20 Maio – “Mimosa (imitação)”  
21 Maio – “Mimosa (imitação)”  
26 Maio – “Revista da semana”  
2 Junho – “Revista da semana”  
9 Junho – “Revista da semana”  
23 Junho – “Revista da semana”  
1 Julho – “Revista da semana”  
7 Julho – “Revista da semana”  
28 Julho – “Revista da semana”  
4 Agosto – “Revista da semana”  
11 Agosto – “Revista da semana”  
18 Agosto – “Revista da semana”  
25 Agosto – “Revista da semana”  
1 Setembro – “Revista da semana”  
8 Setembro – “Revista da semana”  
15 Setembro – “Revista da semana”  
29 Setembro – “Revista da semana”  
6 Outubro – “Revista da semana”  
13 Outubro – “Revista da semana”  
20 Outubro – “Revista da semana”  
27 Outubro – “Revista da semana”  
3 Novembro – “Revista da semana”  
10 Novembro – “Revista da semana”



17 Novembro – “Revista da semana”  
24 Novembro – “Revista da semana”  
1 Dezembro – “Revista da semana”  
8 Dezembro – “Revista da semana”  
15 Dezembro – “Revista da semana”  
22 Dezembro – “Revista da semana”  
29 Dezembro – “Revista da semana”

#### 1864

5 Janeiro – “Revista da semana”  
19 Janeiro – “Revista da semana”  
26 Janeiro – “Revista da semana”  
2 Fevereiro – “Revista da semana”  
11 Fevereiro – “Revista da semana”  
16 Fevereiro – “Revista da semana”  
23 Fevereiro – “Revista da semana”  
1 Março – “Revista da semana”  
8 Março – “Revista da semana”  
15 Março – “Revista da semana”  
23 Março – “Revista da semana”  
3 Maio – “Uma visita a Rossini I”  
10 Maio – “Uma visita a Rossini II”  
17 Maio – “De Badajoz a Madrid”  
24 Maio – “Em Madrid I”  
31 Maio – “Em Madrid II”  
7 Junho – “Em Madrid III”  
15 Junho – “Em Madrid IV”  
21 Junho – “Em Madrid V”  
28 Junho – “Em Madrid VI”  
5 Julho – “Em Madrid VII”  
12 Julho – “Em Madrid VIII”  
19 Julho – “Em Madrid IX”  
26 Julho – “Em Madrid X”  
2 Agosto – “Em Madrid XI”  
9 Agosto – “Em Madrid XII”  
17 Agosto – “Em Madrid XIII”  
23 Agosto – “Em Madrid XIV”  
30 Agosto – “Em caminho de ferro”  
6 Setembro – “Uma vingança vasconça”  
13 Setembro – “Na Biscaia...”  
20 Setembro – “Que não basta ter boca para ir à Biscaia...”  
27 Setembro – “Em que se salta da Biscaia para Lisboa”  
4 Outubro – “Revista da semana”  
11 Outubro – “Revista da semana”  
18 Outubro – “Revista da semana”  
25 Outubro – “Revista da semana”  
1 Novembro – “Revista da semana”  
8 Novembro – “Revista da semana”  
22 Novembro – “Revista... desta noite. Teatro de S. Carlos. Récita extraordinária”  
29 Novembro – “Revista da semana”  
6 Dezembro – “Revista da semana”  
13 Dezembro – “Revista da semana”  
20 Dezembro – “Revista da semana”  
27 Dezembro – “Revista da semana”

## 1865

6 Janeiro – “Revista da semana”  
10 Janeiro – “O Doutor”  
17 Janeiro – “O Doutor (conclusão)”  
24 Janeiro – “Revista da semana”  
31 Janeiro – “Revista da semana”  
9 Fevereiro – “Revista da semana”  
14 Fevereiro – “Revista da semana”  
21 Fevereiro – “Revista da semana”  
2 Março – “Revista da semana”  
7 Março – “A musa de Alenquer”  
14 Março – “A musa de Alenquer”  
21 Março – “A musa de Alenquer”  
28 Março – “Revista da semana”  
4 Abril – “Revista da semana”  
11 Abril – “Revista da semana”  
18 Abril – “Revista da semana”  
25 Abril – “Revista da semana”  
2 Maio – “Revista da semana”  
9 Maio – “Revista da semana”  
16 Maio – “Revista da semana”  
23 Maio – “Revista da semana”  
30 Maio – “Revista da semana”  
6 Junho – “Da novela (ao sr. A. Feliciano de Castilho)”  
13 Junho – “Revista da semana”  
20 Junho – “Revista da semana”  
29 Junho – “Revista da semana”  
4 Julho – “Revista da semana”  
11 Julho – “Revista da semana”  
20 Julho – “Revista da semana”  
25 Julho – “Modesto de mais. Ao sr. J. de Andrade Corvo”  
1 Agosto – “Modesto de mais (conclusão)”  
15 Agosto – “Revista da semana”  
24 Agosto – “Revista da semana”  
29 Agosto – “Era uma vez um namorado...”  
5 Setembro – “Era uma vez um namorado... (conclusão)”  
19 Setembro – “Price quebrou!”  
26 Setembro – “Revista da semana”  
10 Outubro – “Revista da semana”  
17 Outubro – “Revista da semana”  
24 Outubro – “Revista da semana”  
31 Outubro – “Revista da semana”  
14 Novembro – “Revista da semana”  
21 Novembro – “Sargedas”  
5 Dezembro – “Revista da semana”  
12 Dezembro – “Revista da semana”  
19 Dezembro – “Revista da semana”

## 1866

3 Janeiro – “Revista da semana”  
16 Janeiro – “Revista da semana”  
24 Janeiro – “Revista da semana”  
6 Fevereiro – “Revista da semana”  
20 Fevereiro – “Revista da semana”  
6 de Março – “Revista da semana”

20 Março – “Porque não casou (a Ricardo Guimarães)”  
27 de Março – “Revista da semana”  
22 Maio – “Fantasia veneziana (ao dr. Tomás de Carvalho)”  
29 Maio – “Fantasia veneziana”  
5 Junho – “Fantasia veneziana”  
12 Junho – “Fantasia veneziana”  
19 Junho – “Fantasia veneziana”  
26 Junho – “Veneza: os rufiões da Praça de S. Marcos”  
3 Julho – “Vingança de italiana”  
11 Julho – “Vingança de italiana”  
17 Julho – “Vingança de italiana (conclusão)”  
24 Julho – “Considerações acerca de Itália”  
31 Julho – “Durante a guerra”  
7 Agosto – “Durante a guerra”  
14 Agosto – “Durante a guerra”  
21 Agosto – “Durante a guerra”  
28 Agosto – “Durante a guerra”  
4 Setembro – “Durante a guerra”  
11 Setembro – “Conversação acerca de Itália. Milão”  
25 Setembro – “Conversação acerca de Itália”  
9 Outubro – “Revista da semana”  
25 Outubro – “Revista da semana”  
6 Novembro – “Revista da semana”  
20 Novembro – “Revista da semana”  
4 Dezembro – “Revista da semana”  
18 Dezembro – “Revista da semana”

#### 1867

1 Janeiro – “Revista da semana”  
8 Janeiro – “Revista da semana”  
22 Janeiro – “Revista da semana”  
5 Fevereiro – “Revista da semana”  
12 Fevereiro – “Revista da semana”  
5 Março – “Revista da semana”  
21 Março – “Revista da semana”  
16 Abril – “Revista da semana”  
30 Abril – “O Teatro Malibran”  
28 Maio – “Revista da semana”  
11 Junho – “Revista da semana”  
23 Julho – “Apontamentos do Comendador Atanásio em Paris (carteira deste nosso compatriota)”  
6 Agosto – “Revista da semana”  
3 Setembro – “Revista da semana”  
8 Outubro – “Revista da semana”  
22 Outubro – “Revista da semana”  
29 Outubro – “Revista da semana”  
5 Novembro – “Revista da semana”  
19 Novembro – “Revista da semana”  
5 Dezembro – “Revista da semana”  
10 Dezembro – “Revista da semana”

#### 1868

5 Janeiro – “Revista da semana”  
28 Janeiro – “Revista da semana”  
11 Fevereiro – “Revista da semana”  
18 Fevereiro – “Revista da semana”

10 Março – “Teatro de S. Carlos. D. João”  
24 Março – “Revista da semana”  
31 Março – “Revista da semana”  
14 Abril – “Revista da semana”  
5 Maio – “Revista da semana”  
19 Maio – “Revista da semana”  
2 Junho – “Revista da semana”  
23 Junho – “Revista da semana”  
9 Julho – “Revista da semana”  
22 Julho – “Revista da semana”  
1 Setembro – “Uma manhã no Carvalhal...”  
29 Setembro – “Revista da semana”  
6 Outubro – “Revista da semana”  
21 Outubro – “Revista da semana”  
3 Novembro – “Revista da semana”  
12 Novembro – “Revista da semana”  
25 Novembro – “Revista da semana”  
1 Dezembro – “Revista da semana”  
8 Dezembro – “Revista da semana”  
15 Dezembro – “Revista da semana”  
22 Dezembro – “Revista da semana”  
29 Dezembro – “Revista da semana”

#### 1869

12 Janeiro – “Revista da semana”  
26 Janeiro – “Revista da semana”  
4 Fevereiro – “Revista da semana”  
16 Fevereiro – “Revista da semana”  
2 Março – “Revista da semana”  
17 Março – “Revista da semana”  
23 Março – “Revista da semana”  
6 Abril – “Revista da semana”  
20 Abril – “Revista da semana”  
27 Abril – “Revista da semana”  
16 Maio – “Revista da semana”  
25 Maio – “Revista da semana”  
9 Junho – “Revista da semana”  
13 Julho – “Revista da semana”  
20 Julho – “Revista da semana”  
11 Agosto – “Revista da semana”  
24 Agosto – “Revista da semana”  
7 Setembro – “Revista da semana”  
21 Setembro – “Revista da semana”  
5 Outubro – “Revista da semana”  
13 Outubro – “Glórias portuguesas, por A. A. Teixeira de Vasconcelos, 1º volume”  
3 Novembro – “Revista da semana”  
23 Novembro – “Revista da semana”  
21 Dezembro – “Revista da semana”

#### 1870

18 Janeiro – “Revista da semana”  
1 Fevereiro – “Revista da semana”  
8 Março – “Enquanto ladra o Tobias. Cenas (de Edmond About)”  
10 Março – “Enquanto ladra o Tobias. Cenas (de Edmond About)”  
12 Março – “Enquanto ladra o Tobias. Cenas (de Edmond About)”

22 Março – “Revista literária”  
29 Março – “Cancan e fado. Coerências da época. Verdades fabulosas”  
12 Abril – “Revista da semana”  
14 Maio – “Cartas lisbonenses” (da *Gazeta do povo*)  
5 Julho – “Um jantar no campo”  
3 Agosto – “Revista da semana”  
20 Setembro – “A capelinha do Senhor da Pedra”  
25 Outubro – “O varejo da azeitona. Ao meu querido amigo F. F. Hopffer, em Cabo Verde.  
Durruiivos, 21 de Outubro de 1870”  
1 Novembro – “Revista da semana”  
17 Novembro – “Revista da semana”  
29 Novembro – “Revista da semana”  
13 Dezembro – “Revista da semana”

#### 1871

6 Janeiro – “Revista da semana”  
15 Janeiro – “Revista da semana”  
24 Janeiro – “Revista da semana”  
7 Fevereiro – “Revista da semana”  
5 Março – “Revista da semana”  
2 Abril – “Revista literária”  
25 Abril – “Revista da semana”  
17 Maio – “Revista literária”  
4 Junho – “Revista da semana”  
9 Julho – “Revista literária”  
8 Agosto – “Revista da semana”  
1 Novembro – “Revista da semana”  
27 Dezembro – “Revista da semana”

#### 1872

6 Janeiro – “O Dr. Tomás de Carvalho” (do *Diário de notícias*)  
2 Fevereiro – “Entrudo” (do *Diário de notícias*)  
3 Março – “Revista literária”  
12 Abril – “A festa dos prazeres”  
24 Maio – “Os árabes”  
9 Julho – “Revista literária”  
2 Agosto – “Herculano Machado”

#### 1873

28 Fevereiro – “César Sighinolfi”  
6 Março – “Crepúsculos, por E. A. Vidal”

#### 1874

25 Setembro – “As corridas de burros”

#### 1875

12 Fevereiro – “Maschera...”

#### 1876

28 Julho – “Calor”

#### 1877

13 Janeiro – “S. Carlos”

#### 1878

26 Janeiro – “O Marquês de Castelo Melhor”  
9 Agosto – “Teixeira de Vasconcelos”  
6 Setembro – “O mani-flautista”

1879

4 Novembro – “Os leões”  
27 Dezembro – “Conto de Natal”

1880

2 Abril – “Taborda e a representação em seu benefício”  
12 Junho – “Camões e as festas”  
6 Agosto – “Dois viajantes”  
21 Agosto – “Os sertões de África, livro de Alfredo Sarmiento”  
8 Outubro – “O almanaque das senhoras”

1881

11 Junho – “Encarrear...”  
8 Julho – “As confeitadeiras do Salitre”

1882

10 Junho – “Às águas” (do *Diário de notícias*)  
7 Julho – “As festas do mercado novo”  
4 Agosto – “Os dois barbeiros”  
29 Setembro – “Sampaio literato e artista” (do *Diário de notícias*)

1883

16 Fevereiro – “O lombo” (do *Diário de notícias*)  
9 Junho – “Luís da Costa Pereira” (do *Diário de notícias*)  
29 Setembro – “Musa velha de Francisco Palha”

1884

18 Julho – “David Corazzi”  
13 Setembro – “Quatro dias na Serra da Estrela” (do *Diário de notícias*)  
20 Dezembro – “Quinze dias na Holanda”

1885

12 Setembro – “No caminho de ferro”

1886

19 Junho – “Os bandurristas fantásticos”

**Lista cronológica dos folhetins de Júlio César Machado no *Diário de notícias***

1865

5 Fevereiro – “O chapéu de chuva”

1866

25 Julho – “No Lago de Como”

27 Julho – “No Lago de Como”

28 Julho – “No Lago de Como”

1867

9 Abril – “Entre a murta”

10 Abril – “Entre a murta”

11 Abril – “Entre a murta”

12 Abril – “Entre a murta”

13 Abril – “Entre a murta”

16 Abril – “Entre a murta”

23 Abril – “Entre a murta”

24 Abril – “Entre a murta”

25 Abril – “Entre a murta”

26 Abril – “Entre a murta”

27 Abril – “Entre a murta”

30 Abril – “Entre a murta”

1 Maio – “Entre a murta”

2 Maio – “Entre a murta”

3 Maio – “Entre a murta”

1870

30 Outubro – “À lareira”

1871

2 Fevereiro – “O casal da Gorda”

16 Fevereiro – “A tasca do poço”

2 Março – “O galo?”

16 Março – “O dote”

30 Março – “Zé”

13 Abril – “Sottero”

27 Abril – “Moeda falsa”

11 Maio – “Rilhafoles: os doidos”

25 Maio – “Rilhafoles: as doidas”

8 Junho – “Rilhafoles: os idiotas”

22 Junho – “Rilhafoles: furiosos”

6 Julho – “Telha”

20 Julho – “Enguiços”

3 Agosto – “Agouros”

17 Agosto – “Feitiços”

31 Agosto – “Encantos”

14 Setembro – “Sonhos”

28 Setembro – “Sinias”

12 Outubro – “Coisa má”

26 Outubro – “As mulheres de virtude”

9 Novembro – “S. Carlos”

23 Novembro – “Insídias”  
7 Dezembro – “O Salitre”  
21 Dezembro – “Os anúncios”

#### 1872

4 Janeiro – “O dr. Tomás de Carvalho”  
18 Janeiro – “O Café Concerto”  
1 Fevereiro – “Entrudo”  
15 Fevereiro – “O baile de S. Carlos”  
29 Fevereiro – “O sr. Caseneuve e a Sybilla”  
14 Março – “O imperador do Brasil em Lisboa”  
28 Março – “Em quinta-feira maior”  
11 Abril – “A festa dos Prazeres”  
25 Abril – “José do Telhado”  
9 Maio – “Circo Price. O jardim teatro”  
23 Maio – “Os árabes”  
6 Junho – “Os italianos”  
20 Junho – “A feira das Amoreiras”  
4 Julho – “Os banhos de S. Paulo”  
18 Julho – “O Teatro de Alcântara”  
1 Agosto – “Herculano Machado”  
15 Agosto – “O homem das forças”  
29 Agosto – “A Norma no circo”  
12 Setembro – “O Passeio Público”  
26 Setembro – “As barcas dos banhos”  
10 Outubro – “Os banhos das praias”  
24 Outubro – “Os cavalinhos”  
7 Novembro – “A Africana”  
21 Novembro – “O vinho novo”  
5 Dezembro – “O Ginásio”  
19 Dezembro – “Os almanaques”

#### 1873

1 Janeiro – “O ano bom”  
16 Janeiro – “A chuva”  
30 Janeiro – “Calígula”  
13 Fevereiro – “Tartufo”  
27 Fevereiro – “César Sighinolfi”  
13 Março – “As soirées de Quaresma”  
27 Março – “A força do destino”  
10 Abril – “As amêndoas”  
24 Abril – “L’amore”  
8 Maio – “A companhia da Pasquali”  
22 Maio – “As espigas”  
5 Junho – “A publicidade”  
19 Junho – “A barraca dos Dallós”  
3 Julho – “Ao fechar das aulas”  
17 Julho – “Larmanjat”  
31 Julho – “Os japoneses”  
14 Agosto – “Os coelhos da Porcalhota”  
28 Agosto – “As águas de Vidago”  
11 Setembro – “Os jesuítas”  
25 Setembro – “Belém: os fenómenos”  
9 Outubro – “Manhãs de figos”  
23 Outubro – “A ordem do dia”



6 Novembro – “S. Carlos”  
20 Novembro – “História do Fausto em Portugal”  
4 Dezembro – “O caminho americano”  
18 Dezembro – “Circo: o cavalo anão”

#### 1874

1 Janeiro – “Circo: Mariposa”  
15 Janeiro – “O elogio mútuo”  
29 Janeiro – “Whittoyne e Comp.<sup>a</sup>”  
12 Fevereiro – “Matilde de Schabran”  
26 Fevereiro – “O livro do lavrador”  
12 Março – “O herói”  
27 Março – “O florista Constantino”  
9 Abril – “Dois dias no Campo Grande”  
23 Abril – “Os campinos”  
7 Maio – “Dinorah”  
21 Maio – “O tenor Mongini”  
4 Junho – “Diante das barracas”  
18 Junho – “Dentro da barraca”  
2 Julho – “O jardim de Itália”  
16 Julho – “Júlio Janin”  
30 Julho – “Empresa Whittoyne: capital réis 45000\$000: 2000 acções”  
13 Agosto – “O Brás Tisana”  
27 Agosto – “A missa dos Lóridos”  
10 Setembro – “O Teatro Taborda”  
24 Setembro – “As corridas de burros”  
8 Outubro – “Casella”  
22 Outubro – “Circo”  
5 Novembro – “S. Carlos”  
19 Novembro – “Amorim”  
3 Dezembro – “A ocasião”  
17 Dezembro – “Viajar”  
31 Dezembro – “O livro de Emília das Neves”

#### 1875

14 Janeiro – “A Revista do Ano na Rua dos Condes”  
28 Janeiro – “A corda e a matemática”  
11 Fevereiro – “Maschera...”  
25 Fevereiro – “Os Davenport”  
11 Março – “Teatros”  
25 Março – “Lourenço e Plagio conversam”  
8 Abril – “Os novos japoneses”  
22 Abril – “O papel”  
6 Maio – “A gibóia”  
20 Maio – “Os ónibus da companhia”  
3 Junho – “A trovoada”  
17 Junho – “O concerto Harris”  
1 Julho – “António Feliciano de Castilho”  
15 Julho – “O latim”  
29 Julho – “Duas sombras”  
12 Agosto – “Companhia Whittoyne”  
21 Outubro – “D. Quixote”  
4 Novembro – “Rafael Bordalo Pinheiro”  
18 Novembro – “A lenda de Tomás Price”  
2 Dezembro – “Inverno”

16 Dezembro – “Ele e elas”  
30 Dezembro – “S. Carlos”

### 1876

13 Janeiro – “Portugal antigo e moderno”  
27 Janeiro – “A coroa de Carlos Magno”  
10 Fevereiro – “O Hermann”  
24 Fevereiro – “Trabalhar”  
9 Março – “O gaiato de Lisboa”  
23 Março – “A representação G.”  
6 Abril – “S. Carlos. O elixir da juventude”  
5 Maio – “A varanda de Julieta”  
18 Maio – “Vozes do ermo”  
1 Junho – “A associação”  
15 Junho – “A feira das Amoreiras”  
29 Junho – “A comédia do campo”  
13 Julho – “Elogios académicos”  
27 Julho – “Calor”  
10 Agosto – “Equilibristas”  
24 Agosto – “Os ocarinistas”  
7 Setembro – “Duarte de Sá”  
21 Setembro – “O botão de âncora”  
5 Outubro – “A mágica do Salitre”  
19 Outubro – “Os franceses no Príncipe Real: Les brigands, La petite mariée”  
2 Novembro – “Giroflé-Giroflá”  
16 Novembro – “O homem pardo”  
30 Novembro – “Saldanha”  
14 Dezembro – “A página 648”  
29 Dezembro – “As tardes do Price aos domingos”

### 1877

11 Janeiro – “S. Carlos”  
25 Janeiro – “Rua dos Condes: a Revista do Ano”  
8 Fevereiro – “Os domingos da Madre de Deus”  
22 Fevereiro – “S. Carlos”  
8 Março – “S. Carlos e Ginásio”  
22 Março – “Teatro de D. Maria. D. Leonor de Bragança”  
5 Abril – “S. Carlos. Mignon”  
19 Abril – “Quadros vivos”  
3 Maio – “Teatro de D. Maria. A varina”  
17 Maio – “Malhão”  
31 Maio – “Era uma vez...”  
14 Junho – “Rosalino”  
28 Junho – “A feira das Amoreiras”  
12 Julho – “Teatro Apolo”  
26 Julho – “Qual?”  
9 Agosto – “Os Recreios Whittoyne. Morte do Visconde de Vale de Gama”  
23 Agosto – “Diogo Alves”  
6 Setembro – “A sardinha”  
20 Setembro – “Alexandre Herculano”  
4 Outubro – “Italianos qui, italianos lá”  
18 Outubro – “A cidade fantástica”  
1 Novembro – “S. Carlos”  
15 Novembro – “Salitre”  
29 Novembro – “Casas, criados e agiotas”

13 Dezembro – “Reumatismo”  
27 Dezembro – “Vária”

### 1878

10 Janeiro – “Os elefantes”  
25 Janeiro – “O Marquês de Castelo Melhor”  
7 Fevereiro – “Um ensaio da Aida”  
21 Fevereiro – “À espera...”  
7 Março – “Bichos”  
21 Março – “S. Carlos. Os bailes de máscaras”  
4 Abril – “O terceiro acto de Romeu e Julieta”  
20 Abril – “S. Carlos. Companhia francesa de ópera cómica”  
2 Maio – “Recreios Whittoyne. Leona”  
16 Maio – “Os marroquinos”  
30 Maio – “As corridas”  
13 Junho – “O Peixoto dos anúncios”  
27 Junho – “Itália”  
11 Julho – “Recreios Whittoyne”  
25 Julho – “As nozes e o Campo Grande”  
8 Agosto – “Teixeira de Vasconcelos”  
22 Agosto – “Os sinos de Villecorne”  
5 Setembro – “O mani-flautista”  
19 Setembro – “A Moriones”  
3 Outubro – “A formosa Lusitânia”  
17 Outubro – “O que vem para S. Carlos”  
31 Outubro – “Tamberlik”  
14 Novembro – “A Ristori”  
28 Novembro – “Comédia de Lisboa”  
12 Dezembro – “Efemérides”  
25 Dezembro – “Sermão do peru”

### 1879

9 Janeiro – “A Aida neste ano”  
23 Janeiro – “A revista do Ginásio”  
6 Fevereiro – “Ernesto Marecos”  
20 Fevereiro – “S. Carlos. O profeta”  
6 Março – “Batalha dos três autores. No Carnaval”  
20 Março – “S. Carlos. O requiem”  
3 Abril – “Que faz o Sennacherib?”  
18 Abril – “O Barão de Roussado ou há vinte e três anos”  
1 Maio – “Concertos clássicos. Silva e Albuquerque”  
15 Maio – “Feira das Amoreiras”  
29 Maio – “Benefício de Santos em S. Carlos”  
12 Junho – “Teatro de D. Maria: récita dos estudantes”  
26 Junho – “Os contos populares portugueses”  
10 Julho – “Parlata”  
25 Julho – “Passeio Público. A festa chinesa”  
8 Agosto – “Um quadro de Grão Vasco”  
21 Agosto – “Feira de Belém”  
4 Setembro – “Este, esse, aquele, aqueloutro...”  
18 Setembro – “Passeio. Recreios”  
2 Outubro – “Pedro Grande ou os falsos mendigos. Os atiradores no Circo”  
17 Outubro – “O capitão maldito”  
30 Outubro – “Os leões”  
13 Novembro – “S. Carlos. As obras”

27 Novembro – “Circo”  
11 Dezembro – “S. Carlos. Aida”  
25 Dezembro – “Conto de Natal. S. Carlos. Erminia Borghi-Mamo. Tamagno”

#### 1880

8 Janeiro – “Teatro de D. Maria. O desempenho da Dora”  
23 Janeiro – “Teatro do Príncipe Real: a Revista do Ano. S. Carlos: O profeta, Fausto”  
6 Fevereiro – “Teatro de D. Maria. O segredo de Miss Aurora”  
19 Fevereiro – “Tomás de Carvalho. A propósito do jornal O médico ilustrado”  
18 Março – “Indianas: arabescos. Bebé. A Cristofani”  
1 Abril – “Taborda e a representação em seu benefício. Guarany”  
15 Abril – “Teatro de S. Carlos. Guarany”  
28 Abril – “È finita la musica... Benefício de Erminia Borghi-Mamo. Concerto Cossoul. Sarau literário e musical”  
13 Maio – “O Coliseu e o tempo”  
27 Maio – “Jardim do sr. Campos Porto. Sarasata. O prestidigitador Neubours”  
10 Junho – “Camões e as festas”  
24 Junho – “O fogo de vistas no Bairro Camões”  
8 Julho – “O jornal O biógrafo. Mulheres e crianças. A Donadio”  
22 Julho – “O fado Amann...”  
5 Agosto – “Dois viajantes. A. Essipoff”  
19 Agosto – “Os sertões de África”  
3 Setembro – “À porta dos Recreios”  
16 Setembro – “Os fantoches. A orquestra espanhola”  
1 Outubro – “O Almanaque das Senhoras”  
14 Outubro – “S. Carlos. Fancelli”  
29 Outubro – “Teatro do Príncipe: O povo. S. Carlos: Marta. O sr. César de Noronha e os jornais franceses”  
11 Novembro – “Teatro de D. Maria II. A representação da Estrangeira”  
25 Novembro – “Os Arsejas. S. Carlos. Saint-Saens. Huguenotes. Traviata”  
9 Dezembro – “S. Carlos. Lucrecia Borgia”  
23 Dezembro – “Ernesto Biester”

#### 1881

7 Janeiro – “Ao ano”  
21 Janeiro – “O que foi? ou Os pretos e o sr. Joaquim Nabuco”  
3 Fevereiro – “Sequeira”  
10 Fevereiro – “Os srs. jurados” (do *Jornal do comércio* do Rio de Janeiro)  
17 Fevereiro – “Garrett, por F. G. de Amorim. Alexandre Herculano, por A. de Serpa. Castilho, pelo Visconde Júlio de Castilho”  
4 Março – “S. Carlos. Mefistófeles”  
17 Março – “Pfeiffer”  
31 Março – “Hamlet. Terceiro acto do Otelo”  
16 Abril – “Vida e viagens de Fernão de Magalhães”  
29 Abril – “Os concertos da Associação 24 de Junho”  
12 Maio – “Teatro de D. Maria II. O luxo”  
26 Maio – “João Rosa e Augusto Rosa ou As bexigas de Mirabeau”  
9 Junho – “Encarrear...”  
23 Junho – “O ovo da princesa...”  
7 Julho – “As confeitadeiras do Salitre...”  
21 Julho – “De Benguela às Terras de Jacá”  
4 Agosto – “Palrando”  
19 Agosto – “O lazareto”  
1 Setembro – “A curiosa noite...”  
16 Setembro – “Silva Pereira e outros”

29 Setembro – “O Rato”  
13 Outubro – “S. Carlos”  
27 Outubro – “Questões de literatura e arte portuguesa, por Teófilo Braga, 1 volume, editor A. J. P. Lopes. S. Carlos: os cantores que partem”  
10 Novembro – “S. Carlos. A Donadio. Teatro Chalet, ao Salitre”  
24 Novembro – “Ginásio. Divorciemo-nos”  
8 Dezembro – “O mercador de Veneza. Ruy Blas. Traduções de Bulhão Pato”  
22 Dezembro – “Orelhas de abade”

#### 1882

5 Janeiro – “Os tocadores de gaita de foles”  
19 Janeiro – “Barros e Cunha”  
2 Fevereiro – “A exposição da arte ornamental”  
16 Fevereiro – “Novos contos do sr. Alberto Braga”  
2 Março – “Ginásio: Lisboa por um óculo. Recreios: O museu anatómico”  
16 Março – “Realidades e fantasias, pelo Visconde de Benalcanfor. A Luís Guimarães”  
30 Março – “S. Carlos”  
13 Abril – “Guilherme de Azevedo”  
27 Abril – “Sarah Bernhardt”  
11 Maio – “Nocturnos, por Gonçalves Crespo”  
25 Maio – “Homens e letras. Galeria de poetas contemporâneos, por Cândido de Figueiredo”  
8 Junho – “Às águas”  
22 Junho – “Livros. Companhia italiana dos Recreios. Boccaccio. A orgia”  
6 Julho – “As festas do mercado novo”  
21 Julho – “Ópera séria... barata”  
3 Agosto – “Os dois barbeiros”  
18 Agosto – “Caldas da Rainha”  
31 Agosto – “A Marini”  
16 Setembro – “Livros e jornais. Morte de Sampaio”  
28 Setembro – “Sampaio literato e artista”  
13 Outubro – “S. Carlos”  
28 Outubro – “Sonetos, por José de Sousa Monteiro. Mocidades, por Fernando Caldeira. Gayarre”  
9 Novembro – “As quinze jornadas de Gayarre”  
23 Novembro – “Otelo...”  
7 Dezembro – “Poemetos do Conde de Sabugosa. Teatro de D. Maria II: Otelo. A festa dos tipógrafos”  
21 Dezembro – “Spiritella. Guzman. O testamento de César Girodot”

#### 1883

4 Janeiro – “Fausto. O Gayarre era bom?”  
18 Janeiro – “Novos horizontes, pelo sr. Cristóvão Aires. A carta de João Anjo, pelo sr. Fernando Palha. Obras de D. Aires de Ornelas. Henry Litton Bulwer. Pinheiro Chagas em S. Carlos. Os treze homens. A Pasqua nos Capuleti”  
1 Fevereiro – “A revista do ano”  
15 Fevereiro – “O lombo”  
1 Março – “O Dicionário Universal Português”  
15 Março – “Antes e depois do Lohengrin”  
29 Março – “Lohengrin”  
12 Abril – “O pão-de-ló do Porto na Semana Santa”  
27 Abril – “Teatro de D. Maria II. A Favart”  
10 Maio – “Espargos de Carneiro de Andrade”  
24 Maio – “Livros para crianças. Teatro de D. Maria: Um drama no fundo do mar”  
7 Junho – “Luís da Costa Pereira. Eugénio Sauvinet”  
21 Junho – “Casa de hóspedes. A morte de Gonçalves Crespo”  
5 Julho – “Contos em viagem do dr. João de Andrade Corvo”

19 Julho – “A Águia de Ouro no Porto”  
2 Agosto – “Wagner e o folheto do Mestre Frondoni”  
16 Agosto – “Mil e um fantoches e a bonita do cartaz”  
30 Agosto – “Segundo, das Caldas”  
13 Setembro – “Os húngaros da Avenida Estefânia”  
27 Setembro – “Musa velha de Francisco Palha. Chegada da Borghi-Mamo”  
11 Outubro – “S. Carlos: o Roberto do Diabo este ano”  
25 Outubro – “A Pusich”  
8 Novembro – “Livros”  
22 Novembro – “O Rossi”  
6 Dezembro – “Em preparo”  
20 Dezembro – “Teatro de D. Maria: o desempenho da Fedora”

#### 1884

3 Janeiro – “O Rossi desta vez”  
17 Janeiro – “Silva Túlio. Pinho Leal. Livros. Teatros”  
31 Janeiro – “Pinho Leal. Rossi e o Fr. Luís de Sousa”  
14 Fevereiro – “Influência amorosa do Fr. Luís de Sousa”  
28 Fevereiro – “Estreias”  
13 Março – “Lauriana”  
27 Março – “Teatros”  
10 Abril – “O Rei de Lahore em S. Carlos”  
24 Abril – “Livros e teatros. Companhias francesas”  
8 Maio – “Emília das Neves. O leilão”  
22 Maio – “A Kermesse. Conferências, livros, teatros. A Chaumont”  
5 Junho – “O centenário do Senhor do Monte. Morte de um antigo livreiro”  
19 Junho – “O Jardim Zoológico”  
3 Julho – “D. João I e a aliança inglesa”  
17 Julho – “David Corazzi”  
31 Julho – “Os jantares no Jardim Zoológico”  
14 Agosto – “Terceiro das Caldas da Rainha”  
28 Agosto – “Quarto das Caldas da Rainha”  
11 Setembro – “Quatro dias na Serra da Estrela”  
25 Setembro – “História de praias”  
9 Outubro – “Os elefantes”  
23 Outubro – “Teatros... e lazaretos”  
6 Novembro – “S. Carlos. Rei de Lahore. Dinorah. A Judic”  
20 Novembro – “Teatro de S. Carlos. O trovador, ópera nova em quatro actos de Giuseppe Verdi desempenhada por Guille, a Novelli e Sparapani”  
4 Dezembro – “Garrett. Memórias biográficas. Guilherme Tell em S. Carlos”  
18 Dezembro – “Quinze dias na Holanda. Morte do actor Rosa”

#### 1885

1 Janeiro – “Ano novo”  
15 Janeiro – “O almadense...”  
29 Janeiro – “Teatro de S. Carlos. A Sembrich. Morte de Teodorico”  
12 Fevereiro – “Carnaval!”  
27 Fevereiro – “Actos e entreactos do D. Carlos”  
12 Março – “Tzigany”  
26 Março – “Derelitta. Ópera do Visconde do Arneiro. Morte de Guimarães Fonseca”  
9 Abril – “Teatros. Aspasia. Carmen”  
23 Abril – “As festas de caridade”  
7 Maio – “Os Hermanns”  
21 Maio – “Coliseu: a Norma”  
4 Junho – “Teatro do Príncipe Real. A Pérola”

19 Junho – “Santos e o seu álbum”  
 2 Julho – “O S. Pedro no Seixal”  
 16 Julho – “História da República Romana”  
 30 Julho – “A musa das revoluções”  
 13 Agosto – “Blondin, Blondins...”  
 27 Agosto – “A noite da Pepa”  
 11 Setembro – “No caminho de ferro”  
 24 Setembro – “A Holanda”  
 8 Outubro – “Teatro de D. Maria II. A arlesiana”  
 22 Outubro – “A Patti”  
 5 Novembro – “S. Carlos. Mefistófeles. Linda de Chamounix”  
 19 Novembro – “O Duque de Viseu do sr. Henrique Lopes de Mendonça. Sonetos escolhidos de Luís de Camões traduzidos em sonetos italianos com variantes pelo sr. Prospero Peragallo”  
 3 Dezembro – “D. João”  
 17 Dezembro – “Masini”  
 31 Dezembro – “Livros. S. Carlos. Barbeiro de Sevilha”

#### 1886

14 Janeiro – “S. Carlos. Semiramis”  
 28 Janeiro – “A esperar a Favorita...”  
 11 Fevereiro – “Uma festa no Rio de Janeiro. Morte do actor Santos”  
 25 Fevereiro – “Santos. Mad. Fides Dévriés. D. César de Bazan. Gioconda. Valdez”  
 11 Março – “Teatro de D. Maria. D. César de Bazan. S. Carlos”  
 25 Março – “A Patti em Lisboa. Representação do Duque de Viseu”  
 8 Abril – “Representação do Duque de Viseu. A Patti em S. Carlos. Morte do violoncelista Casella”  
 22 Abril – “A Herodíade e a Patti”  
 6 Maio – “Companhia francesa em S. Carlos. Dupuis. M.elle Chassaing”  
 21 Maio – “Florilégio de bibliófilos, versos de Bernardim Ribeiro. S. Carlos. Tamagno”  
 3 Junho – “E agora?”  
 17 Junho – “Os bandurristas fantásticos”  
 1 Julho – “Livros e homens”  
 15 Julho – “Pêssegos em cama de livros”  
 29 Julho – “Fim da feira das Amoreiras”  
 12 Agosto – “Morte de Liszt. Mariano Pina”  
 26 Agosto – “As mil e uma óperas do Coliseu”  
 9 Setembro – “José da Silva Mendes Leal”  
 26 Setembro – “Caldas da Rainha. A passagem dos círios”  
 7 Outubro – “Jacinto de Freitas Oliveira”  
 21 Outubro – “Exposição de produtos nacionais destinados à Casa Portuguesa em Paris. Beatriz, ou a última revolta em Goa. O secretário do ministro”  
 4 Novembro – “S. Carlos. A Teodorini”  
 18 Novembro – “Lírica. Sonetos e rimas. Margarida, Helena e Teodorini”  
 5 Dezembro – “Teatro dos Recreios: Miguel Strogoff. Teatro de D. Maria II: Eva, do sr. Lino de Assunção”  
 18 Dezembro – “Leite Bastos. S. Carlos, Os pescadores de pérolas de Bizet. Morte do filho de Teófilo Braga”  
 30 Dezembro – “Qual é o presente mais bonito? Teodorini”

#### 1887

13 Janeiro – “A lenda... das primas-donnas. Azulejos”  
 27 Janeiro – “S. Carlos. Os Dorias”  
 10 Fevereiro – “Teatro de D. Maria II. Hamlet”  
 24 Fevereiro – “Os amores de Júlia. Cenas da antiga Roma”  
 10 Março – “Marta”

24 Março – “Norma”  
7 Abril – “Caril”  
21 Abril – “Os liliputianos. Materna. Stepanoff Neusser”  
5 Maio – “Coquelin”  
19 Maio – “Taborda”  
4 Junho – “Cenas contemporâneas. A estátua”  
16 Junho – “Joaquim da Costa Cascais. Poesias”  
30 Junho – “Nova tradução dos Lusíadas”  
14 Julho – “Sintra popular”  
28 Julho – “Das antigas jornadas às Caldas da Rainha”  
14 Agosto – “A Índia Portuguesa”  
25 Agosto – “Viagens no Chiado”  
8 Setembro – “Mata redivivo”  
22 Setembro – “As sardinhas de Peniche e as da Nazaré”  
9 Outubro – “O Silva livreiro”  
22 Outubro – “Bailarinas”  
3 Novembro – “S. Carlos. O camaroteiro”  
17 Novembro – “Memórias da Ristori. Traços e iluminuras, de D. Júlia Lopes. S. Carlos. Huguenotes”  
3 Dezembro – “A Nevada e a Teodorini. Almanaque burocrático e comercial. A lei do recrutamento”  
15 Dezembro – “El-Rei D. Manuel. A Patti”  
29 Dezembro – “S. Carlos. A Patti”

#### 1888

12 Janeiro – “S. Carlos. Regina Pacini”  
26 Janeiro – “Carlos Silva e as frieiras”  
9 Fevereiro – “Morte de Fernando de Magalhães. A lenda da Regina”  
23 Fevereiro – “Teatro da Avenida”  
9 Março – “Antes da D. Branca”  
28 Março – “O fiel amigo”  
12 Abril – “Puritanos. Malaguenas. Matide Marcello. Representações de Sarah Bernhardt”  
26 Abril – “Morte de Whittoyne”  
10 Maio – “Paris”  
24 Maio – “A Patti e o Nicolini em Buenos Aires”  
10 Junho – “A Grã-Duquesa”  
21 Junho – “Já não há velhos...”  
5 Julho – “A feira morta”  
19 Julho – “Os Maias”  
2 Agosto – “Pão e botica”  
19 Agosto – “As quatro épocas das Caldas”  
7 Setembro – “Épocas das Caldas. A diligência”  
21 Setembro – “Épocas das Caldas. Sinfonia e caminho de ferro”  
11 Outubro – “Épocas das Caldas. Intervalo depois da sinfonia”  
29 Outubro – “Épocas das Caldas. Caminho de ferro”  
8 Novembro – “S. Carlos”  
22 Novembro – “A Marquesa de Viana”  
6 Dezembro – “Do riso”  
20 Dezembro – “José Carlos de Freitas Jacome”

#### 1889

3 Janeiro – “A Academia dos Amadores de Música”  
17 Janeiro – “O Teatro novo da Rua dos Condes”



31 Janeiro – “Teatro do Príncipe Real. Culpa dos pais, drama em 4 actos do sr. Joaquim de Miranda. Subsídios para a história de Macau, do sr. Bento da França. Elisa, romance do sr. Luís Serra”

14 Fevereiro – “Teatro do Ginásio: Jucunda. S. Carlos: a Pacini na Lakmé”

28 Fevereiro – “O Coutinho da *Revolução de Setembro* e os escritores principiantes”

14 Março – “Museu Anatómico e Antropológico na Avenida. O beijo de Fausto”

28 Março – “S. Carlos. Otelo de Verdi”

11 Abril – “Guilherme de Azevedo”

25 Abril – “Eugenio Masoni”

9 Maio – “José Joaquim Vieira ou O clamor de Almada”

23 Maio – “Maio...”

6 Junho – “Jacobetty”

20 Junho – “Os pretos”

4 Julho – “Os Lusíadas de Luís de Camões: edição crítica e anotada por Francisco Gomes de Amorim, restituindo quanto possível o texto primitivo pela correcção de erros que nunca se tinham expurgado”

18 Julho – “História do Infante D. Duarte irmão de El-Rei D. João IV”

1 Agosto – “Franceses na Rua dos Condes. Italianos na Avenida”

16 Agosto – “Crónicas de viagem de Alberto Pimentel. 1 vol. Porto. Editor Mota Ribeiro”

29 Agosto – “Novos dias de Paris”

12 Setembro – “Novos dias de Paris”

26 Setembro – “Novos dias de Paris”

10 Outubro – “Novos dias de Paris. A ópera”

24 Outubro – “Novos dias em Paris. Os teatros”

7 Novembro – “S. Carlos”

**Lista alfabética de espetáculos recenseados por Júlio César Machado n' *A Revolução de Setembro* e no *Diário de notícias***

- À saída da tragédia** (cena cómica), de Paulo Midosi  
1859, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Ana Cardoso. RS 20.12.1859
- Abençoadas lágrimas** (drama), de Camilo Castelo Branco  
1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Tasso, Rosa, Emília Adelaide, Sargedas, Delfina, Marcolino, Emília das Neves. RS 15.5.1860
- Abismo** (drama), de Charles Dickens  
1869, Teatro do Príncipe Real. Ensaaiador: Santos. Intérpretes: Santos, Virgínia, António Pedro, Álvaro. RS 17.3.1869
- Abnegação** (drama), de Ernesto Biester  
1861, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Adelaide. RS 24.9.1861
- Uma atriz virtuosa** (comédia)  
1859, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Manuela Rey, Tasso. RS 1.11.1859 e 8.11.1859
- Adelaide** (drama)  
1867, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves. RS 21.3.1867
- Adriana Lecouvreur** (drama)  
1859, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Ristori, Santoni. RS 8.11.1859
- Aeróstatas** (ópera bufa), de Pedro Cabral, música de Francisco Alvarenga  
1875, Teatro do Salitre. DN 11.3.1875
- Amazonas de Tormes** (zarzuela)  
1877, Teatro Apolo (Recreios Whittoyne). DN 12.7.1877
- Os amigos íntimos** (comédia), imitação de Luís Augusto Palmeirim  
1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Gertrudes, Santos. RS 1.12.1863
- Amor pedindo abrigo** (comédia)  
1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Adelaide. RS 27.3.1860
- O amor pelos cabelos** (cena cómica)  
1867, Teatro de S. Carlos. Intérpretes: Taborda. RS 28.5.1867
- Amor por conquista** (comédia), de Rebelo da Silva  
1862, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Delfina. RS 23.9.1862
- L'amore** (comédia), de César Vitaliani  
1873, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Elvira Pasquali, Fortuzzi. DN 24.4.1873
- L'amour en commandite** (vaudeville), de Leuven, Brunswick e d'Ennery  
1857, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Minne. RS 25.11.1857
- O andador de almas** (paródia), de Francisco Palha  
1888, Teatro da Trindade. Intérpretes: Taborda. DN 21.6.1888

**Antony** (drama), de Alexandre Dumas, tradução de Ramalho Ortigão  
1870, Teatro do Príncipe Real. Intérpretes: Santos, Emília Adelaide. RS 12.4.1870

**Aristocracia e dinheiro** (comédia), de César de Lacerda  
1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Ana Cardoso, Emília Cândida, Emília Letroublon, Simões, César de Lacerda. RS 26.6.1860

**A arlesiana**, de Alphonse Daudet, tradução de Mariano Pina, música de Bizet  
1885, Teatro de D. Maria II. Cenografia: Manini. Intérpretes: Falco, Rosa Damasceno, Brasão, João Rosa. DN 8.10.1885

**Aspásia** (drama), de Augusto de Lacerda  
1885, Teatro de D. Maria II. DN 9.4.1885

**Atirar ao pai para caçar a filha** (comédia), tradução de Aristides Abranches  
1862, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Ana Cardoso, Taborda. RS 29.4.1862

**O autógrafo** (comédia), de José Carlos dos Santos  
1859, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Emília Cândida. RS 1.11.1859

**A ave do paraíso** (mágica), de Joaquim Augusto de Oliveira  
1862, Teatro de Variedades. RS 25.3.1862

**L'aventurière** (comédia), de E. Augier  
1887, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Coquelin. DN 5.5.1887

**Barba-Roxa** (cena cómica), de Desforges  
1870, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Eduardo De Vecchi, Ribeiro. RS 13.12.1870

**Beatriz**  
1872, Teatro de D. Maria II. DN 6.6.1872

**Beba vinho**, de Ernesto Ferraz  
1865, Circo Price. Companhia do Teatro da Rua dos Condes. RS 15.8.1865

**O bebé** (comédia), tradução de Pinheiro Chagas  
1880, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Melo, Jesuína, António Pedro, Emília Cândida, Montedonio. DN 18.3.1880

**O beijo de Fausto** (comédia), de Joaquim Miranda  
1889, Teatro de D. Maria II. DN 14.3.1889

**A bengala** (cena cómica), de Eduardo Garrido  
1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos. RS 1.12.1863

**Benvinda ou A noite de Natal** (drama), de Manuel Domingos dos Santos  
1867, Teatro do Ginásio. RS 29.10.1867

**Boa desforra** (comédia), de J. M. Pereira Rodrigues  
1871, Teatro da Trindade. RS 6.1.1871

**O boa língua**, de José de Almada e Lencastre  
1859, Teatro de D. Maria II. RS 25.10.1859

**Boccaccio**

1882, Teatro dos Recreios. Companhia italiana. DN 22.6.1882

**O botão de âncora** (drama), de César de Lacerda

1876, Teatro de D. Maria II. Ensaaiador: Romão. DN 21.9.1876

**Um bote particular**

1860, Teatro do Ginásio. RS 23.2.1860

**Les brigands**

1876, Teatro do Príncipe Real. Companhia francesa. Intérpretes: Danthaut, Ramonot, Soury, Gerey, Marie Denis. DN 19.10.1876

**Camma** (tragédia), de Montanelli

1859, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Ristori. RS 25.10.1859

**Os campinos** (comédia), de Salvador Marques

1874, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Pinto de Campos. DN 23.4.1874

**O capitão maldito** (drama), de Sousa Bastos

1879, Teatro do Príncipe Real. DN 17.10.1879

**Carlos VII** (drama), de Alexandre Dumas, tradução de Rebelo da Silva

1861, Teatro de D. Maria II. RS 26.2.1861

**Casado sem filhos** (Maison sans enfants) (comédia), de Dumanoir, tradução de Ernesto Biester

1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Manuela Rey, Mariana. RS 20.10.1863

**O casamento da Nitouche**

1889, Teatro da Rua dos Condes. DN 17.1.1889

**Casamento por vingança** (comédia), imitação de Guilherme de Freitas e Oliveira

1864, Teatro do Ginásio. RS 18.10.1864

**O casamento singular** (comédia), de José de Almada e Lencastre

1859, Teatro do Ginásio. RS 20.12.1859

**Casas, criados e agiotas** (comédia), de Rangel de Lima

1877, Teatro da Rua dos Condes. DN 29.11.1877

**Os caturras** (comédia), de Victorien Sardou, tradução de Latino Coelho

1864, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Manuela Rey, Santos, Isidoro, Sargedas, Delfina, Rosa Júnior. RS 11.10.1864

**Os celibatários** (comédia), de Mateus de Magalhães

1867, Teatro de D. Maria II. RS 6.8.1867

**Celina ou A filha do mistério** (melodrama), de Pixérécourt

1861, Teatro Baquet. RS 28.5.1861

**Cenas burguesas** (comédia), de Moura Cabral

1884, Teatro do Ginásio. DN 27.3.1884

**O centenário** (drama)

1880, Teatro do Príncipe Real. Intérpretes: Vale. DN 1.4.1880

**Chuva e bom tempo** (comédia)

1864, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Letroublon. RS 1.3.1864

**Cid**, de Corneille

1869, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. RS 2.3.1869

**Cigale** (comédia), de Meilhac e Halévy

1884, Teatro de S. Carlos. Companhia francesa. Intérpretes: Céline Chaumont. DN 22.5.1884

**O clarim** (Martial, le casse coeur) (comédia), de Mélesville

1854, Teatro do Ginásio. RS 30.8.1854

**Coisas do arco da velha** (comédia)

1867, Teatro de S. Carlos. Intérpretes: Ana Cardoso, Simões, Silva Pereira, Vale. RS 28.5.1867

**La colegiala**

1865, Teatro Circo. Companhia espanhola. Intérpretes: Zamacois. RS 30.5.1865

**Comédia em casa**, de José Carlos dos Santos

1864, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Letroublon. RS 1.3.1864

**Los comicos de la legoa**

1867, Teatro Circo Price. Companhia espanhola. RS 6.8.1867

**O conde Hermann** (drama), de Alexandre Dumas

1868, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi, Casilini. RS 8.12.1868

**O condenado** (drama), de Camilo Castelo Branco

1871, Teatro de D. Maria II. Ensaíador: Santos. Intérpretes: Magioli, Gertrudes, Emília Adelaide, Teodorico, Polla. RS 24.1.1871

**O consórcio de Lucrecia** (comédia), de José da Silva Mendes Leal

1861, Teatro do Ginásio. RS 6.8.1861

**Cora ou A escravatura** (drama), de J. Barbier, tradução de Ernesto Biester

1862, Teatro de D. Maria II. Cenografia: Rambois e Cinatti. Intérpretes: Santos, Tasso, Emília das Neves, Domingos, César, Pinto de Campos, Emília Adelaide. RS 27.5.1862

1865, Teatro de D. Maria II. RS 6.1.1865

**A coroa de artista**, de João de Lacerda

1863, Teatro do Ginásio. RS 11.8.1863

**A coroa de Carlos Magno** (mágica), de Joaquim Augusto de Oliveira

1860, Teatro de Variedades. RS 15.5.1860

1876, Teatro da Trindade. DN 27.1.1876

**O cravo branco** (comédia)

1866, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Mariana Ferraz. RS 6.11.1866

**Culpa dos pais** (drama), de Joaquim de Miranda

1889, Teatro do Príncipe Real. DN 31.1.1889

**D. César de Bazan** (drama), de Dumanoir e d'Ennery

1886, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Augusto Rosa. DN 11.3.1886

1887, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Coquelin. DN 5.5.1887

**D. Inês de Castro** (tragédia)

1877, Teatro da Feira das Amoreiras. DN 28.6.1877

**D. Leonor de Bragança** (drama), de Luís de Campos

1877, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves, João Rosa, Ana Cardoso, Brasão. DN 22.3.1877

**D. Leonor Teles** (drama), de Marcelino Mesquita

1879, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Falco, Beatriz Rente, Elvira Fonseca. DN 12.6.1879

**A dama das camélias** (Dame aux camélias) (drama), de Alexandre Dumas Filho

1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves. RS 17.4.1860

1868, Teatro da Trindade. Companhia francesa. RS 5.5.1868

1872, Teatro de D. Maria II. Companhia italiana. DN 6.6.1872

1882, Teatro do Ginásio. Companhia francesa. Intérpretes: Sarah Bernhardt. DN 27.4.1882

1888, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Sarah Bernhardt. DN 12.4.1888

**A dama de S. Tropez** (melodrama), de Anicet-Bourgeois

1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: João Caetano dos Santos. RS 20.11.1860

**Os Danicheff** (comédia), de P. Corvin e Alexandre Dumas Filho

1879, Teatro de D. Maria II. DN 17.10.1879

**O demónio familiar** (comédia), de José de Alencar

1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Adelaide. RS 25.12.1860

**Depois do baile** (comédia), de José Carlos dos Santos

1862, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos, Emília Letroublon. RS 23.9.1862

**Los diamantes de la corona** (zarzuela)

1865, Teatro Circo. Companhia espanhola. Intérpretes: Pastor, Jimeno, Cuarante. RS 20.6.1865

**Os difamadores** (drama), de Ernesto Biester

1865, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos, Tasso, Manuela Rey, Emília Adelaide, Marcolino, Polla. RS 24.1.1865

**Os direitos do homem** (comédia)

1867, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Emília Letroublon. RS 16.4.1867

**Dito e feito** (comédia), tradução de Ernesto Biester

1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Adelaide. RS 14.2.1860

**Divorciemo-nos** (Divorçons) (comédia), de Victorien Sardou, tradução de Pinheiro Chagas

1881, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Beatriz, Polla, Taborda. DN 24.11.1881

1884, Teatro de S. Carlos. Companhia francesa. Intérpretes: Céline Chaumont. DN 22.5.1884

**Dois dias no Campo Grande** (comédia), de Luís de Araújo

1874, Teatro do Príncipe Real. DN 9.4.1874

**Dois num** (comédia), de José Carlos dos Santos

1862, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos. RS 6.3.1862

**Dois por um** (comédia), de Maria de Assis Viana

1868, Teatro de D. Maria II. RS 9.7.1868

**Donna romantica**

1869, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. RS 2.3.1869

**Le donne guerriere**

1877, Teatro do Ginásio. Companhia italiana. DN 4.10.1877

**Dora**, de Victorien Sardou

1880, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Paladini, Brasão, Falco, Emília dos Anjos, Ana Pereira, Baptista Machado, Augusto Rosa. DN 8.1.1880

**O doutor Sovina** (farsa), de Manuel Rodrigues Maia

1884, Teatro do Ginásio. DN 27.3.1884

**Um drama no fundo do mar**, tradução de Pedro Videira

1883, Teatro de D. Maria II. Cenografia: Manini. DN 24.5.1883

**Um drama no mar**, de Ernesto Biester

1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves. RS 2.10.1860

**O drama do povo**, de Pinheiro Chagas

1875, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos, Virgínia. DN 6.5.1875

**Drama da Rua da Paz**, tradução de Ernesto Biester

1869, Teatro da Trindade. Intérpretes: Emília das Neves, Tasso. RS 24.8.1869

**Duas senhoras briosas** (comédia), de Camilo Castelo Branco

1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Manuela Rey, Tasso, Santos, Emília Adelaide. RS 14.4.1863

**O Duque de Viseu** (drama), de Henrique Lopes de Mendonça

1886, Teatro de D. Maria II. Cenografia: Manini. Guarda-roupa: Cohen. Intérpretes: Brasão, João Rosa. DN 8.4.1886

**Egas Moniz** (drama), de José da Silva Mendes Leal

1862, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves, Teodorico, Emília Adelaide, Santos. RS 21.10.1862

**Elogio mútuo** (comédia), de Scribe, tradução de Ricardo Cordeiro

1874, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos, Emília Adelaide, Gertrudes, Amélia Vieira. DN 15.1.1874

**Entre a cruz e a caldeirinha** (comédia), imitação de Aristides Abranches

1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Tabora, Marques, Ana Cardoso, Simões. RS 22.5.1860

**Uma escada de mulheres** (comédia), de José Carlos dos Santos

1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Emília Letroublon. RS 11.12.1860

**A esposa deve acompanhar seu marido** (comédia), de Júlio César Machado

1861, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Emília Eduarda, Tabora, Soller, Maria José Noronha, Isidoro. RS 1.10.1861

**A estalajadeira de S. Pithon** (melodrama)

1869, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves. RS 25.5.1869

**A estrangeira** (L'étrangère) (comédia), de Alexandre Dumas Filho  
1880, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Falco, Virgínia, Emília dos Anjos, Augusto Rosa, João Rosa, Joaquim de Almeida, Pinto de Campos, Antunes, Baptista Machado. DN 11.11.1880

**Os estranguladores da Índia** (drama), tradução de João António Lopes  
1867, Teatro de Variedades. RS 22.1.1867

**Estreña de una artista**, de Ventura de la Vega  
1865, Teatro Circo. Companhia espanhola. Intérpretes: Zamacois. RS 30.5.1865

**Etc. & Tal: revista do ano de 1882**, de Argus (António de Meneses)  
1883, Teatro dos Recreios. DN 1.2.1883

**Eva** (drama), de Lino de Assunção  
1886, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Rosa Damasceno. DN 5.12.1886

**O excêntrico**, tradução de Garrido  
1864, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Georgina, Santos. RS 2.2.1864

**Fábia** (paródia), de Francisco Palha  
1860, Teatro do Ginásio. RS 14.2.1860

**Falar verdade a mentir** (comédia), de Almeida Garrett  
1864, Teatro de S. Carlos. RS 22.11.1864

**A família Benoiton** (La famille Benoiton) (comédia), de Victorien Sardou  
1867, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Emília Adelaide, Emília Letroublon, Isidoro, Almeida, Mariana Ferraz. RS 5.2.1867  
1868, Teatro da Trindade. Companhia francesa. RS 5.5.1868

**A família do colono** (Les fugitifs), tradução de Aristides Abranches, música de Frondoni  
1863, Teatro do Ginásio. Ensaaiador: Romão. Cenografia: Rocha. Intérpretes: Isidoro, Silva, Ana Cardoso. RS 28.4.1863

**Fedora**, de Victorien Sardou  
1883, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Virgínia, Brasão. DN 20.12.1883

**A felicidade conjugal** (Trop heureuse) (comédia)  
1862, Teatro de D. Maria II. RS 23.9.1862

**Fernanda**, de Victorien Sardou  
1871, Teatro de D. Maria II. Ensaaiador: Santos. Intérpretes: Emília Adelaide, Virgínia, Silveira, Amélia Vieira, Polla. RS 7.2.1871  
1882, Coliseu (Recreios). Companhia italiana. Intérpretes: Marini. DN 31.8.1882

**Um fidalgo do século XIX** (drama), de Ernesto Biester  
1868, Teatro de D. Maria II. RS 22.12.1868

**O fidalguinho** (comédia), de Ferreira de Mesquita  
1871, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Ana Cardoso, Silva Pereira. RS 6.1.1871

**A filha da senhora Angot** (opereta), tradução de Francisco Palha  
1875, Teatro da Trindade. Guarda-roupa: Cohen. Intérpretes: Queirós, Leoni, Ribeiro, Augusto Rosa, Florinda, Hermínia, Emília Ferreira. DN 11.3.1875



**O filho do povo** (drama), tradução de Joaquim José Anaia  
1866, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Mariana Ferraz. RS 6.11.1866

**Os filhos dos trabalhos** (drama), de César de Lacerda  
1859, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Santos, Abreu, Romão, Assunção, Ana Cardoso. RS 1.11.1859

**O Filoxera**, de Júlio Rocha  
1885, Chalet da Rua dos Condes. DN 19.6.1885

**A flor dos elegantes**, de Luís de Araújo  
1864, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Isidoro. RS 16.2.1864

**A flor mágica**  
1871, Teatro do Salitre. DN 7.12.1871

**Flores sem cultura** (La tentation), de Octave Feuillet, imitação de César de Vasconcelos  
1861, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Romão, Ana Cardoso. RS 29.11.1861

**Fortuna e trabalho** (comédia-drama), de Ernesto Biester  
1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Tasso, Santos. RS 6.10.1863

**Francesca de Rimini** (tragédia), de Silvio Pellico  
1868, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. RS 22.12.1868

**Frei Luís de Sousa**, de Almeida Garrett  
1869, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi, Casilini, Saggiari, Bricci. RS 23.3.1869  
1884, Teatro do Ginásio. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi, Belli-Blanes. DN 14.2.1884

**Frou Frou** (comédia), de Henri Meilhac e Ludovic Halévy  
1882, Teatro do Ginásio. Companhia francesa. Intérpretes: Sarah Bernhardt. DN 27.4.1882

**Fui ver mr. Hermann** (cena cómica)  
1859, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 8.11.1859

**O gaiato de Lisboa** (comédia)  
1876, Teatro do Príncipe Real. Intérpretes: Ana Pereira. DN 9.3.1876

**Galateia** (opereta)  
1878, Teatro dos Recreios Whittoyne. Companhia de zarzuela. Intérpretes: Zamacois. DN 11.7.1878

**Garibaldi** (drama), de Pedro Carlos de Alcântara Chaves  
1860, Teatro da Rua dos Condes. RS 4.9.1860

**A gata borralheira** (mágica)  
1869, Teatro da Trindade. Intérpretes: Ana Pereira, Delfina, Isidoro, Augusto. RS 5.10.1869

**A gata branca** (mágica), de J. A. de Oliveira  
1863, Teatro do Ginásio. RS 29.9.1863

**La gelosia di Londoro** (comédia), de Goldoni  
1869, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi. RS 12.1.1869

**Le gendre de mr. Poirier** (comédia), de Émile Augier  
1854, Teatro de D. Fernando. Companhia francesa. Intérpretes: M.elle Lefebvre, Dumesnil, Mr. Lefebvre. RS 28.12.1854

**As georgianas** (opereta), de Jules Moinaux, música de Offenbach  
1868, Teatro do Ginásio. RS 3.11.1868

**Giroflé-Giroflá** (opereta)  
1876, Teatro da Trindade. Guarda-roupa: Cohen. Intérpretes: Queirós, Ribeiro. DN 2.11.1876

**O gladiador de Ravena**, de Halm, tradução de Latino Coelho  
1871, Teatro de D. Maria II. Ensaaiador: Santos. Intérpretes: Emília das Neves. RS 25.4.1871

**Gonçales Cocques** (drama), de Ricardo Cordeiro, extraído do romance homónimo de E. Souvestre  
1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Tasso, Manuela Rey. RS 8.5.1860

**A grã-duquesa de Gerolstein** (La grande-duchesse de Gerolstein) (opereta), de Meilhac e Halévy, música de Offenbach  
1868, Circo Price. RS 22.7.1868  
1869, Teatro do Príncipe Real. Intérpretes: Carolina Falco. RS 16.2.1869  
1888, Coliseu. DN 10.6.1888

**Hamlet** (tragédia), de Shakespeare  
1868, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi, Casilini, Salvatore Rosa. RS 29.12.1868  
1887, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Brasão, António Pedro, Rosa Damasceno. DN 10.2.1887

**A harpa de Deus** (drama), de César de Lacerda, música de Gomes Cardim  
1869, Teatro do Príncipe Real. Ensaaiador: Santos. RS 24.8.1869 e 21.9.1869

**Os herdeiros do milionário** (comédia), de Gomes de Amorim  
1869, Teatro do Príncipe Real. Ensaaiador: Santos. Intérpretes: Santos, António Pedro, Pereira, Meneses, Virgínia, Margarida, Maria Adelaide, Amélia, Firmina, Elvira. RS 13.7.1869

**Um homem e metade de uma mulher** (comédia)  
1861, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Santos, Emília Letroublon. RS 2.4.1861

**Os homens do mar** (drama), de César de Lacerda  
1862, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Letroublon, Delfina, Manuela Rey, Santos, Pinto de Campos, Domingos Ferreira, Sargedas, Lacerda, Tasso. RS 10.12.1862

**Os homens de mármore** (drama), de José da Silva Mendes Leal  
1854, Teatro de D. Maria II. RS 20.7.1854

**Os homens ricos** (drama), de Ernesto Biester  
1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Tasso, Taborda, Isidoro, Santos, César, Marcolino, Emília Adelaide, Delfina, Gertrudes, Camila. RS 29.12.1863

**Ideias de Manuel Vicente** (farsa)  
1864, Teatro de D. Maria II. RS 1.3.1864

**Os infantes improvisados** (comédia), tradução de Rodrigo Paganino  
1861, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Lucinda. RS 1.10.1861

**O inimigo das mulheres** (drama), de Carl Busch

1868, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Lucinda Simões, Silveira, Florinda, Simões, Abel, Rodrigues, Silva Pereira. RS 19.5.1868

**Inter duo litigantes** (comédia), de Eduardo Garrido

1862, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Isidoro. RS 30.12.1862

**Intrigas no bairro** (paródia), de Luís de Araújo

1864, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Fialho, Queirós, Domingos, Faria, Almeida. RS 13.12.1864

1872, Teatro de D. Luís – Feira das Amoreiras. DN 20.6.1872

**Les inutiles** (comédia), de Édouard Cadol

1869, Teatro da Trindade. Companhia francesa. Intérpretes: Dortet, Héléne Petit. RS 23.3.1869

**L'invitation à la valse** (comédia), de Alexandre Dumas

1857, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Perrin, Anais, Joly, Julian. RS 25.11.1857

**Isabel de Inglaterra**, de Giacometti

1859, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Ristori, Majeroni. RS 15.11.1859

**Joana, a doida** (melodrama)

1859, Teatro de D. Maria II. Companhia italiana. Intérpretes: Ristori. RS 1.11.1859

1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves. RS 29.5.1860

1871, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves. RS 9.7.1871

**Joana que chora e Joana que ri** (drama)

1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves. RS 7.8.1860

**João, o carteiro** (drama), tradução de Ferreira de Mesquita

1867, Teatro do Príncipe Real. Intérpretes: Santos. RS 5.11.1867

**O jogo** (drama), de Ernesto Biester

1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Tasso, Santos, Emília Adelaide, Delfina. RS 10.3.1863

1875, Teatro de D. Maria II. DN 11.3.1875

**Jóias de família** (comédia), de César de Lacerda

1862, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Manuela Rey, Tasso, Rosa. RS 13.5.1862

**Jucunda** (comédia), de Abel Botelho

1889, Teatro do Ginásio. Intérpretes: (Júlio) Soller. DN 14.2.1889

**Judith** (tragédia), de Giacometti, tradução de José da Silva Mendes Leal

1859, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Ristori, Majeroni. RS 6.12.1859

1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves, Tasso, Teodorico, Soller, Emília Adelaide. RS 4.12.1860

**Jugar con fuego** (zarzuela)

1865, Teatro Circo. Companhia espanhola. RS 20.6.1865

**O juiz eleito** (farsa), de Luís António de Araújo

1854, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 4.8.1854

**Kean** (drama), de Alexandre Dumas

1868, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi. RS 25.11.1868

**Os lazaristas** (drama), de António Enes  
1875, Teatro do Ginásio. DN 6.5.1875

**Lenda do rei de Granada** (mágica)  
1876, Teatro do Salitre. Intérpretes: Sérgio, Luísa Cândida, Ernestina. DN 5.10.1876

**Lisboa por um óculo: revista do ano de 1881**, de Urbano de Castro  
1882, Teatro do Ginásio. DN 2.3.1882

**O lobisomem** (ópera cómica), de Santos Lima e Araújo Assis, música de M. A. Silva  
1864, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 29.11.1864

**A loteria do diabo** (mágica), adaptação de Joaquim Augusto de Oliveira e Francisco Palha  
1862, Teatro de Variedades. RS 6.3.1862

**Lucrécia Borges** (comédia), de Manuel Roussado  
1868, Teatro de D. Maria II. RS 23.6.1868

**Lucrécia Borgia** (drama), de Victor Hugo  
1870, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves, João Rosa, Heliodoro, Polla, Silveira, Magioli. RS 13.12.1870  
1883, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Favart. DN 27.4.1883

**Luísa ou A reparação** (comédia)  
1864, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Ana Cardoso, Abel. RS 18.10.1864

**Luta matrimonial** (Le mariage en trois étapes) (comédia), de Rosier  
1861, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Emília Letroublon, Santos, Romão, Brás Martins. RS 8.1.1861

**A luva e o leque** (comédia)  
1864, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Letroublon, Santos. RS 29.11.1864

**O luxo** (comédia), de Jules Lecomte  
1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Tasso, Carlota Talassi, Gertrudes, Manuela Rey, Teodorico. RS 3.1.1860

**O luxo** (drama), de António Enes  
1881, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Brasão. DN 12.5.1881

**Macbeth** (tragédia), de Shakespeare  
1859, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Ristori, Majeroni. RS 8.11.1859

**Madalena** (melodrama)  
1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves, Tasso, Teodorico, Talassi. RS 28.8.1860

**A mãe dos pobres** (drama), de Ernesto Biester  
1867, Teatro da Trindade. RS 5.12.1867

**O mais infeliz dos candidatos** (cena cómica), de Monteiro  
1865, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 11.7.1865

**Le mal de mer** (cena cômica)

1861, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Levassor. RS 15.1.1861

**Mangina ou O dó de peito**

1865, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Augusto, Rodrigues, Florinda, Leal. RS 28.3.1865

**Manuel Mendes** (farsa), de António Xavier

1860, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Augusto, Rolão, Faria, Fialho. RS 17.4.1860

**Maria Stuart** (tragédia), de Schiller

1859, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Ristori. RS 25.10.1859

**Le mariage de Figaro** (comédia), de Beaumarchais

1887, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Coquelin. DN 5.5.1887

**Um marido que é vítima das modas** (comédia), de Luís de Araújo

1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 23.2.1860 e 28.2.1860

**O Marquês de la Seiglière** (Mademoiselle de la Seiglière) (comédia), de Jules Sandeau, tradução de Luís Augusto Palmeirim

1859, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Rosa, Teodorico, Manuela Rey. RS 29.11.1859

**A Marquesa** (ópera cômica), música de Miró

1862, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Florinda, Maria José, Simões, Taborda. RS 23.9.1862

**Marquis de Villemer** (comédia), de George Sand

1868, Teatro da Trindade. Companhia francesa. RS 24.3.1868

**Martim de Freitas** (drama), de José da Silva Mendes Leal

1861, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves, Teodorico, Rosa. RS 4.6.1861

**A mascote** (La mascotte) (ópera cômica), de Chivot e Duru, tradução de Eduardo Garrido, música de E. Audran

1885, Coliseu (Recreios). Intérpretes: Pepa. DN 27.8.1885

**A medalha de bronze** (comédia), de César de Vasconcelos

1863, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Simões, Ana Cardoso. RS 4.8.1863

**A medalha da Virgem** (comédia)

1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Emília Letroublon. RS 1.5.1860

**Medeia** (tragédia), tradução de José da Silva Mendes Leal

1859, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Ristori. RS 22.11.1859

1861, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves, Tasso. RS 16.12.1861

1877, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. Intérpretes: Pezzana. DN 4.10.1877

1878, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Ristori. DN 14.11.1878

**Medicina de Balzac** (comédia), de Gervásio Lobato

1879, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Emília Cândida, Beatriz, Taborda, Melo. DN 3.4.1879

**O médico à força** (comédia), de Molière, tradução de A. F. de Castilho

1869, Teatro da Trindade. Intérpretes: Delfina, Taborda, Queirós, Augusto, Leoni, Lima, Brasão, Emília dos Anjos, Gertrudes Carneiro. RS 12.1.1869

**Os médicos** (comédia), imitação de Aristides Abranches

1864, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 27.12.1864

**Mefistófeles**

1878, Teatro dos Recreios Whittoyne. Intérpretes: Besceley. DN 11.7.1878

**A meia do saloio** (comédia), de José de Almada e Lencastre

1854, Teatro do Ginásio. RS 28.11.1854

**A menina Margarida** (comédia)

1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Romão, Simões, Lacerda, Ana Cardoso, Margarida. RS 24.4.1860

**Os meninos grandes** (comédia)

1872, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Polla, Emília Cândida, Pinto de Campos. DN 1.2.1872

**O mercador de Veneza**, de Shakespeare

1868, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi, Casilini. RS 15.12.1868

**Miguel Strogoff** (drama), música de Rio de Carvalho

1886, Teatro dos Recreios. Cenografia: Manini. Ensaiador: Augusto de Melo. Intérpretes: Joaquim de Almeida, Lucinda do Carmo. DN 5.12.1886

**Mirra** (tragédia), de Alfieri

1859, Teatro de S. Carlos. Intérpretes: Ristori, Majeroni. RS 22.11.1859

**Miss Suzanne** (comédia), de E. Legouvé

1868, Teatro da Trindade. Companhia francesa. RS 5.5.1868

**Mistérios do nigromante** (comédia), tradução de Augusto Lima

1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Isidoro, Lucinda. RS 17.11.1863

**A mocidade de Grammont** (comédia)

1864, Teatro de D. Maria II. RS 16.2.1864

**A moral e o teatro**, de José de Almada e Lencastre

1859, Teatro do Ginásio. RS 13.12.1859

**A morgadinha de Valflores**, de Pinheiro Chagas

1869, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Adelaide, Tasso, César, Teodorico, Moreira, Bizarro. RS 6.4.1869

1874, Teatro Taborda. Ensaiador: Cunha Moniz. Intérpretes: Taborda, Delfina. DN 10.9.1874

**O morgado de Fafe amoroso** (comédia), de Camilo Castelo Branco

1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Teodorico. RS 10.2.1863

**O morgado de Fafe em Lisboa** (comédia), de Camilo Castelo Branco

1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Rosa, Delfina, Emília Adelaide. RS 28.2.1860

**A mulher que deita cartas** (drama), de Victor Séjour, tradução de Ernesto Biester

1861, Teatro de D. Maria II. Cenografia: Rambois e Cinatti. Intérpretes: Emília das Neves, Soller, Manuela Rey, Emília Adelaide, Tasso, Teodorico. RS 19.3.1861

**Nadie se muere hasta que Dios quiere**

1865, Teatro Circo. Companhia espanhola. Intérpretes: Zamacois. RS 25.4.1865

**O namorador de officio** (cena cómica), de Eduardo Garrido  
1861, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Santos. RS 6.8.1861

**O naufrágio da fragata Medusa** (drama)  
1861, Teatro do Ginásio. RS 18.6.1861

**Nem César nem João Fernandes** (comédia), de Joaquim da Costa Cascais  
1865, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Ana Cardoso, Brás Martins. RS 11.4.1865

**No camarim da atriz** (comédia), de Urbano de Castro  
1880, Teatro do Ginásio. DN 1.4.1880

**No tempo dos franceses** (drama), de Florêncio Sarmiento  
1864, Teatro de D. Maria II. RS 13.12.1864

**Nobres e plebeus**, de Ernesto Biester  
1865, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Manuela Rey, Emília Adelaide. RS 12.12.1865

**A noiva** (drama), de Henrique Lopes de Mendonça  
1884, Teatro de D. Maria II. DN 28.2.1884

**Uma novela em acção** (comédia), de José Carlos dos Santos  
1859, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Emília Letroublon, Santos. RS 20.12.1859

**Ódio de raça** (drama), de Francisco Gomes de Amorim  
1854, Teatro de D. Maria II. RS 28.12.1854

**Orgia**  
1882, Teatro dos Recreios. Companhia italiana. DN 22.6.1882

**Oscar ou Le mari qui trompe sa femme** (comédia), de Scribe e Duveyrier  
1887, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Coquelin. DN 5.5.1887

**Otelo** (tragédia), de Shakespeare  
1868, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi. RS 25.11.1868  
1882, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Brasão. DN 7.12.1882

**A padeira de Aljubarrota**  
1862, Teatro da Rua dos Condes. RS 21.10.1862

**O pajem da Duquesa**  
1862, Teatro de D. Maria II. RS 6.3.1862

**Pamela** (comédia), de Goldoni  
1868, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi, Casilini, Salvatore Rosa. RS 22.12.1868

**Un parisien** (comédia), de Gondinet  
1887, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Coquelin. DN 5.5.1887

**Les parisiens** (comédia), de Théodore Barrière  
1857, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Anais, Lebrun, Minne, Julian. RS 25.11.1857

**Pas de fumée sans feu** (comédia), de Bayard

1860, Teatro de D. Fernando. Companhia de zuavos. Intérpretes: Glatigny. RS 3.4.1860

**Pecadora e mãe** (drama), de Ernesto Biester

1870, Teatro da Trindade. Intérpretes: Emília Adelaide, Delfina, Mariana Ferraz, Teodorico, Tasso. RS 18.1.1870

**Pedro** (drama), de José da Silva Mendes Leal

1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos, Emília Adelaide, Marcolino. RS 21.4.1863

**Pedro Grande ou Os falsos mendigos**

1860, Teatro da Rua dos Condes. RS 6.11.1860

**Pedro, o tecelão**

1864, Teatro do Ginásio. RS 18.10.1864

**Penca dupla** (cena cómica)

1864, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 18.10.1864

**Penitência** (melodrama), de Camilo Castelo Branco e Ernesto Biester

1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Tasso, Manuela Rey, Emília Adelaide, Santos, Emília Letroublon. RS 2.6.1863

**Pepe Hillo**, tradução de Francisco Palha

1871, Teatro da Trindade. Ensaiador: Moniz. Guarda-roupa: Cohen. Intérpretes: Delfina, Ana Pereira, Florinda, Queirós, Isidoro, Augusto, Leoni. RS 4.6.1871

**Pérola** (drama), de Marcelino Mesquita

1885, Teatro do Príncipe Real. DN 4.6.1885

**A pesca da baleia** (comédia), de Cipriano Jardim

1879, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Emília Cândida, Beatriz, Taborda, Melo. DN 3.4.1879

**La petite mariée**

1876, Teatro do Príncipe Real. Companhia francesa. Intérpretes: Marie Denis. DN 19.10.1876

**Pierre le rouge**

1854, Teatro de D. Fernando. Companhia francesa. Intérpretes: Desgranges. RS 28.12.1854

**Piperlin**

1881, Teatro da Trindade. Intérpretes: Silva Pereira. DN 16.9.1881

**Pomba azul** (mágica), música de Alvarenga

1877, Teatro do Salitre. DN 15.11.1877

**O pomo da discórdia** (comédia), de R. L.

1860, Teatro de D. Maria II. RS 23.2.1860 e 13.3.1860

**A pontinha da orelha** (comédia), de Léon Gozlan

1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Adelaide, Tasso, Gertrudes. RS 14.8.1860

**Por causa de uma carta** (Pattes de mouche) (comédia), de Victorien Sardou

1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos, Manuela Rey. RS 12.5.1863

**O porta-bandeira** (drama), de Augusto Garraio

1870, Teatro da Rua dos Condes. RS 13.12.1870



**O povo** (drama), de Sousa Bastos  
1880, Teatro do Príncipe Real. Intérpretes: Pereira, Carlos de Almeida, Torres. DN 29.10.1880

**Les précieuses ridicules** (comédia), de Molière  
1887, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Coquelin. DN 5.5.1887

**Pretos e brancos**  
1862, Teatro do Ginásio. RS 4.11.1862

**Primavera eterna** (comédia-drama), de Ernesto Biester  
1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Emília Letroublon, Santos. RS 21.3.1860

**Os primeiros amores de Bocage** (comédia), de José da Silva Mendes Leal  
1865, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Adelaide, Santos, Delfina, Rosa, Isidoro, Polla. RS 13.6.1865

**O primo e o relicário** (comédia), de Luis de Olona  
1860, Teatro de D. Maria II. RS 14.2.1860

**A Princesa Jorge** (Princesse Georges) (comédia), de Alexandre Dumas Filho  
1872, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Adelaide, Santos. DN 1.2.1872  
1882, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Sarah Bernhardt. DN 27.4.1882

**O processo do can-can** (zarzuela)  
1878, Teatro dos Recreios Whittoyne. Companhia de zarzuela. Intérpretes: Moriones. DN 19.9.1878

**As pupilas do senhor reitor** (drama), de Ernesto Biester, extraído do romance de Júlio Dinis  
1868, Teatro da Trindade. RS 31.3.1868

**Um quadro da vida** (drama), de Ernesto Biester  
1854, Teatro de D. Maria II. RS 21.11.1854

**Que lição** (comédia), de José de Almada e Lencastre  
1859, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Gertrudes. RS 1.11.1859 e 22.11.1859

**O que preferem as damas** (comédia), de Ponsard  
1861, Teatro de D. Maria II. RS 12.3.1861

**O que tem de ser** (comédia)  
1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Lucinda. RS 7.2.1860

**O que vai pelo mundo** (comédia), de Brás Martins  
1867, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Ana Pereira, Abel, Rodrigues, Romão, Brás Martins. RS 16.4.1867

**A redenção**, tradução de Cordeiro  
1866, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Emília Adelaide. RS 4.12.1866

**O retrato vivo** (comédia)  
1861, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília das Neves, Sargedas. RS 26.2.1861

**Retratos e originais** (comédia), tradução de Ângelo Martins  
1860, Teatro de D. Maria II. RS 13.3.1860

- Revista do ano de 1859**, de Andrade Ferreira  
1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Santos, Emília Letroublon, Ana Cardoso. RS 14.2.1860
- Revista do ano de 1861**, de César de Vasconcelos  
1862, Teatro do Ginásio. RS 14.1.1862
- Revista do ano de 1862**, de Isidoro Sabino Ferreira  
1863, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Emília Cândida, Ana Cardoso, Bernardo. RS 13.1.1863
- Revista do ano de 1874**, de Sousa Bastos  
1875, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Carlos de Almeida, Luísa Cândida. DN 14.1.1875
- Revista do ano de 1876**, de Sousa Bastos  
1877, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Joaquim Bento, Franco, Apolinário de Azevedo, Araújo. DN 25.1.1877
- Revista do ano de 1879**, de Sousa Bastos  
1880, Teatro do Príncipe Real. Cenografia: Lambertini. DN 23.1.1880
- Romance parisiense**, de Octave Feuillet  
1884, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília dos Anjos, António Pedro. DN 23.10.1884
- Romeu e Julieta** (tragédia), de Shakespeare  
1868, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi, Casilini, Salvatore Rosa. RS 1.12.1868
- Rosalino** (comédia), de Guilherme de Azevedo  
1877, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Joaquim de Almeida. DN 14.6.1877
- Ruy Blas** (drama), de Victor Hugo  
1869, Teatro de S. Carlos. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi, Casilini, Salvatore Rosa. RS 2.3.1869
- Sabina Maupin** (comédia), de Scribe, tradução de Rebelo da Silva  
1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Rosa Júnior, Emília Adelaide, Manuela Rey, Gertrudes, Emília Letroublon. RS 10.11.1863
- O saltimbanco** (drama), de António Enes  
1877, Teatro do Ginásio. Intérpretes: António Pedro, Amélia Vieira, Emília dos Anjos, Posser. DN 8.3.1877
- Santa Iria** (drama), música de Noronha  
1862, Teatro do Ginásio. RS 25.3.1862
- Santa Isabel** (drama)  
1865, Teatro do Ginásio. RS 28.3.1865
- Santo António** (drama)  
1854, Teatro do Ginásio. RS 20.7.1854
- São Gonçalo de Amarante** (drama), de José Romano  
1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Romão, Ana Cardoso. RS 27.3.1860 e 3.4.1860

**O sapateiro de escada** (Parlez au portier) (comédia), imitação de Francisco Bordalo  
1854, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 17.8.1854

**O segredo de minha mulher** (comédia)  
1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Maria de Lima. RS 13.11.1860

**O segredo de Miss Aurora**, de Lambert Thiboust, tradução de Rui da Câmara  
1880, Teatro de D. Maria II. DN 6.2.1880

**A Senhora da Bonança** (drama), imitação de Aristides Abranches  
1864, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 25.10.1864 e 1.11.1864

**Serafina** (comédia)  
1869, Teatro da Trindade. Companhia francesa. Intérpretes: Didier. RS 20.4.1869

**Serafino il mozzo** (opereta)  
1877, Teatro do Ginásio. Companhia italiana. Intérpretes: Frigerio. DN 4.10.1877

**A serpente dos mares** (mágica)  
1862, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Fialho. RS 18.2.1862

**Simbad le marin**  
1861, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Dargis. RS 26.2.1861

**O sineiro de S. Paulo** (drama)  
1863, Teatro da Rua dos Condes. RS 26.5.1863

**A sociedade elegante** (comédia), de Ricardo Cordeiro  
1863, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos, Emília Adelaide, Manuela Rey, Emília Letroublon. RS 5.5.1863

**O sol de Navarra** (ópera burlesca), de Alfredo Ataíde, música de Augusto Machado  
1871, Teatro da Trindade. RS 6.1.1871

**Sou meu filho** (comédia)  
1861, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Santos, Taborda. RS 22.1.1861

**Le sphinx** (drama), de Octave Feuillet  
1882, Teatro do Ginásio. Companhia francesa. Intérpretes: Sarah Bernhardt. DN 27.4.1882

**La statua di carne** (drama)  
1872, Teatro de D. Maria II. Companhia italiana. Intérpretes: Pasquali, Boldrini. DN 6.6.1872

**Tartufo** (Tartuffe) (comédia), de Molière, tradução de Castilho  
1873, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos. DN 13.2.1873  
1887, Teatro de D. Maria II. Companhia francesa. Intérpretes: Coquelin. DN 5.5.1887

**Tentações do demônio** (drama)  
1868, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Emília Adelaide, Emília das Neves. RS 2.6.1868 e 23.6.1868

**O testamento de César Girodot** (comédia)  
1882, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Silva Pereira. DN 21.12.1882

**O tio Mateus, visita de amizade** (cena cómica)

1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 4.9.1860

**Trabalho e honra** (Les crochets du père Martin), adaptação de César de Lacerda  
1860, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Simões, Santos, Ana Cardoso. RS 24.1.1860

**Os três inimigos da alma** (drama)  
1861, Teatro da Rua dos Condes. RS 18.6.1861

**As três vizinhas** (comédia)  
1860, Teatro de D. Maria II. RS 23.2.1860 e 13.3.1860

**El último mono** (sainete), de Narciso Serra  
1865, Teatro Circo. Companhia espanhola. Intérpretes: Zamacois, Pastor. RS 23.5.1865

**Vale de Andorra**  
1865, Teatro Circo. Companhia espanhola. Intérpretes: Cuarante, Pastor. RS 23.5.1865

**A varina** (drama), de Fernando Caldeira  
1877, Teatro de D. Maria II. DN 3.5.1877

**Uma viagem à China** (ópera cómica), tradução de António Mendes Leal  
1869, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Silva, Florinda, Simões, Vale, Capristano, Silva Pereira, Ana Cardoso. RS 27.4.1869

**Viagem à roda da Parvónia** (revista), de Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueiro  
1879, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda, Melo, Pedro Cabral, Moniz. DN 23.1.1879

**A vida é sonho**, de Calderón de la Barca  
1869, Teatro do Príncipe Real. Companhia italiana. Intérpretes: Rossi. RS 12.1.1869

**A vida de um rapaz pobre** (drama), de Octave Feuillet  
1865, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos, Tasso, Teodorico, Manuela Rey, Polla. RS 4.4.1865

**Vie de bohême**  
1868, Teatro da Trindade. Companhia francesa. Intérpretes: Baitig. RS 5.5.1868

**Una vieja**  
1865, Teatro Circo. Companhia espanhola. Intérpretes: Zamacois. RS 25.4.1865

**A vingança** (drama), de Camilo Castelo Branco e Ernesto Biester  
1862, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Santos, Tasso, Teodorico. RS 9.9.1862

**Vinte e cinco de Maio** (comédia)  
1861, Teatro do Ginásio. Intérpretes: Taborda. RS 6.8.1861

**El visconde** (zarzuela)  
1865, Teatro Circo. Companhia espanhola. Intérpretes: Zamacois. RS 25.4.1865

**O visconde de Létorières** (comédia)  
1867, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Emília Letroublon. RS 16.4.1867

**A viúva de quinze anos**  
1860, Teatro de D. Maria II. Intérpretes: Manuela Rey, Emília Adelaide. RS 27.11.1860

**O viver de Paris** (La vie parisienne) (opereta), de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, tradução de Duarte de Sá e Alfredo Ataíde, música de Offenbach  
1870, Teatro da Trindade. RS 18.1.1870  
1886, Teatro de S. Carlos. Companhia francesa. DN 6.5.1886

**Os voluntários da morte**, de Leite Bastos  
1871, Teatro da Rua dos Condes. Intérpretes: Gabriela. RS 5.3.1871

**O xerez da viscondessa** (comédia), tradução de Francisco Palha  
1867, Teatro da Trindade. RS 5.12.1867

**Zé Povinho**, de António de Meneses  
1881, Teatro do Rato. DN 29.9.1881

A REVOLUÇÃO DE SETEMBRO, 15 DE MAIO DE 1860

FOLHETIM  
REVISTA DA SEMANA

Inundação no teatro normal! Os actores e as actrizes. O estilo no teatro. O esqueleto do corpo, e o do drama. Teatro de D. Maria, Abençoadas lágrimas, três actos pelo sr. Camilo Castelo Branco. O enredo. O desempenho. A sr.<sup>a</sup> Emília das Neves. Episódio de Adamastor, recitado pelo sr. Rosa. Opinião de José Agostinho de Macedo. Eu e Vasco da Gama. O sr. Rosa. Melhoras do sr. Alexandre Herculano. Os teatros e a estação. Carlos Magno e o sol!

Tem-se chorado muito, esta semana, no teatro normal!...

Na noite do benefício do sr. Rosa, o pranto tomou as proporções de um dilúvio!

Chorou a sr.<sup>a</sup> Emília das Neves!

Chorou a sr.<sup>a</sup> Emília Adelaide!

Chorou o sr. Tasso!

Chorou o sr. Rosa!

Chorou o sr. Marcolino!

A sr.<sup>a</sup> Delfina principiou a chorar!

O sr. Sargedas... ia quase chorando!

Mas, quando se diz chorar, não cuidem que lhes estou falando da simulada amargura com que os actores nos iludem: desta vez foram eles os burlados, porque choraram mais que nós! Quando desceu o pano no segundo acto, as actrizes tinham os olhos vermelhos, e os actores o nariz encarnado!

Era horrível!

Eu não sei se o leitor é sensível, e ignoro sobretudo se é bastante sincero para chorar diante de gente. Pela minha parte, desde que escrevi o primeiro folhetim nunca mais derramei uma lágrima no seio de Tália!

Há poucas coisas que formem a alma de tão má têmpera... como escrever revistas da semana! No fim de dois anos de serviço activo, um bom folhetinista deve encontrar-se um malvado!

Eu já fui melhor do que me sinto. Infinitamente melhor! A minha alma expansiva parece agora querer cerrar-se à sensibilidade e à compaixão! Não é debalde que conto ao leitor as atrocidades que os autores dramáticos fabricam! Quando neste oceano de horrores em três actos me aparece como auspicioso porto uma peça serena, moral, bem conduzida e bem escrita, cuja leitura uma mãe possa permitir a sua filha, e cuja descrição um folhetinista possa permitir... a si próprio, oh! com que alegria a saúdo! com que entusiasmo a abraço!...

Primeiro que tudo, eu alegro-me sempre quando tenho de escrever acerca de uma peça de um *escritor*. O caso não é tão vulgar como se pensa, porque, a julgar o assunto e o estilo do maior número de obras que vêm a luz da rampa, dir-se-ia que uma das principais condições para dramaturgo... é não saber escrever!

Há um pouco de tempo o teatro português atende a tudo, menos ao estilo. Acção, acção e acção parecem ser as três condições do belo de uma obra dramática. Não sei mesmo porque não adoptam a pantomima! Uma pantomima devia ser, a julgar por aquela

opinião, a mais estimável obra dramática, porque não se demora em nenhuma digressão, e caminha rápida ao desenlace do enredo!

Deus me livre de defender também um género de obras que vive à sombra do drama íntimo e se dispensa de ter interesse unicamente por ter frases. Aceito-o num livro, e dar-me-á no Inverno a mais entretida noite de leitura que eu possa ter; no teatro, porém, quero estilo com mais alguma coisa, mas quero alguma coisa com estilo!

Todas as obras dramáticas devem ter um fundo de acção, um *canevas*, como dizem os franceses, da mesma forma que todo o corpo humano tem um esqueleto. Mas, o esqueleto apenas, por mais admiráveis que sejam as suas proporções, é feio, é repugnante, é asqueroso, se não estiver coberto de carne! Que ainda isto não basta! É preciso pele, que tenha a frescura e o brilho da vida! E, nas peças, a pele é o estilo!

Aí está, por exemplo, o sr. Camilo Castelo Branco, um escritor fecundo, um escritor cheio de talento, um escritor *que escreve*. Se me contarem o enredo de qualquer das suas peças, não ficarei maravilhado, se assistir à representação, aplaudirei decerto! É porque, nas obras dramáticas do autor do *Último acto*, a acção nem sempre está no facto, mas no pensamento: uma frase sua encerra por vezes mais acção do que a entrada e saída de um personagem!

*Abençoadas lágrimas*, a sua última obra, que o teatro normal apresentou esta semana em benefício do actor Rosa, não é talvez, no sentido vulgar do termo, uma peça grandemente *dramática*, porque só interessa pelo estilo, e comove apenas pelo pensamento de moralidade que contém. Todavia, Deus me defenda de ser severo para uma obra em que o talento se está a fazer sentir em cada frase!

Vejamos a acção.

A família Lemos vive na intimidade dos barões de Fânzeres. A esposa de Jorge é uma criatura sublime, a esposa do barão é uma mulher vulgar. Jorge atraiçoa Augusta, fazendo a corte à baronesa.

A primeira cena do drama, a primeira palavra dela, resumem a situação da pobre esposa traída. O marido, ao erguer o pano, pergunta a uma criada velha que está embalando um berço:

- Onde está a senhora?

- Está na capela a rezar... ou a chorar, é o mais certo!

- Chorar! sempre chorar! – diz o marido.

E, num diálogo gracioso, em que confunde a velha com umas tiradas de folhetim, Jorge de Lemos advoga a sua causa de esposo enfasiado, e recomenda à criada que dê parte à senhora de que ele vai almoçar com uns amigos.

Augusta é, em verdade, uma alma infeliz. Ela espera do amor de seu filho a única consolação para a sua dor de esposa, e tenta julgar-se menos desgraçada por Deus lhe haver posto um berço sobre a campa das ilusões. Uma carta encontrada no chão, e que caíra da algibeira de Jorge, contém estas palavras: “Às dez horas e meia em ponto”. A carta não tem assinatura, mas a marca do papel diz barão de Fânzeres! Este é o pior dos golpes para aquele coração desventurado. A baronesa havia sido sempre a sua melhor amiga, que sondara as feridas da sua alma, e a única a quem Augusta recorreria para lhe ganhar o coração de seu marido – ela, que lho roubava! A baronesa, porém, reconhece o horror da sua culpa, e arrepende-se contrita. Augusta comove-se pela sua dor, as melhores almas só sabem sofrer e perdoar, e ela perdoa-lhe!

Algum tempo decorre, na mesma monotonia e na mesma angústia de existência. Jorge e Augusta vivem face a face, sem poder nenhum deles dar a felicidade ao outro. A esposa tem enfim uma esperança, e cuida ganhar tudo pela sua inspiração. O ciúme é um grande meio de acordar um amor entorpecido, e ela espera pelo ciúme acordar o amor de seu marido. Um criado é o incumbido de entregar ao marido uma carta de declaração

amorosa, e dizer-lhe que um homem passeia a rua centos de vezes no dia para namorar a senhora. A comédia, porém, suscita um mau desfecho, e Jorge, que sofre na sua honra e no seu orgulho, declara que a perfídia de sua mulher encontra morto para o ultraje o coração que já o estava para o amor! A pobre esposa desenganada, ao ouvir isto, reconhece que lhe é irremissível a separação que ela procurava a todo o custo evitar: Jorge exige que ela se recolha a um convento, mas a criatura digna rebelar-se contra esta ideia, que parece castigá-la de um crime que não cometeu. Por mais que se lhe explique que foi apenas um simulacro de perfídia o expediente escolhido por Augusta para lhe despertar o ciúme, o marido acusa esta explicação de sofisma vergonhoso e insiste. A esposa deixa aquela casa que era de seus pais, e parte com o filhinho nos braços, acompanhada apenas pela velha serva que a criara.

- Espero que ainda um dia – diz a Jorge entre lágrimas – me peças a esmola de um sorriso desta criança!

As últimas cenas passam-se numa sala quase nua de móveis, de uma água-furtada onde Augusta vive. A velha Margarida vendeu o seu cordão de ouro e os seus brincos para comprar as humildes alfaias daquela pobre casa. A mártir vigora o seu ânimo pela nobreza do seu sofrimento e abraça em seu filho a providência, porque a providência para ela é poder beijá-lo resignada, chorar inocente, e ter a consciência de que não está expiando uma falta!

O barão de Fânzeres... personagem ridículo mesmo antes de aparecer, graças ao bilhete do 1º acto, de sua mulher para Jorge: “Às dez horas e meia em ponto!” – o barão de Fânzeres, um marido gordo e rotundo, que tem o ar grave e usa chinó, aparece ali para fazer rir a gente, exprobrando a Augusta o seu comportamento, que a compromete aos olhos da opinião pública, *que todos devemos respeitar*. Com uma solenidade de tolo, enfia para ali uma dúzia redonda de lugares comuns, e quando no fim lhe querem dar resposta pede para não se demorar porque tem que ir à alfândega despachar uma carga de aduela! As cenas preparam-se, porém, de forma que Jorge venha àquela casa, arrependido, e a *opinião pública* simbolizada no barão de Fânzeres o veja ajoelhar diante de sua esposa e pedir à mártir o seu perdão de mulher!

A acção do drama, como se vê, não prima em novidade, mas o autor provavelmente não quis outra coisa senão ser simples. Isto é o que se lhe adivinha, isto é o que se lhe conhece, isto é o que o seu drama denuncia desde o primeiro diálogo. Não há nesta peça segredos de dramaturgo. Uma completa ausência de peripécias, mas ausência voluntária. Tem muito menos merecimento architectar um *castelo dramático*, como o *Cego*, ou o *Médico das crianças*, do que escrever com esta firmeza de estilo uma peça fraca de situações. O público é o juiz de facto, mas não acerta sempre, como todos os juizes. O que da peça agrada mais é justamente a única coisa que nela me parece de mau gosto: o expediente do criado encetando uma farsa ridícula, que corta a seriedade da acção e desvanece a sublimidade do carácter da heroína! E o público aplaudiu isto, e não aplaudiu o diálogo das damas no primeiro acto, nem o diálogo de Cunha e Jorge no segundo, nem o monólogo de Cunha no terceiro, trechos excelentes como raras vezes se ouvem no teatro, trechos dignos do talento do sr. Camilo Castelo Branco, imaginação ardente e estilista admirável!

O desempenho foi muito regular pelos srs. Tasso, Rosa, Emília Adelaide, Sargedas, Delfina e Marcolino, e verdadeiramente grande e belo pela sr.<sup>a</sup> Emília das Neves!

Que encanto de voz melodiosa e pura, que olhar casto, que harmonia de gestos! Como ela sabe estar em cena, andar, entrar, sair! Com que meiguice se curva ao berço do filhinho, com que gracioso ar materno lhe conchega a roupa e o afaga! Com que humildade é esposa, com que ternura é mãe, com que altivez é mulher!



No fim da representação do drama, na noite do benefício do sr. Rosa, este actor aproveitou o intervalo e recitou o episódio de Adamastor dos *Lusíadas*, aquela ficção encantadora de colorido, de originalidade e de força, a que o ralhão do José Agostinho chama o maior dos disparates de Camões, grandemente espantado de que, apesar do terror inspirado pela vista do gigante, o fragor dos mares, a obscuridade da nuvem, tão carregada que parecia mais do que tormenta, a atenção do Gama ficasse tão livre que lhe não escapasse a cor dos dentes de Adamastor!

A boca negra, os dentes amarelos!

Confesso o meu pecado, se é pecado num folhetinista dizer isto, o episódio não me divertiu! Imagine a leitora que eu acabava de ver chorar o meu próximo durante três actos nada pequenos, e que, em vez de passarmos quanto antes a alguma cena risonha, senti os *Lusíadas* sobre a minha cabeça, com o mesmo terror com que o Gama sentiu a nuvem na cabeça dele!

Uma nuvem que os ares escurece  
Sobre nossas cabeças aparece. (!!!)

Eu não poderia censurar o sr. Rosa nem pelo seu pensamento nem pela sua execução. É um artista de alma, que quis perpetuar na sua noite de festa as glórias do maior livro de Portugal, e que estudou muito decerto para conseguir efeitos na recitação de um trecho que não pode nunca interessar no palco. Louvo a ideia, e aplaudo o artista, aplaudo-o do coração, porque prezo em muito o talento do sr. Rosa, mas devo confessar-lhe que o teatro não me parece dever ser um museu para maravilhas literárias de todo o género, e que, na minha opinião, o pior favor que se preste a Camões é levá-lo para um sítio onde ele não possa ser estimado!

O folhetim abre um período para noticiar as melhoras do sr. Alexandre Herculano. Este será seguramente o período mais querido de todo ele. O grande escritor esteve perto da morte. Hoje, porém, acha-se livre de perigo, e é uma coisa que consola a alma ver com que interesse, com que cuidado, com que ansioso empenho se pergunta em Lisboa notícias do ilustre enfermo aos que voltam de informar-se na Ajuda da doença do grande historiador.

Agora, continue no seu estilo a revista da semana.

Os teatros principiam a sentir as influências de Maio, que é um mês excelente para as frieiras e péssimo para os espectadores!

O Teatro do Ginásio dá uma peça nova todos os sábados, e protesta deste modo contra a inclemência da estação, que já começa a afastar o público de todo o lugar em que haja tecto! No folhetim da semana próxima, ocupar-nos-emos das últimas pécitas que ali têm subido à cena, de que o leitor me poderia dispensar de eu contar o enredo se quisesse aproveitar esta semana para as ir ver, no que ganhávamos os três: o leitor, eu... e o teatro!

Aqui temos, porém, as *Variedades*, que vão realizando o seu nome à força de variarem Carlos Magno! Veja-se o seguinte anúncio da récita de ontem, domingo: “Domingo, 13, *A coroa de Carlos Magno*, ampliada com as inovações seguintes: a vista do quadro final é nova, sendo brilhantemente iluminada com fogos de artifício, e pelo *Sol Eléctrico*, dirigido por mr. Wuillemin”.

Decididamente, Carlos Magno tem passado por todas as pompas duma existência brilhante! Agora, iluminam-no para lhe fazerem a boca doce de lhe haverem tirado as dançarinas. É justo: privaram-no das *estrelas*, dão-lhe o sol!

Pela minha parte, acho graça a esta inovação, em que parece reconhecer-se o cunho da artimanha parisiense. Isto denuncia o progresso dos nossos empresários, que eu não

julgava susceptíveis destas subtilezas! Em Paris, em Londres, nas primeiras capitais do mundo, enfim, um empresário explora em todos os sentidos e por todos os meios ao seu alcance as receitas duma peça que se torne popular, e toda a gente percebe que, se o não fizesse, era tonto ou não sabia do ofício.

Ganhar dinheiro pode ser uma questão de acaso, saber ganhar dinheiro é um poema completo! Houve um homem que fez uma grande fortuna andando pelas feiras com uma espécie de câmara óptica, que tinha este dístico: “Aqui uma pessoa vê por dez réis o que Deus nunca poderá ver!”. Quando se corria a cortina, os espectadores viam-se num espelho, e o homem dizia: “Cada um dos senhores está vendo o seu semelhante. Deus nunca o poderá conseguir, porque não tem semelhante!”.

Este homem não roubava ninguém, sabia ganhar dinheiro!

Carlos Magno, coitado, é que já não sabe quando se há-de ver livre de nós! Este ano põem-no... ao sol! Para o ano que vem, provavelmente, dão-lhe a lua, e passa o Inverno... ao relento! E no ano seguinte realizam um milagre que a natureza ainda não conseguiu, e mostram-lhe *ao mesmo tempo...* o sol e a lua!

JÚLIO CÉSAR MACHADO

## A REVOLUÇÃO DE SETEMBRO, 9 DE JULHO DE 1861

### FOLHETIM REVISTA DA SEMANA

A questão dos teatros. Carta do sr. Brás Martins. Estado do movimento dramático no nosso país. O mau e o belo. O teatro normal e a companhia. Da classificação dos actores. Os artistas dionisíacos. Como ia gente em Atenas ao teatro... escola! O exclusivo das quintas-feiras. Futuro do teatro normal. Decadência da arte. Aos actores novos.

Pede a cortesia do folhetim que passe adiante o meu hóspede. Eis uma carta do sr. Brás Martins:

«Meu caro Machado – Tens-me julgado sempre com imparcialidade, e as tuas censuras a meu respeito correm impressas: não és suspeito, quando se trata de mim, nem de outrem, e, por isso mesmo, é a ti que me dirijo.

Solicito entrar para o Teatro de D. Maria II, e não ignoras, talvez, porque é coisa já do domínio público, que, por ocasião de o conselho dramático classificar alguns artistas, me classificou a mim em um dos lugares de segunda classe – classificação que me satisfaz, nem eu podia nem devia exigir outra, conscienciosamente o digo.

A decisão geral do conselho tem dado lugar ao aparecimento na imprensa de alguns artigos nos quais se olha a questão de uma maneira muito errada, visto que se acusa o governo de desinquietador dos actores dos teatros de segunda ordem, e de querer matar estes teatros. Isto vê-se bem que é uma coisa absurda.

Há muito que se permite ao instrumentista melhorar os seus interesses por meio de concursos aos lugares do Conservatório e àqueles das orquestras dos teatros; ao cantor concede-se-lhe que procure subir de corista a uma primeira parte; ao pintor franqueiam-se as cadeiras de mestres da academia; e ao pobre actor não se lhe quer dar o único direito de sair dos teatros de segunda ordem, os quais, faltos de recursos, é certo, não podem dar senão mesquinhos ordenados, salva a excepção de um ou outro indivíduo do qual careçam absolutamente. E guerreia-se o pensamento do governo, que, à semelhança do que se usa em outras nações da Europa, procura abrir a porta do teatro normal aos artistas que se distinguem ou se habilitam com serviços prestados à arte dramática. Desgraçado do país onde se descobre uma falta, onde se inventa um crime, na santa lei de premiar as artes!

Pois qualquer teatro de segunda ordem que possui um artista no espaço de 8 ou 10 anos, por um salário diminuto, porque não lhe é possível pagar-lhe de outro modo, deve afligir-se por ver premiar esse artista, a quem às vezes deve muito, e a quem infelizmente não pode recompensar? Deve afligir-se por o governo pagar a esse artista a dívida (moral) que a empresa particular não pode pagar?

Porquê? Não fica um lugar vago para outro indivíduo que, arrastado pelo incentivo, queira ir habilitar-se aos prémios do primeiro teatro, nos lugares de vinte e oito a setenta e dois mil réis? o que não é ainda, talvez, o que devia de ser, mas, enfim, é já bastante se atendermos ao estado monetário da nação. E não é assim que se desenvolve e progride a arte? Pelo menos é deste modo que se pratica onde se quer ter primeiro teatro nacional, e não fazendo dele aula de meninos, como eu já vi escrito que devisa ser; deixando morrer de fome os veteranos, fazendo generais dos recrutas!

Há anos que me dediquei ao teatro: estreei-me no Ginásio na parte de um velho sério, ou pai nobre (o mordomo de Harville); depois, tive que seguir pelo caminho dos papéis cómicos, e mesmo baixo-cómicos, porque a índole dos espectáculos daquele teatro não se prestava a outra coisa. Em 1856 fui para o Porto, e ali segui a senda primitiva dos velhos sérios, e muito especialmente dos pais nobres, propriamente ditos, a que se encaminha de preferência a minha vocação. Vindo para Lisboa, ofereci primeiro o meu

préstimo, pelo julgar assim do meu dever, ao teatro do Ginásio, propôs-se-me uma escritura de vinte mil réis mensais, aceitei. Nessa ocasião a própria direcção da sociedade confessou que era pouco o salário, mas que não podiam mais, que muito estimariam verme colocado onde me *pagassem como eu merecia* (são palavras suas), mas que, enquanto o não obtivesse, me oferecia aquela escritura.

Agora solicito um dos primeiros lugares de segunda classe no primeiro teatro, ao qual julgo ter direito legítimo, pelos meus serviços artísticos de anos, e apelo para o júizo do primeiro dramaturgo do país, o exm.º sr. Mendes Leal, para o dos primeiros actores portugueses, e invoco o testemunho do público. Acresce a tudo isto que, tendo no 5º ano da Academia das Belas-Artes um filho de 19 anos, que, dizem os mestres, tem merecimento e muita aplicação, de quem sou único arrimo e protector, julgo merecer por mim e por ele o tirarem-me do ordenado de vinte mil réis, concedendo-se meios de subsistência a um artista sofrível, para que possa fazer caminhar outro que talvez virá a ser muito bom. A fartura de artistas não é tamanha para que se desprezem e se deixem definhar alguns que aparecem; continuando assim, decerto teremos que mudar de vida, ou mesmo deixar de ter vida.

Se for despachado, entendo que o teatro do Ginásio, quando o não estime, não deve por isso ofender-se comigo; e a autoridade que mo fizer praticará talvez um acto de verdadeira justiça! Contudo, como, não obstante estar classificado pelo conselho dramático, julgo a minha entrada para o teatro de D. Maria II um pouco duvidosa, dirijome a ti, para que, no caso de entenderes que tenho razão, me faças o favor de tratares no teu folhetim a questão geral, desvanecendo o preconceito de se chamar ao prémio desinquietação, e de em particular advogares, pelos meios ao teu alcance, a justa causa do teu, etc. – José Maria Brás Martins. Lisboa, 30 de Junho de 1861».

Aqui está, sejamos sinceros, uma coisa pior do que não ter assunto: é virem dar-nos um assunto... que nós não queríamos!

Se há uma coisa que me esteja custando, nestes últimos tempos, é falar de teatro. Há dois anos que sigo constantemente o movimento dramático, e não tenho visto produzir-se uma única ideia nova! As coisas estão hoje exactamente no ponto em que estavam no dia em que me estreei no folhetim. As pessoas que não vão regularmente ao teatro não se apercebem desta monotonia, mas eu, que tenho de lá ir por obrigação, vejo-me perseguido de teatro em teatro pelos mesmos encargos e pela mesma sensaboria! Os empresários têm uma grande parte da culpa nesta obstinação do mau: não deixam representar uma cena senão quando ela já agradou noutra peça, afastam uma combinação nova como perigosa, e para um gracejo ser admitido deve ter andado já nos almanaques e nas notícias diversas. Os assuntos são quase sempre extraídos dum romance, duma anedota, ou de uma causa notável da *Gazeta dos tribunais*, que toda a gente sabe. Além disto, a maior parte dos actores têm horror ao estilo, uma peça bem escrita é para eles uma coisa que não se pode representar. Os directores assustam-se, e o ensaiador cai doente. Uma comédia elegantemente dialogada, em português moderno e regular, sem barbarismos, sem solecismos, sem surpresas traiçoeiras à língua – ó céus! mais fácil seria concederem vestuário novo e vistas pintadas pelos srs. Rambois e Cinatti!... Imaginam até que os escritores cuja reputação está estabelecida, que têm dado provas de ciência e de talento em diversos ramos da literatura, não podem trabalhar para o teatro. Não conhecem o tablado! dizem. Melhor! Se o não conhecem, farão as coisas de outra maneira, e diferenciar-se-ão de uns rotineiros que por aí há, de funesta habilidadezinha; haverá alguma ideia imprevista, arriscada e nova; as entradas e saídas não se operarão com a regularidade mecânica de aparecerem os personagens e desaparecerem como bonecos de um realejo, o que permite aos espectadores experimentados adivinhar o desenlace de uma peça à segunda frase da

primeira cena. O mau, quando é novo, pode ser preferível ao belo que já está sabido, tanto mais que o sabido destes senhores está longe de ser o belo!

A decadência do teatro português, a indiferença e desestima pública para com ele nascem principalmente disto. O teatro normal, entregue em diversas épocas ora a um comissário ora a outro, tem procurado mais ou menos ganhar a sua verdadeira situação, mas, como triste verdade se diga, não o tem conseguido. Os espectáculos são de ordinário velhos ou insignificantes, e a companhia, de um imenso pessoal, emprega-se muitas vezes em dar comédias de um e dois actos, mal traduzidas e, o que é pior, mal representadas.

Chamar a si os melhores actores e classificá-los nem é uma ideia nova nem arriscada, ao contrário, é o que há de mais natural e de mais simples. Um teatro escola não poderia existir sem mestres. Já entre os gregos se fazia isto mesmo, e os actores dionisíacos, pagos pelo estado, tinham de sujeitar-se a um concurso, sendo depois classificados em protagonistas, deuteragonistas e tritagonistas, o que quer dizer actores de primeira, de segunda e de terceira classe. As vantagens da classificação não poderiam contestar-se, porém, da imparcialidade dela dependem o decoro e interesses da arte. No teatro normal devem efectivamente encontrar-se os melhores artistas, mas isto não quer dizer que todos os bons artistas devam estar no teatro normal. Para duas representações por semana, não julgo ser de primeira necessidade ter dezoito ingénuas, quatorze pais nobres, e o maior número de graciosos que puder encontrar-se; isso importaria uma despesa fabulosa sem utilidade para a arte nem para o público. A antipatia por este teatro não nasceu ao acaso; justifica-se quando se observa o nenhum progresso e adiantamento dos artistas; a exceptuarmos os primeiros actores, os segundos são quase todos destituídos do sentimento artístico, e parecem procurar a cena como o refúgio de quem não presta para mais nada! Em Atenas, onde as representações dramáticas faziam parte do culto nacional, sendo um dever dos cidadãos assistir a elas, o estado distribuía dinheiro aos que o não tinham para comprar o seu bilhete, e uma lei pronunciava a pena capital contra o orador que ousasse propor aplicar às despesas da guerra, mesmo nas circunstâncias mais críticas, o dinheiro destinado a este uso. Entre nós, porém, há uma espécie de compromisso tácito no ridículo exclusivismo das quintas-feiras, que fecha as portas aos teatros secundários; abuso deplorável do governo, que ainda um dia virá a valer-se – quem sabe? – do recurso da *rusga*, mandando prender gente pelas ruas para se ir divertir oficialmente no teatro normal!...

A meu ver, o sr. Brás Martins, a quem aliás agradeço a boa confiança que deposita em mim, não tem direito a entrar no teatro do governo como um actor de primeira classe; ele próprio o diz, e ainda bem; mas, o que não é menos verdade é que o sr. Brás Martins só devia ser classificado na segunda classe quando passasse para a terceira uma grande parte dos que estão na segunda! Não é um excelente artista o sr. Brás Martins, não o foi nunca, mil defeitos físicos o impediam disso; mas um actor de boa inteligência, estudioso, atento e mais conhecedor dos preceitos da declamação do que quase todos os seus colegas. A sua entrada para o teatro normal parece-me um acto de justiça, como recompensa da sua aplicação à arte dramática que, como actor e como dramaturgo, tem cultivado com aplauso e estima.

Tudo, porém, neste momento, se pronuncia adverso à prosperidade do teatro normal. Quando digo tudo, exceptue-se a vantajosa condição de ele ter por comissário um distinto homem de letras, cujo talento vivamente festejado outrora sobre a cena se conserva memorável pelo seu excelente drama do *Cativo de Fez*. Mas o sr. Abranches, apesar de todo o seu merecimento, não pode inventar subitamente um repertório. A crise é difficilima: o Verão afugenta o público, as peças não o atraem, a sr.<sup>a</sup> Manuela Rey está doente, a sr.<sup>a</sup> Emília das Neves foi para Paris!... Para Paris, nesta ocasião de embaraços e transtornos! Para Paris, no momento em que pela primeira vez se abre um concurso aos poetas

dramáticos do nosso país, e em que a peça que alcance o prêmio ficará impossibilitada de subir imediatamente à cena se o autor, como é de esperar, houver destinado papel àquela primeira atriz!

O teatro normal, a meu ver, não tem futuro. O país é mau para os artistas, mas os artistas são ainda piores para si: está tudo nisto. Há uma guerra surda e implacável a separá-los pela inveja; depois, não há escola, nem mestres. Um dia, o sr. Rosa, o sr. Teodorico, o sr. Tasso, o sr. Sargedas estarão velhos de todo, e o teatro normal será uma coisa sem nome! A arte na nossa terra parece recear-se e fugir, tudo a intimidada, nada a anima e consola. O sentimento da impotência relativa do seu talento parece ser a razão da incurável melancolia e da timidez desta geração. Não sucede isto apenas aos que pensam em seguir o teatro. Qual é o escritor que não tem dito cem vezes na sua vida, ao quebrar a pena sobre o papel – “Ah! se eu soubesse pintar!”. Qual é o pintor que, atirando a palheta e o pincel, não exclamou – “Ah! se eu soubesse escrever!”. Qual é o músico que, atormentando o marfim e o ébano do teclado, não suspirou – “Oh! se eu soubesse escrever e pintar!...”.

A primeira necessidade é estudar sem se preocupar do futuro. O futuro é o que a gente faz. Todo o grande talento chegará ao seu fim. Onde não há escolas, supre-as o gênio: quem fez Taborda? É maior o número de artistas a quem o medo tem sufocado do que aquele a quem a esperança tem valido. A vontade é o destino; tudo será compreendido, tudo há-de brilhar, ressoar e palpitar. Na palavra haverá uma cor, na nota um perfume, nos olhos de mármore uma lágrima, no seio pintado um suspiro, na máscara do actor uma alma! Ninguém sofre de balde. O artista que recita uma frase, e o poeta que a traçou na folha que o vento atira ao esquecimento, ambos terão a sua frase gravada numa lâmina, no sítio para onde tudo voa, a asa e a chama!...

É um país frio e inerte, este, condenado a viver na sombra e na ignorância vaidosa. A nova geração não se tem atrevido a dar ao teatro senão Santos e César. De que provém esta esterilidade, pois? Desdenha-se por tal forma a glória que não se queira pedir ao trabalho o segredo dos triunfos? Quando mesmo não alcanceis o primeiro lugar – o primeiro lugar em todas as coisas humanas é para um só –, tentai ao menos distinguir-vos. O teatro foi sempre um caminho de glória. Já que, por vergonha nossa, não tendes conservatório, estudaí sozinhos: maior revés, maior vitória! O primeiro artista, mesmo noutro país que seja, não julgueis que é perfeito. Perfeita nem a arte o é! Nenhuma das artes, porque cada uma tem a sua impotência, de que lhe resulta aliás uma parte das suas belezas. Os esforços imensos do poeta a quem falta a plástica das formas, do pintor a quem falta a sucessão das ideias, do escultor a quem falta o movimento, do compositor a quem falta a palavra, têm produzido as obras porventura mais maravilhosas do espírito humano. Cada um destes artistas é devorado por um desejo ardente, inextinguível, que Deus contentará talvez no outro mundo, porque todo o desejo tem direito de ser satisfeito. No céu, o poeta escreverá estrofes que se traduzirão em formosíssimas mulheres! em verdura que esmalte os prados! em flores que perfumem a terra!... O pintor e o escultor realizarão formas dotadas de ideias e de movimento! O músico condensará, em mesas de cristal, as fugitivas vibrações das suas melodias, que descreverão arabescos deslumbrantes, em ramagens prateadas, e em filigranas de pérolas como as que o orvalho esmalta nas vidraças!... Um tocará os seus versos! o outro ouvirá a sua escultura! e este poderá ver a sua música!... Todas as artes palpitarão juntas na mesma obra, e cada obra há-de flutuar num centro de luz e de perfumes, atmosfera deste paraíso ideal!...

JÚLIO CÉSAR MACHADO

FOLHETIM  
REVISTA DA SEMANA

Teatro de Variedades, A ave do Paraíso, mágica sem número de quadros. O Salitre antigo. As peças espectaculosas e os melodramas em mangas de camisa. Um rei arruinado. Teatro de S. Carlos, Nabuco, de Verdi. Teatro do Ginásio, Santa Iria, oratória do sr. A. César de Vasconcelos. Noronha. Novo comissário no teatro normal.

Vamos para o Salitre!

Já! exclama o leitor, quase escandalizado.

Imediatamente. Para teatros assim é preciso ir cedo! De mais a mais, chama-se agora *das Variedades*, este antigo e ilustre teatro das mágicas e dos melodramas, templo de uma literatura que já passou, e que era a coisa mais divertida que o espírito humano tem sonhado, porque principiava a assustar o público... desde o cartaz:

*O homem da floresta negra!*

*A infeliz Celina, ou A filha do mistério!*

*Horrível episódio por ocasião do terramoto na Martinica*

*As vítimas da clausura*

*O vale da torrente*

(Porque não antes a «torrente do vale»?)

*A noite do homicídio!*

*Vinte anos de remorsos!*

*Latude ou O cativo*

*Camila ou O subterrâneo*

*A tempestade*

*O fratricida*

Ah! quando se pensa que assim temos estado privados nestes últimos tempos, a não ser no teatro normal, de assistir a uma boa e salgada carnificina, em que apareçam salteadores esfarrapados, de chapéu sem fundo e bota rota, terror dos cidadãos pacíficos, que obriguem a patrulha surpreendida a assentar-se no meio de um regato, e joguem as bulhas com as mãos, com os pés, com os dentes, com uma rapidez pasmosa, uma destreza sem igual, em combates rápidos como o relâmpago! Oh! isso sim, que são peças, e isso sim que eram actores de uma ginástica guerreira, que no melhor às vezes de um quinto acto desafogava em murros, sem pedido da rubrica, porque o autor confiava sempre neles e sabia que um homem pode esquecer as suas pistolas, a sua espada, a sua bengala de cana da Índia, mas o que não pode é esquecer os braços e as pernas! O galã ficava quase sempre de nariz quebrado, e era raro encontrar um que tivesse ambos os olhos; quando o traidor se inflamava e estendia os músculos, nunca lhe tocava no corpo que não lhe deixasse gravadas todas as cores do arco-íris!

Hoje, porém, é simplesmente uma mágica espirituosa, delicada, cortês, o que se nos proporciona. Chama-se, nem mais nem menos, *Ave do paraíso*, e é um mundo de flores, de fontes, de árvores, de pedras preciosas, de encanto, de amor, de luz!

Eu estimo e aplaudo a peça espectacular, de preferência a tudo; gosto de ver príncipes e princesas à discrição. Sufocam-me as peças sombrias, em que os heróis têm as mãos sujas, o nariz avinhado, a barba inculta, as sobrancelhas em confusão, e o fato de tal maneira que tudo que não é buraco é nódoa! Não é que eu exija trapeiros com água de rosas, bota de polimento, farrapo de cetim verde-gaio, e um gancho da loja de Imberton; o que não me parece urgente é que os trapeiros vão também bailar à cena! É até violar o pudor da miséria expô-la por semelhante feitio à hilaridade dos burgueses; a sorte das

classes pobres, dos desditosos párias obrigados a tirar da imundície um pão fétido, não tem nada de cómico em si mesmo, e o riso que suscita é um riso de que uma pessoa depois se arrepende e se envergonha.

Se as mágicas fossem escritas sempre por poetas, não há género em que pudessem fazer-se valer melhor os recursos da imaginação; infelizmente são por via de regra maus e insípidos homens de letras os que se dão ao mister de *magiturgos*, e o resultado é que apenas pelo brilhantismo do cenário se sustentam as peças desta índole.

A *Ave do paraíso*, que, como composição, é uma comédia leve e interessante, cheia de crítica, de apreciação e de galanterias finas, auxilia-se principalmente da propriedade e esplendor com que foi posta em cena. Nunca um teatro de segunda ordem deu prova de maior largueza de coragem em se arriscar do que o das Variedades; as vistas, que são em grande número, são alguma coisa de tão elegante e distinto que o espectador hesita em se julgar no Salitre; as transformações correm com grande presteza, sendo aliás muito engenhosas como metamorfose, e o vestuário corresponde completamente à opulência e prestígio que se observa neste espectáculo.

Não se pode contar uma mágica à primeira vez que se vê, todavia, há cenas nesta barulhada cómica verdadeiramente galantes, e tipos que se distanciam dos mais vulgares em peças deste género. Eu gostei imenso de um rei que lá aparece, homem pobre e mal amanhã, que conserta a sua coroa enquanto a rainha lhe aplica às calças uns fundilhos; o povo ria com o melhor gosto deste monarca remendão, sem se lembrar que os heróis mais festejados quase sempre saem do nada ou lá vão cair. Alexandre o Grande deitava tombas e ganhava assim a sua pobre vida, no dizer de Rabelais; Xerxes vendia mostarda, Temístocles foi varredor, Príamo ferro velho, Trajano era pescador de rãs, e o papa Alexandre VI apanhava ratos! A realeza, de todos os tempos, foi coisa exposta a eventualidades cómicas, e sem se ser exagerado poderá dizer-se que cada rei, bem aproveitado, dá largamente para uma farsa!

As cenas decorrem com uma velocidade que nem sequer dá tempo a reparar no enredo – o que é o verdadeiro género! O público assiste pasmado àquelas evoluções cénicas, entretido sempre ora por uma transformação, ora por um *couplet*, ora por uma visualidade, ora por um bom dito. O desempenho é regular, o maquinismo muito engenhoso, e o cenário verdadeiramente bonito. A *Ave do paraíso*, esperamo-lo, levará por muito tempo nas suas asas ao teatro das Variedades a brisa bonançosa da fortuna!

Depois do Salitre, S. Carlos: é justo! Está-se cantando *Nabuco*, e *Baile de máscaras*, nas despedidas deste ano. Duas ou três récitas ainda, e depois calam-se as vozes, apagam-se as luzes, abre-se a gaiola aos pássaros e voa cada um ao seu país!

*Nabucodonosor* é talvez a mais original, a mais verdadeira inspiração de Verdi; julga-se tê-la ouvido mil vezes e sabê-la de cor, e, de repente, descobre-se num recanto obscuro ou menos alumiado relativamente tesouros de imaginação e de poesia. Também, concorre para isso a execução, que, por parte de madame Bendacci, de mademoiselle Uberti, de Guicciardi, e de Della Costa, foi excelente. Para uma obra musical, a voz do cantor é como a luz para um quadro: sob uma exposição favorável aparecem belezas desconhecidas, que os véus de sombra ou os efeitos de uma luz frouxa haviam escondido até então. Madame Bendacci canta a sua parte com um vigor dramático prodigioso. É uma voz admirável, de que ficarão saudades por muito tempo entre nós. A nota, quer trepe com os seus borzeguins de oiro as escadarias de cristal da gama, e cintile de luz no alto dessa torre sonora, quer desça em passo mais grave até aos últimos degraus da escala musical, ainda fosforescente na sombra dos lugares inferiores, é sempre pura, forte e esplêndida, e de nenhum dos seus passos se perde o eco!

A voz de Guicciardi é já por si uma apóstrofe; julgue-se portanto até que ponto deve ele irritar a cólera celeste quando a desprende impetuoso; até o raio, ao passar, parece



ter medo dele! Mademoiselle Uberti foi com justiça muito aplaudida na sua ária. Sabia-se que a jovem cantora pode ser alternadamente espirituosa e ingénua, melancólica e alegre, inocente e *coquette*; acaba de provar que prima na expressão dos sentimentos enérgicos, e que sabe ser forte, grande e inspirada. Della Costa mostra-se excelente na sua parte; é um destes artistas de primeira ordem, que atravessam às vezes uma estação sem grande reparo do público, por culpa das partes de que se incumbem; desta vez, como o *Nabuco* era ópera à altura dos seus recursos, houve ocasião de apreciar a medida segura do seu mérito, aplaudindo-o.

Não entremos hoje no teatro do Ginásio, mas demos ao menos a notícia de que *Santa Iria* por lá vai andando, e para a semana nos ocuparemos detidamente dela.

A música desta oratória é composta por Noronha, o *maestro* português de que tanto se tem ocupado a imprensa e o público, a propósito da sua ópera *Beatriz de Portugal*. Teremos ocasião, quando tratarmos da peça, de fazer sentir quanta originalidade e poesia se encontram na música de *Santa Iria*. Noronha, noutra páis, seria o querido da fortuna e da moda; aqui, porém, é uma dessas águias que têm asas, mas a quem falta o céu, por mais que se esforcem de morar em águas furtadas. A sua estrela é verdadeiramente adversa. Com o seu superior merecimento havia, bem sei, direito a esperar os melhores triunfos; mas um destino não é uma demonstração matemática, e há talentos que nada conseguem à força de lógica! A sorte das reputações não se explica, não se comenta e não se justifica; aliás mesmo não seria sorte, e nas reputações modernas não há outra coisa. Precisa um homem ser um hábil equilibrista que sustente a sua fama na ponta de uma agulha; um sopro bastaria para a fazer cair, como os castelos de cartas que as crianças armam, e todavia não cai; uma combinação feliz, uma página, um artigo, uma frase, vêm de vez em quando amparar o débil edifício prestes a cair. Quem não tem o sentimento destas futilidades ou não conhece a vida moderna ou é uma criatura primitiva destinada pelo seu carácter bisonho a ficar eternamente na penumbra dos insignificantes! O século é um charlatão, os filhos do século devem seguir a índole de seu pai; os que se afastam correm o risco... de serem deserdados!...

Se passarmos ao teatro de D. Maria II, encontramos um novo comissário e um novo director; o comissário é o sr. Francisco Palha, o director o sr. Pinto Carneiro, dois homens de letras. Para em tudo justificar a excelente opinião que todos manifestaram sempre pelo seu merecimento e pelo seu bom juízo, o sr. Abranches pediu a sua demissão e, sem se dar ares de herói nem tomar a atitude de salvador, foi unicamente insistindo em que o deixassem sair, não descansando enquanto não se viu dali para fora. Quando não se é Palafox, nem Matias de Alverca, assim é que se faz; tudo mais são gloriolas de pedante, que supõe que pára o mundo em ele voltando costas! Eu dei os parabéns ao teatro normal quando entrou o sr. Abranches, era justo; hoje que o sr. Abranches saiu, dou-lhe os parabéns a ele, é mais justo ainda!...

Que o sr. Francisco Palha é um espírito vivo e fino, que o sr. Pinto Carneiro é um homem verdadeiramente erudito, ninguém duvida; que podem, que devem, que hão-de encaminhar o teatro à sua especial missão, e fazer sentir aos artistas que o trabalho é o segredo dos triunfos, esperamo-lo nós. Por enquanto – e não podemos fazer mais – demos-lhe tempo e confiança!

Guardo para o primeiro folhetim alguns livros de que devia falar já neste, se o espaço me não faltasse; são os *Quadros navais*, *Six mois à Lisbonne* e um bonito drama, *Desgraça e ventura*, do sr. Almeida Braga.

JÚLIO CÉSAR MACHADO

FOLHETIM  
TEATRO DE D. MARIA  
O DESEMPENHO DA FEDORA

Agora se viu o quanto uma peça, com o ser verdadeiramente grande, comunica aos artistas que a representem uma chama, uma força, o que quer que seja grande como ela – influência benéfica do génio de um autor dramático nos intérpretes incumbidos de lhe desempenharem a obra!

A *Fedora* adoptou a sr.<sup>a</sup> Virgínia, susteve-a até ao fim nas dificuldades e nos perigos; remoçou-a, fê-la outra, dotou-a com as suas prendas, deu-lhe força, mocidade, beleza, espírito; fê-la viver da vida da acção, atraiu-a para a grande luz; tornou-se, ali, numa noite, e, já agora, definitivamente e para todo o sempre, o seu melhor papel, a peça capital de todo o seu repertório!

Há artistas de quem o público guarda reminiscências da época em que pela primeira vez os viu, da quadra em que lhe pareceram dignos de atenção, de uma data, enfim, em que o impressionaram, sem abstrair mais das circunstâncias que nesse tempo os rodeavam, do *meio*, como agora se diz, em que viviam, de tudo que, de algum modo, se afigurava completá-los, ou fazê-los sobressair.

Assim era, assim tem sido, para com a sr.<sup>a</sup> Virgínia.

Vira-a a gente há uns poucos de anos no teatro do Príncipe Real nos *Solteirões*. Admirámo-la então, como se admira alguém em quem se adivinhe talento. E depois, ficaram todos numa espécie de suave expectativa de se continuar a adivinhar-lhe talento!

Aparecera numa hora pouco afortunada, realmente. Tinha de combater na atenção pública a notabilidade (deixem passar a palavra; já vão longe os tempos em que o grande Garrett, ao apresentar ao leitor o José U como uma *notabilidade* no *Arco de Sant'Ana*, se desculpava, explicando que assim se dizia em França e já por cá também se ia dizendo nos botequins) – tinha de combater na atenção pública a notabilidade do dia e a estrela da véspera.

Emília Adelaide estava na voga, por esse tempo. Era uma actriz que havia deslumbrado subitamente, sem que ninguém soubesse de onde viera, sem haver passado de perto sequer pelo Conservatório; e que, com grande pasmo ao princípio, e geral aplauso depois, representara papéis importantes, escritos, muitos deles, exclusivamente para ela, por um autor querido das plateias de então, e cuja fertilidade como dramaturgo a imprensa registava com louvor. Em sucessivas composições desse escritor, intencionalmente moldadas à índole ardente da actriz, Emília Adelaide dera vida, em triunfos quase sempre legítimos e sem protesto adverso da opinião, a um certo número de figuras essencialmente modernas. Estava longe de ser, como Emília das Neves, artista para o alto drama, gritos, arrancos, soluços, delírios, lágrimas que escaldem e abram sulcos no rosto, a paixão em toda a sua intensidade e na sua expressão múltíplice, grandes papéis, grandes casos, largos destinos, a honra, a virtude, o respeito da pátria, a veneração, o heroísmo; não lhe iria bem nos ombros voluptuosos, mais depressa destinados a mostrarem-se degotados nas cenas de baile, o manto negro. Mas, ninguém dizia com maior verdade as frases do estilo familiar, nem interpretava de modo mais harmonioso as concepções do drama burguês. Tal era Emília Adelaide, então, como dissemos, a notabilidade do dia.

Pelo que respeitasse, porém, à estrela da véspera, isto é, a Manuela Rey, que vive ainda hoje em memória, e da qual a lembrança àquele tempo era ainda, talvez, mais vigorosa e mais dominadora nos ânimos, a luta tornava-se mais grave. Combater nas almas a impressão de uma saudade – e saudade de uma tão singular, rara, encantadora actriz!

Como apagar na permanência teimosa das recordações o olhar vivíssimo, o leve encrespar da fronte, a prega eloquente dos cantos da boca, o ar ora triste, ora inocentemente alegre, o aroma de juventude e de poesia, a força e a graça daquele talento peregrino?

Lutar, resistir, dominar confrontos: como? O que haveria esta Virgínia de fazer, e em que peça poderia oferecer-se-lhe ocasião de o tentar?

Era acolhida com a estimação que cumpria dar-se a uma inteligência vivaz, diligente, ladina: nem tristeza trágica, nem sorriso irónico; um pouco a esperteza da comédia, e um pouco a melancolia do drama; voz fraca, mas insinuante, encantadora, olhos magníficos, sombra assedada de pestanas, fartura de cabelo – tudo que pudesse levar os cisnes novos a chamarem-lhe Deidamia, se fizessem gosto nisso, mas não a considerarem-na fadada por missão superior, ou por inspiração própria, a lograr a glória de fazer renascer a lira, em tempos em que até esse nome anda esquecido... Espírito fácil, límpido, ligeiro, compreensivo, mas – como diremos isto? – de expressão sempre acriançada.

Catástrofes que Virgínia atravessasse, parecia que deveriam logo deixar de serem o que se chama negras, e terem de lembrar as trovoadas da Primavera, que o sol de Abril ou de Maio não sabe conter-se sem vir colorir.

Leal, risonha, singela, graciosa, meiga, mas criança: a assoprar estrelas, se quiserem, e não bolhinhas de sabão, porém, criança.

Modesta, dignamente modesta, conservou-se desde então na meia sombra dos que se contentam de cumprirem o seu dever sem intimarem ao mundo que os admire.

Ao avistá-la no tablado, respirava uma tão casta sinceridade daquela simpática figura, que tudo se lhe levava em conta, e até chegava a apreciar-se, como se isso fosse uma nova e inesperada prenda da singeleza de seus méritos espontâneos, parecer ela não pintar – e não pintaria, talvez – o rosto para a caracterização da cena, ao ponto de ficar grato o público àquela suave simplicidade, como um Filóstrato... em grande, que teimasse nas opiniões da epístola antiga a Berenice, do celebrado autor da *Vida de Apolónio de Tiana*:

«Não serve senão de obstáculo e para dar maior trabalho a quem te der um beijo o vermelhão com que pintas os beiços e as faces.

Faz pensar que já seja de velha o teu rosto, e tenhas pálida a boca, encarquilhadas as faces.

Acaba com isso de empastares a pele com coisas!

Não faças misturadas na tua beleza, se não queres que eu me sirva das cores que pões na cara para traçar o auto acusatório em que te registe a velhice!».

Todavia, aquela fisionomia de singular vivacidade, em que estavam a falar dois olhos que bem podem dizer-se eloquentes, dava, de vez em quando, em lampejos sim, mas dava, como que uma revelação superior. Na hora própria, e no quadro que deveras lhe conviesse, essa actriz insinuante viria a cativar mais certamente do que qualquer outra.

Agora se viu. A hora chegou.

Há pessoas que, ao pegarem num jornal, lêem primeiro que tudo quais sejam os que fazem anos nesse dia, quais os que se casam, os que quebram, os que morrem, os que triunfam; destes últimos, leitores mundanos em dia sempre com as novidades teatrais, poucos se preocupariam nunca de irem ver nas folhas o que ali se dissesse de Virgínia, e há oito dias que todos eles hão-de ter sentido o desejo, como que a necessidade imperiosa, de verem o que os jornais digam dela depois da *Fedora*! É o triunfo.

A impressão foi tanto maior, quanto o público está já cansado, está enjoado já, digamos, das exagerações com que de todos os lados é assaltado para o iludirem.

Assistir ele próprio, ver com os seus olhos, não ter de curar pelas informações que lhe derem, pelas sensaborias encomiásticas em que vivem os jornais para com pessoas e coisas que, se formos bem a observar, a eles mesmos jornais lhes são indiferentes – que

prazer para este pobre público! Esteve em Lisboa por muitos anos um inglês, o sr. Andrews, que se recreava às vezes em referir as astúcias pacóvias com que tentavam induzi-lo em erro. Querendo ele, por exemplo, de uma ocasião, um gato, para evitar que os ratos lhe dessem cabo dos papéis, vira-se obrigado a comprar um, visto como, apesar de ser costume entre nós não se levar dinheiro a ninguém por lhe dar um gato, a ele, inglês e rico, ninguém lhos queria dar de graça.

- Quanto é? – perguntou a um gordo taberneiro num dia em que, indo por uma rua, viu um gatinho à porta de uma taberna.

O taberneiro mediu-o todo.

- Três quartinhos!

- Isto não é gato francês! – retorquiu Andrews.

- É para melhor. Melhor que isto nunca *xe biu!* – replicou o galego.

- Ele que idade tem?

- Nasceu pelo mês da feira do Campo, *bamos* em Maio, deite-lhe as contas.

- Já lhe não pode crescer o pêlo.

- É capaz de crescer-lhe, basta que lho eu diga!

Assim os pobres leitores com a maior parte das maravilhas que por aí se intimam, das quais tudo é dizer-se estar a crescer-lhes o pêlo, e eles a verem as maravilhas peladas!

Não! Não há exemplo, de há largos anos em Portugal, de mais franca e merecida vitória, ganha sem preparo de laureis, sem ajuste e combinação de troféus, sem interesses de nenhuma espécie senão a sagrada admiração que se presta ao talento na pureza dos seus direitos!

A peça da *Fedora* é, de mais a mais, singularíssima. Chega uma pessoa ao teatro cinco minutos depois de subir o pano e encontra já toda a gente impressionadíssima, e as senhoras até quase a chorarem!

E entretanto todo o talento de Virgínia, ou antes, o melhor do talento dela, que parecia feito de ingenuidade e de graça, prima, desde logo, pela força, sustentada sempre, da primeira cena à última do drama, de um papel em que todas as paixões se agitam, acordando de lance para lance um interesse de curiosidade cada vez mais vivo nos sucessivos desenvolvimentos de uma ideia dramática, que não deixa um só instante de estar como que debruçada sobre um abismo.

Não seria fácil indicar os pontos em que mais haja bem merecido a admiração dos competentes e o entusiasmo inconsciente da multidão (porque há multidão desta vez, em enchentes seguidas, que não têm parentesco algum com o *rarus per vias populus* que os reclames teatrais apregoam, depois, nas folhas, como pasmosa afluência!), não seria fácil indicá-los sem nos expormos a contar a peça inteira, que anda por aí contada em todos os jornais, e tem já sido vista a esta hora por toda a gente. Limitemo-nos a assinalar como maravilha de desempenho a grande cena do segundo acto, o terceiro, e o quarto...

Que triunfo! E não fazemos com o chamar-lhe assim senão empregar o termo próprio. Nos nossos teatros os espectadores, por via de regra, parecem sempre estarem inquietos, febris, nervosos, impacientes; não ouvem, não sabem ouvir, não querem prestar atenção, e, no fim de cada acto, atiram-se uns aos outros aos encontrões pelos corredores fora como se corresse para uma desordem. Desta vez, porém, nada disso. Com que atenção grave, absoluta, foram escutadas as largas cenas do drama – que também Brasão, da sua parte, representa notavelmente, apesar de que as atenções sejam tão atraídas para a protagonista pela importância do papel que não lhe permitam brilhar livre e desafogadamente, e de que as circunstâncias mesmas que acompanham o que ele tem a fazer e a referir na peça lhe não ofereçam ensejo para o que se chama tirar partido: mal julgado, ainda antes de aparecer, pelo público, que considera nele um assassino, os lances

que depois atravessa só lhe dão um momento de relevo atraente pelas saudades da família e da pátria, sentimento contido, ainda assim, como que apenas o suspirar de uma alma.

O espectador, durante os quatro actos da *Fedora*, acredita no que está vendo: o cenário realiza as condições exigidas, os trajes não desmentem a acção, os artistas compenetraram-se, do primeiro ao último, da intenção e expressão dos seus papéis, a protagonista tem a idade da figura da peça, mais moça seria cedo, mais tarde não conviria, está naquela mocidade que o Balzac, cuja predilecção a respeito da idade das mulheres é notória, aprovaria sem faltar à sua doutrina, e o público aclamando-a com entusiasmo parece saudar não tanto uma glória pessoal como um talento que acabe de patentear à pátria o caminho dos progressos dramáticos.

Depois de cair o pano, a impressão fica durando ainda...

Ninguém pensa em se ir embora logo que a peça acaba: fenómeno da parte do público de Lisboa que, em terminando os espectáculos, costuma sair, sempre, como que a fugir!...

JÚLIO CÉSAR MACHADO

FOLHETIM  
EMÍLIA DAS NEVES  
O LEILÃO

Leilão de coisas para serem vistas de longe e de noite... adornos com que se enfeitam actrizes, jóias e fatos de cena, uma coroa ou outra, o cornetim do *Peregrino branco ou os meninos da aldeia*, as sandálias de Judith, citadas pela Bíblia como uma das seduções que cativaram Holofernes – “*et sandalia ejus placuerunt ei*” –, e uns livros que por um triz poderiam passar por obedecerem aos preceitos requeridos pelos bibliófilos para que se dignem considerar preciosa uma obra qualquer – papel pardo e velho, impressão digna da infância da arte, poucos pontos e vírgulas, caracteres tipográficos desiguais e grosseiros, mil imperfeições que poderiam dar-lhe valor se fossem de 1500, como talvez se figuravam à vista desarmada, em vez de serem comédias, dramas e romances de há quarenta anos, como simplesmente eram...

Ainda assim, por entre a indiferença geral, a indiferença do costume por coisas dessas, acordou desta vez, em muita gente, uma impressão especial e sincera de simpatia por aquela que deveu tudo o que foi ao seu talento, à sagrada adivinhação do génio, à extraordinária aplicação de uma vida inteira.

Original temperamento foi o daquela mulher, que não teve só, entre os artistas dramáticos portugueses do nosso tempo, o primeiro lugar como talento, senão também como individualidade de carácter e de nobre e belo orgulho.

Dela espalharam muitos o boato de que fosse o que o mundo chama segura, isto é, pouco generosa. Não sei até que ponto isto haverá sido verdade; sei porém que era segura como lealdade, e que, se a palavra dos homens é que passa por séria, raros serão aqueles em cuja palavra alguém possa fiar-se com maior garantia de segurança e de probidade do que oferecia e manteve sempre a palavra dessa actriz, saída do povo, inspiração superior e sublime, chama que se fez em mulher.

Disse orgulho? Orgulho tinha, sim, mas não vaidade; nem se encontrou nunca quem mais fácil fosse em agradecer uma palavra de louvor do que ela – que todos os louvores merecia e para quem louvor algum deixou jamais de ser singela e humilde justiça.

E por isso mesmo talvez que tão sensível era ao aplauso afectuoso, timbrava em não ceder, em não transigir nem contemporar sequer com os que lhe fossem adversos.

Muitas vezes os artistas de teatro se haverão mostrado propensos a representarem também na vida, servindo-se dos seus recursos de profissão para os aplicarem às relações comezinhas da vida social, não tendo tanto em mira bem merecerem àqueles que os apreciam como fazerem mudar de ânimo os que deles espalhem opinião severa, embora justa. Ela não.

Bem longe disso, a valente Emília!

Nunca houve olhar mais sobranceiro do que o olhar que ela despedisse fria e serenamente sobre os seus inimigos.

A grandeza nela era de um tão grande natural, que os adversários acabavam sempre por arrepender-se do desacato de lhe haverem sido desagradáveis, como se nisso houvessem cometido uma irreverência para com a última deusa.

A sua história foi toda de sombra e luz.

Uma vez no teatro, do que se tratou não foi de a ensinar, foi de a apresentar.

Não se quis saber se o papel lhe conviria para as honras de estreia, ou se a peça seria de molde para chamar sobre ela as atenções.

Representou um papelito numa comédia em dois actos que tinha por título *O depositário*.

Não foi no *Auto de Gil Vicente*, como se diz, que ela se estreou, essa veio em seguida. Só depois entrou francamente na sua carreira gloriosa e principiou a aparecer peça sobre peça nos papéis de ingénua.

Como que para não faltar nada àquela glória e àquela soberania, no raiar do seu poder, teve logo o seu louco.

Chamavam-lhe o Nunes sem filho.

Era um livreiro que amava extremamente um filho, que a morte lhe roubara, e que enlouqueceu desse desastre. Mania branda, loucura tratável, mas loucura...

Porque a fisionomia de Emília lhe fizesse lembrar o filho, ou porque de si mesma ela o cativasse, o encantasse, Nunes sem filho começou a frequentar o Teatro da Rua Condes, e a distribuir todas as noites pela plateia e pelos camarotes versos em louvor daquela a quem deu o título de Linda Emília.

O poeta, o autor do *Auto de Gil Vicente*, sagrara a artista.

O louco baptizara-a de Linda.

Nisto veio a lenda acordar a grande voga das conversações e dos boatos, picando a curiosidade geral e despertando as simpatias das senhoras em favor da actriz e contra as vozes que corriam de que, ao sair da caixa do teatro no fim de uma récita, a actriz havia sido raptada, em noite tempestuosa, comprado o boleeiro da sege que a levou.

O mundo mais tarde acatou-a, mas passou-lhe carta de fria, de insensível, de mulher que só cogitava na lida e lucros do tablado.

Foi sincera sempre, qualidade rara; sincera até no aplauso que testemunhasse a alguns artistas que estimou – Tasso, por exemplo, seu predilecto entre todos, Epifânio, Carolina Emília, e Gabriela da Cunha, artista de grande talento e de elevado senso crítico, a qual havia conhecido no Brasil e com quem sustentou sempre boas relações de affecto.

O meio limitado em que vivia, os mexericos com que, a título de zelo, iam incomodá-la alguns, tudo isso fez por vezes com que ela se indispusesse com metade do mundo, na persuasão de que meio mundo lhe fosse adverso.

A mais leve subtiliza literária numa apreciação a seu respeito parecia levar ao ânimo espavorido desses grande agitação, agitação febril, da qual logo tratavam de aliviar-se agitando-a e inquietando-a a ela.

Figuravam considerá-la vítima da imprensa, cercada de inimigos jornalísticos, que não fizessem outra coisa senão abrir linhas de circunvalação para a fazerem cair ou tropeçar.

Mal sabiam esses e mal sonhava ela como lá por fora se escreve e se tem escrito em todo o tempo dos artistas maiores, dos mais ilustres – abusando, isso sim, que pode chamar-se abusar da crítica da arte... Vejamos para exemplo disto e por curiosidade um artigo do Philarète Chasles a respeito da Rachel:

“Esse tigrezinho boémio, judia lasciva, de cabeça grande em ombros de hiena, e num torso encantador de menade, sublime de inteligência, e mais parente, pela alma, dos carnívoros que dos homens, seduziu todos os contemporâneos, com o serem dignos dela, e porque a sua grande prenda da ferocidade lhes haja causado ebriedade.

Andou doido por ela o gordo Véron. O Ricord esteve capaz de se enforcar por ela. Os arcebispos deitaram-lhe a benção. A França chorou por ela outrora; garotita em fralda, de bandeja de mão a esmolar *sous* nos botequins, costumada dos dez aos dezoito anos com as tábuas do teatro, com as luzes de azeite, gostando do pitéu do vício, e ainda mais do pitéu do dinheiro, representava a condição bisonha e agreste dos párias, a dos judeus, a dos boémios, resumida, concentrada e refinada pela estranheza das ruas de Paris.

Gaiato da rua a representar de Andromaca, de Berenice, de Dido, de Hermione e Fedra!

Que festa e que alegria para os *blasés*, embotados do paladar e mais sentidos!

O inosso Racine aparecia arranjado de outro modo, o hemistíquio uivava, a rima chata saltava de pulo, torcia-se nos seus doze pés o Alexandrino, a sublime selvagem metia o Racine nas formas de Shakespeare. Nem um só tom que fosse terno, meigo, consolador, celeste. Mas também nem um só grito falso, exagerado, excessivo ou desafinado. A Fedra amorosa parecia uma pantera doida de desejos, a Hermione dava ideia de uma judia da Bíblia que fosse matar o Holofernes, a Morima de uma freira açoitada pelo confessor. Materialista, sem saber que o era, democrata involuntário, a hiena sublime estava de acordo com o tempo!”

Por não haver sabido, ou não ter querido refrescar o seu culto, fornecendo alimentos novos ao apetite das plateias, e porque as empresas vissem com quebra dos seus interesses que ela lhes não desse em entrada de porta o que lhes custava em ordenados, deixara fazer-se, ia já para vinte anos, um silêncio em redor do seu nome, interrompido apenas pelo drama da *Doida de Montmayour*, e gloriosamente pelo *Gladiador de Ravena*.

Com o chegar dos reclames novos, já em quadra tardia para ela, e florescer de dia para dia a moda de permanente aclamação e distribuição pródiga de elogios e títulos pomposos de ilustre este, ilustre aquele, eminente cá, eminente lá, a actores e actrizes que iam aparecendo, encontrou-se ela reduzida a triunfos de relâmpago, num ano uma récita em S. Carlos, passado outro ano uma récita no Porto; e viveu dessas consolações bruxuleantes de uma glória que, aliás, lhe permitiu nos últimos dias da sua existência a não sei se doce ou amarga melancolia, que foi dada ao Rossini e ao Canova, de gozar da posteridade em vida.

Nas últimas récitas em que apareceu, conseguia o milagre de parecer moça, por intervalos luminosos, atrevendo-se a representar ainda as *Primeiras proezas de Richelieu*.

Já houve uma bailarina que, depois de haver sido em tempos maravilha de ligeireza e de formosura, e ter chegado à velhice, disse de uma ocasião a uns mancebos que se lastimavam de não haverem vindo ao mundo a tempo ainda de a verem dançar:

- Amanhã.

Foram eles no dia imediato aproveitar essa especial concessão, e viram na sala uma cortina pendente do tecto a toda a largura da casa, e que chegava apenas a uma certa altura, que permitia ver até aos joelhos as pernas da bailarina.

Saltou ela então, em passo de dança antiga, ao som de uma música própria dos tempos em que essa tal dança se usava...

E eram tão vivos os movimentos...

Tão graciosas e agéis aquelas pernas...

Tão bonito, tão tentador o pé, na meia de seda aberta...

Era tão moço e tão gentil o que a vista lograva alcançar naquele momento – tão moço em comparação do que ficava por se ver! – que, aqueles pés, aquelas pernas, era como se tivessem vinte anos, e iria jurar-se não poderem ter mais.

Nas suas últimas récitas, récitas excepcionais e serôdias, Emília era como a tal bailarina, com a diferença de, por maior milagre e sem precisar cortina, parecer moça toda ela na figura, na voz e no semblante.

Tem cada mulher o seu tipo, e cada flor a sua espécie, havendo entre mulher e flor não sei que vago parentesco às vezes...

Assim, das actrizes do tempo dela, Soller foi a mulher hortênsia, Manuela Rey a mulher lírio, Emília Adelaide a mulher dália, e ela, ela, Emília das Neves, a mulher rosa.

Leilões de espólios de actrizes são perfeita novidade entre nós.

Em França é moda usada e até das modas que mais caracterizam Paris.



Dão notícias dos leilões célebres os jornais franceses e não falam sequer da maior parte das vendas públicas, por não passarem, por via de regra, de simples transacções comerciais, e classificar-se como indústria o que ali aparece, mobília chamada burguesa, e cortinas, reposteiros, quadros, etc.

Tristezas, desgraças, lutas, os mil reveses, o desandar da sorte, a quebra imprevista de afeições, o adeus ao passado, o partir sem esperança de voltar, é o que leva ao vaivém dos leilões tudo o que signifique objectos de utilidade, elegância, gosto ou luxo, que hajam servido aos que se separaram deles.

A opinião entre nós estranhou que todas as relíquias da grande actriz, reveladoras de tantos episódios da sua carreira, fossem assim entregues à vaidade de uns, à cobiça de outros, às espertezas destes, às desconfianças de outros, em vez de se ter por aqueles pobres restos o respeito de os queimar.

E, todavia, desse leilão de tudo o que foi dela, ainda se exalou um aroma enebriante de glória e de génio...

JÚLIO CÉSAR MACHADO

FOLHETIM  
NOVOS DIAS EM PARIS  
OS TEATROS

Por entre as atrações da exposição, das festas do *Cirque d'Hiver*, de um diabo de Tom Cannon, nas *Folies Bergères*, campeão da América, que aceitava desafios de um conto de réis, dava vinte libras a quem o atirasse ao chão, e quatro ao que se aguentasse com ele dez minutos, por entre as corridas de touros da rua da Fédération, as sete irmãs Mateus, os cantos húngaros das Tocianias, os festivais do Trocadero, as moças dos Pampas, o tiro dos pombos, o ataque da diligência, dos Buffalo Bills e dos Kachalo-Ball, a comédia, o mais elegante e o mais gracioso de todos os géneros da literatura da França, é ainda o que sorri nos teatros de Paris!

O drama cansou...

O drama cansa.

Não só o gosto da quadra se não presta àquele género, mas não há já os extraordinários artistas que com ele foram criados.

Quando há anos se anunciou uma récita de espectáculo variado na antiga Grande Ópera em benefício de Frédérick Lemaître, desmanchou-se isso na véspera, logo que o governo viu no programa um acto da *Angot*. Para evitar essa chalaça lírica na academia real de música (*la musique!* dizia o Whittoyne no circo de Price), ficou privado o grande actor de que por tão magnífica maneira se acudisse à miséria em que ele se encontrava. Indo visitá-lo o Rossi, o Lemaître disse-lhe:

- Vê-me pobre e abandonado depois de não haver feito aos outros senão bem. Tenha cautela. Nada de se fiar em afectos do público. São como a mão do gato, lambem, depois arranham. Hoje eu, amanhã tu.

O italiano estremeceu.

E, quando a arte francesa perdeu no teatro aquele pontífice, teve o presságio dos destinos do drama.

Finou-se no isolamento o artista que havia sido o actor por excelência do repertório de Alexandre Dumas...

É que chegara a hora para Paris em que o fausto, o poder, a riqueza, três fraquezas humanas que o sopro da fortuna leva, haviam reduzido a indiferença – princípio certo... do fim – a admiração pela superioridade que anos antes respirara em tudo.

A *troça*, que investira para a direita e para a esquerda, abalando as coisas sérias e as que parecessem sérias, abalou, no teatro, o drama.

Lembram-se de quando aqui veio a Favart, em Abril de 1883, representar no teatro de D. Maria II? Não poderia a sua *Lucrécia Borgia* ter sido mais alegre... Esteve toda a gente a rir.

O mesmo Coquelin, perfeitamente aceite nos seus dois papéis principais, do Aníbal da *Aventurière* e do Mascarille das *Précieuses*, quando se foi ao Figaro do *Mariage de Figaro*, pareceu tão sorna no monólogo que a plateia daquela noite roçou os pés, como que reprimendo esse episódio de melancolia.

A Sarah Bernhardt, caprichosa, ousada, espécie de D. João fêmea atrás de aventuras, levada no carro dourado da fantasia aos reinos da maravilha, actriz, escultora, irmã de caridade, intrépida de chicote, autora dramática, deu-nos uma pecinha de sua composição, e esse drama embuchou-nos como se nos houvesse dado um marmelo. Vencia, dominava, improvisava, conquistava, encantava, sempre de lanterna como o Diógenes e numa diligência parecida com a dele... não de achar um homem, mas um

público que se deixasse seduzir do drama. Enquanto o drama veio de envolta com a comédia, como a *Dama das camélias* e a mesma *Tosca*, foi o caso bem; na hora em que nos deu drama sem confeição, amámo-nos e, o que é pior, bocejámos.

É que já o riso e o chiste tinham feito das suas, desde a Schneider...

As Blanches d'Antigny, as Devérias, as Júlias Baron, as Desclauzas tinham o talento da malícia, da frescura, da arte de compor o *bouquet de corsage*, e dispor a *quincaillerie* de diamantes que leva as mães a dizerem com gravidade:

- Já ninguém se atreve a levantar os olhos para a pequena desde que nos vêem tão ricas!

Hoje os teatros de Paris são teatros alegres. O drama cansou; o drama cansa. Já há vontade de lhe dizer, como aos velhos doges dizia a república de Veneza quando os punha a andar: *Vostra serenità ha finito il suo tempo, che vostra signoria se ne vada a casa...*

Paris há-de ser sempre incomparável, inimitável na comédia.

Até as operetas galhofeiras elevam-se ali por vezes a foros de boa comédia, a poder de espírito. Com que interesse se assiste agora ainda nas *Variétés à Fille de Madame Angot!* É como se víssemos pela primeira vez aqueles quadros engraçados do tempo do directório, e não é porque esses trajes armem maganamente as mulheres em estátuas como se andassem a cair divindades pagãs nos braços dos tafuis dessa época, mas pela graça do desempenho. Que finura de esperteza a daquela Lange! Acredita-se que o Barras desse o cavaco por ela, e que fosse esta mesma a inventora da famosa teoria da camisa...

Passa-se ali tão entretida e deliciosamente a noite que até nisso o espectador conhece logo que não está a ver o *Roger la Honte* no Ambigu, e, tal haverá que diga, nem o *Ruy Blas* na Comédie...

Foi-se o drama e os grandes artistas dele que tão grande império tiveram, com todos os seus defeitos tão numerosos, e com todas as suas qualidades tão raras: actores de génio, actrizes comparáveis às heroínas da grande época, pastoras e princesas, burguesinhas ou fidalgas, conforme o capricho lhes ditasse, de saia curta ou de cauda a arrastar, fúteis e solenes, que davam o tom à corte, às modas, meias densas, meias rainhas ainda que nem ilustres fossem, às vezes, de sua origem, fidalgas porém, de instinto e de condão.

Tivemos disso cá nós próprios, e, disso, foram a Emília das Neves e o Tasso o melhor exemplo, como se reivindicassem pelo seu grande ar e esbelteza a origem que o destino lhes devia ter dado.

Outros houve também nem por extremo bem parecidos nem idolatrados do público, mas que, pelo sentir das paixões de então, que todas iam dar ao amor, logravam uma dicção calorosa, abrasada de ímpetos que sabiam o caminho para as almas. Por vezes a plateia lhes contestava o talento, mas, as mulheres gostavam deles, e, em tocando a campainha para o levantar do pano de boca das velhas caixas de teatro, estremeciam de impaciência nos seus camarotes, como se aspirassem a que fosse para elas, na acção que ia representar-se, o palpitar momentâneo do coração dos galãs.

Já não há agora dessas caixas de teatros, de estreito e escuro corredor de entrada, casinhola do porteiro, e papelucho pregado na porta a avisar que não era permitida a entrada – com quanto Paris acrescentasse ao aviso, para nos levar vantagem nisso como em tudo, estas palavras de concessão benévola: para visitantes estrangeiros, *cinq francs*.

E tudo eram escadinhas para uma banda e para outra, como no nosso antigo *dos Condes*: camarins de paredes caiadas, com uns cabides onde paravam pendurados os fatos da récita e as saias de bobinete. Espelhinho, alvaiade, carmim, e dois passos adiante os carpinteiros em mangas de camisas ajoujados com o cenário.

Já não há dessas caixas de teatros...

Tudo agora é luxuoso. Salão. Porteiros. Corredores. Camarins... Aí está, por exemplo, que a escada da Ópera é o espectáculo principal.

Quem lá vai é por causa da escada e do *foyer* principalmente, do que quer saber é dos mármore, da variedade de ágatas, dos nacarados oniscos, das colunas, dos frescos do tecto, dos bronzes, dos espelhos, dos mosaicos...

Já não há dessas caixas de teatros fuscas como era a da Porte de Saint-Martin no tempo dos geniais artistas, e, por cá, na quadra do Epifânio, do Rosa, do Tasso, da Talassi, da Delfina e da Emília; mas, também, nem lá mesmo, lá na França, lá em Paris, há já daquelas sensações de entusiasmo da época do Laferrière, do Luguët, dos Bressant, da Pasca, da Doche...

E, por fim, com tantos retratos nos jornais e tanta consagração de culto, como hoje se presta a algum que se distinga, talvez que o mesmo Mounet-Souilly trocasse esta solenidade de encómios pelas boas fortunas que abichavam os antigos – de que ainda foi protótipo o Lafont que morreu em 1873 –, que, sem se meterem aos Hamlets e a mandar as Ofélias para o convento, eram capazes de conseguir que os conventos se despovoassem a poder de [despertarem?] esperanças em [religiosas?] e seculares...

JÚLIO CÉSAR MACHADO