



Album de  
Froude

BIBLIOTECA MUNICIPAL

"ORIGENES LÉSSA"

Tombo N.º 6879

Walter Jones

PROPAGANDA DE INSTRUÇÃO  
PARA  
Portuguezes e Brasileiros

BIBLIOTHECA DO POVO  
E DAS ESCOLAS

CADA VOLUME 50 RÉIS

HISTORIA  
DO  
THEATRO EM PORTUGAL

POR

JOÃO SALGADO

Professor na Escola Secundaria de Setúbal

Cada volume abrange 64 paginas, de composição cheia, edição estereotypada, — e fórma um tratado elemental completo n'algum ramo de sciencias, artes ou industrias, um florilegio litterario, ou um aggregado de conhecimentos uteis e indispensaveis, expostos por fórma succinta e concisa, mas clara, despretenciosa, popular, ao alcance de todas as intelligencias.

5.º Anno

13.ª Serie

CADA VOLUME  
50  
RÉIS

1885

DAVID CORÁZZI, EDITOR

IMPRESA HORAS ROMANTICAS

Premiada com medalha de ouro na Exposição do Rio de Janeiro

Administração: 40, R. da Atalaya, 52, Lisboa

Filial no Brazil: 38, R. da Quitanda, Rio de Janeiro

NUMERO

120

## INDICE

INTRODUÇÃO .....	3
SEculo XVI — Escola nacional .....	5
Gil Vicente .....	"
Affonso Alvares .....	10
Antonio Ribeiro Chiado .....	"
Jeronymo Ribeiro .....	11
Infante D. Luiz .....	"
Luiz de Camões .....	"
Antonio Prestes .....	12
Jorge Pinto .....	13
Henrique Lopes .....	"
Balthazar Dias .....	"
Simão Machado .....	"
Composições anonymas .....	"
Escola italiana .....	14
Jorge Ferreira de Vasconcellos .....	"
Sá de Miranda .....	15
Dr. Antonio Ferreira .....	"
SEculo XVII — O theatro nos conventos .....	17
Restos do theatro nacional .....	18
D. Francisco Manuel de Mello .....	19
Comedia hespanhola de capa e espada .....	"
Pedro Salgado .....	20
Origens da opera .....	21
SEculo XVIII — A baixa comedia .....	"
Antonio José da Silva .....	22
Nicolau Luiz .....	24
Restauração do theatro pela Arcadia .....	26
Manuel de Figueiredo .....	"
Desenvolvimento da opera .....	28
O THEATRO NO SEculo XIX — A Nova Arcadia .....	32
O primeiro quartel do seculo XIX .....	33
Renascimento do theatro .....	34
O Romantismo .....	35
Almeida Garrett .....	"
Um volver-d'-olhos retrospectivo aos theatros portuguezes .....	"
O «Real Theatro de S. Carlos» .....	"
O «Theatro de D. Maria II» .....	56

# HISTORIA DO THEATRO EM PORTUGAL

## INTRODUÇÃO

Ao incetar este trabalho, incontramos uma difficuldade invencivel: — a de precisar rigorosamente o principio e a origem do theatro em Portugal.

Parece que a fórma theatral existia na Europa desde os tempos mais antigos; e, se attribuirmos a Gil Vicente a fundação do nosso theatro, temos que admittir que o illustre poeta *não tirára do nada a sua criação*, mas que se servira de elementos já existentes, que elle, com o seu genio grandioso, soube primeiro que ninguem, aproveitar e desinvolver, n'uma fórma aperfeçoadissima, para a fundação da sua obra.

São as tradições existentes que dão origem ás fórmas litterarias; e realmente na Europa existiam durante a Edade-Média uns *jogos scenicos*, que já desde o anno 452 os concilios excommungavam e tachavam de infamia. Anteriormente já esses jogos nos são revelados pela existencia de palavras proprias para designal-os, taes como *arremedilho*, e poucas mais que chegaram até nós. A primitiva fórma theatral devia ter sido apenas uma mimica popular como a que nas festas *Dyonisiacas* (na Grecia) deu origem ao theatro grego e a que ainda hoje incontramos em algumas aldeias retiradas, onde o isolamento perpetuou os tradicionaes *entremezes* populares das festas dos santos.

Quando a vida nacional se condensou nas realezas, estes divertimentos perderam o antigo character popular e serviram para abrilhantar as festas reaes. Os *momos*, os *entremezes*, e as *pantomimas mimicas*, passaram a jogos palacianos executados até pelos proprios fidalgos da côrte.

São muito celebres as representações da côrte de D. João VI, em que o proprio rei tomou parte, e que são notaveis divertimentos d'esta epocha. Gil Vicente vivêra na côrte d'este rei, conhecêra-a em todo o seu esplendor, e d'esse conhecimento se lhe derivou a idéa inicial para a fundação do nos-

so theatro. Entretanto, como estes factos se perdem na densa nebulosidade de seculos, passaremos a relatar aquelles que os documentos fizeram hoje reviver.

O que é incontesavel é que uma fórmula theatral, imhora rude e simples, estava arraigada tradicionalmente nos costumes dos povos, e acceita como moda nos divertimentos palacianos; e em occasião tão propicia sómente faltava um genio que soubesse utilizá-la, desinvolvê-la, juntar aos velhos elementos outros novos que a avigorassem e transformassem o uso mechanico n'um producto efficaz e consciente do talento humano!

Este homem foi Gil Vicente. A contar d'elle, o fundador, até Garrett, o homem que soube levantá-lo de novo ou antes creá-lo de novo, o theatro foi sempre em Portugal o espelho das variações da liberdade e consciencia social do paiz. Com a preponderancia da burguezia inriquecida e feliz do reinado de D. Manuel, com esse esplendor palaciano, social, e popular, que a importancia aventureira, livre, e inriquecida pelas grandes navegações, nos dava, nasceu o theatro que a audacia de Gil Vicente e o seu talento creador souberam levar tão longe.

Com o dominio oppressor, da côrte e da sociedade fanatizada por D. João III, começou a sua decadencia que segue passo a passo a decadencia da nossa liberdade e se extingue com ella no reinado dos Filippes.

Com a restauração de D. João IV, o theatro tenta de novo levantar-se,—mas é levado para a nova corrente musicál implantada do estrangeiro á semilhança da nova vida social que incetavamos, tão pouco nossa, e tão abatida ainda pelos duros golpes dos Duques d'Alba e de Olivares.

Na côrte tão magnificente e libertina de D. João V, oude n'um requinte de frivolidade tudo se copiava de fóra, o theatro teve as duas manifestações da nossa sociedade. De um lado a ópera, implantação macaqueada do estrangeiro sem espirito nem adaptação nacional, mas frivola e apparatusa, que divertia e inebriava com sensações agradaveis e faceis aquella côrte; do outro lado a baixa comedia sem ideal, sem a larga concepção derivada da grande individualidade que sómente n'um certo grau desinvolvido de dignidade humana pode subsistir: representam a decadencia da liberdade e senso moral das camadas populares, as quaes riam abertamente á custa da creação do typo do fidalgo pobre que symboliza a propria nação portugueza,—riso que quasi representava um povo que ria e escarnecia de si proprio.

Com o proteccionismo do Marquez de Pombal pareceu querer-se reanimar o theatro, chegando então a ser levantada a tacha de infamia que pezava sobre os actores; mas este novo simulacro de nova vida foi tão artificial, como falsa era a idéa do Marquez de Pombal, que não mirava mais do que a entreter e deslumbrar o rei, a côrte e a sociedade, para elle governar melhor. Com o dominio francez e o protectorado inglez, o theatro passou a ser apenas um divertimento ao serviço dos caprichos estrangeiros, até que, com a condensação do despotismo de El-Rei D. Miguel, o theatro morreu de todo. Foi preciso que a causa liberal triumphasse, que voltasse a Portugal a alegria e a liberdade do pensamento, para o theatro dar de novo symptomas de vida propria.

E' preciso que a fermentação revolucionaria se manifeste, para que no serviço d'essa mesma revolução os theatros sejam um asylo das manifestações liberaes reprimidas. E' preciso que a nova sociedade esteja consolidada nas bases da nova constituição da monarchia, que o povo comece a comprehender e conhecer o gosto do fructo da arvore da liberdade que tão a seu despeito mesmo lhe davam, para começar a nutrir em si uma nova idéa de dignidade propria, a gozar as delicias da illustração que essa liberdade lhe vem trazer, para poder aceitar a obra do romantismo e para poder comprehender a grande obra da restauração do theatro nacional, começada por Garrett em 1836.

Tem de bom esta história este grande exemplo, que os factos do nosso theatro tão claramente nos mostram.

## SEculo XVI — ESCOLA NACIONAL

*Gil Vicente* era um dos ingraçados poetas da brilhante côrte de D. João II, um dos que adornam o cancionero de Rezende, e um dos espirituosos trovadores palacianos dos processos amorosos da côrte, protegido pela amizade da Rainha D. Leonor. Mais tarde quando a côrte de D. Manuel, intrescida pelos desgostos da falta de successão da corôa, deixára perder o antigo esplendor, o seu nome apaga-se como tantos outros mas para surgir de novo ligado á grande obra da fundação do theatro portuguez.

Quando a Rainha D. Maria (segunda esposa do nosso Rei D. Manuel e filha dos monarchas de Hespanha) deu á luz o principe D. João (o futuro D. João III), a côrte e o paiz re-

animaram-se de novo, cessaram as tristezas, a alegria voltou, e as festas começaram em honra d'aquelle que havia de perpetuar a dynastia e livrar do dominio da casa de Hespanha a nossa nacionalidade.

Foi nesta conjunctura que na noite de 8 de Junho de 1502 Gil Vicente, querendo felicitar a Rainha e divertil-a, quereudo mostrar-lhe o grau de reconhecimento e de alegria de todos os corações, inventou o *Monologo do Vaqueiro*, que foi mesmo representar junto do leito em que a Rainha se achava doente. Este monologo, primeira composição dramatica do poeta, pedra angular do edificio do theatro portuguez, e sem duvida derivado das saudades d'aquelles bons tempos das representações dos *momos* e *entremezes* de D. João II, era allusivo ao acto. O poeta intrava, como por acaso, na camara da Rainha, vestido de vaqueiro, admirando se de quanto o circumtava, recitando em hespanhol o seu monologo escripto á similitude das *lôas* de presepio, e seguido dos companheiros que vinham offerir presentes ao recém-nascido, tambem segundo o costume do presepio do Natal. Era uma approximação entre o nascimento do Redemptor da humanidade e o d'aquelle que com o seu nascimento vinha redimir a nossa liberdade nacional.

A Rainha lisongeada, a familia real feliz e encantada pelo mimo arrojado do poeta, pediram (como diriamos hoje) *bis*, a instancias de D. Leonor, para as matinas do Natal. Animado por acolhimento tão amavel, em vez de uma repetição, compoz para esse dia um auto tambem escripto em hespanhol, e a que chamou *Auto pastoril castelhano*, — obra mui desinvolvida e composta de seis figuras representando pastores, a quem um anjo vinha annunciar o nascimento do Redemptor, e que terminavam intoando, em roda do presepio armado para esse fim, cantigas tiradas das tradições populares e outras mesmo compostas por Gil Vicente. O exito foi maior ainda; e D. Leonor (viuva de D. João II), a quem estes espectaculos agradavam de preferencia, pediu um novo auto, para dia de Reis, que foi composto em 12 dias e intitulado *Auto dos Reis Magos*, interpretado por quatro figuras. Estas tres composições semi-liturgicas fizeram moda, cahiram em gosto, e foram o fundamento inabalavel do nosso theatro. Na noite do Natal de 1503, para celebração da festa, foi, a pedido de D. Leonor, representado no Mosteiro de Euzebregas o *Auto da Sybilla Cassandra*, peça de um apparatus scenico complicado e com bastantes figuras (taes como: sybillas, patriarchas, anjos, etc.), e em egual dia do anno se-

guinte foi representado em Almeirim, aonde a côrte se refugiára contra a peste de visboia, o *Auto da Fé*. N'esse mesmo anno na Ereja dos Caldas, depois do recolher da prociissão de *Corpus Christi*, representou-se o *Auto de S. Martinho*, que versava sobre a caridade d'este santo, e que foi a primeira obra que Gil Vicente apresentou em publico.

Até aqui as suas composições teem um caracter religioso-liturgico de que não tarda a separar-se para se abalancar no estudo social que caracterizou na farça, onde o seu espirito se alarga em uma profunda analyse critica dos costumes e n'uma pronunciada tendencia para a secularização do theatro.

Em 1405 representou-se deante de D. Manuel nos Paços da Ribeira a farça que mais tarde se tornou popularissima — *Quem tem farelos?* — critica dos amores de um escudeiro de fraca moradia que andava sempre apaixonado; a farça exige arranjos scenicos importantes, porque a acção se passa na rua. Mas obrigado pelo espirito da côrte, teve que voltar á fôrma antiga; e é por isso que, desde aquelle anno até 1510 representou por festas religiosas deante da familia real os autos liturgico-hieraticos que se intitulam *Auto dos quatro tempos* e *Auto da Alma*; este já marca notavel progresso dos arranjos scenicos pela exhibição das figuras allegoricas da alma, da egreja, dos diabos, dos santos, etc., e é a primeira obra que escreveu totalmente em portuguez. Em 1510 inspirado pela fama das conquistas, das grandes navegações e da descoberta do Oriente, compoz o *Auto da Fama*, modelo de inspiração, de patriotismo e de erudição; os personagens que veem saudar a fama das nossas glorias falam correctamente francez, italiano e hespanhol. No anno em que nasceu o Infante D. Henrique (o futuro Cardeal-Rei) representou a ingraçada *Farça do Velho da Horta*, critica chistosa, onde é satyridada a velhice de um typo de velho, casado e namorado, que se deixa enganar e explorar por uma aleaiota. Bella moralidade e um magnifico typo (que ainda hoje existe) finamente analysado, apar de subtile allusões aos amores das damas presentes, deram ao *Velho da Horta* um logar notavel no theatro portuguez. Em 1513, na partida do Duque de Bragança (D. Jaime) para a tomada de Azamor, inectou Gil Vicente uma nova fôrma — a *tragi-comedia*. Escreveu então a *Exhortação da Guerra*, cuja idéa se deduz facilmente do titulo summamente patriotico; figuravam os heroes guerreiros da Antiguidade que vinham saudar os nossos feitos de armas.

No anno seguinte appareceu a celebre *Comedia do Viuvo*,

typo completo tirado da sociedade burgueza do tempo, e onde no principe D. Rosvel apparece já a perfeita creação do typo de *Almaviva*. Mas, quando levado em carreira tão brilhante, parece que a beatice da côrte desviou o espirito do poeta para as antigas composições devotas.

E' por isso que em seguida foram representados em festas religiosas o *Auto das Fadas*, o *da Barca do Inferno*, o *da Barca do Purgatorio*, o *da Barca da Gloria*, verdadeiras composições liturgicas. Pela representação da *Farça dos Physicos* e da *farça Auto da India*, tende novamente a uma feição critico-analytica. Em 1529 nas festas do casamento da Infanta D. Beatriz com o Duque de Saboya, representou a tragicomedia *Côrtes de Jupiter*, allusiva á partida da formosa princeza.

Com a morte de D. Manuel, ficou elle, na sorumbatica côrte de D. João III, mais exposto ás intrigas clericas e palacianas; mas o gosto do theatro estava tão arraigado, que era impossivel exterminál-o. Pela intrada de D. João III em Evora em 1524 representou a *Farça das Ciganas*, e a *Comedia de Rubena* (em tres actos); mas não tardou que victimado pela intriga chegasse a um estado de pobreza de que se lastimava nas suas obras d'esse tempo. A escola italiana desdenhava da sua, cuja originalidade seus inimigos lhe contestavam; — para reabilitação propoz-se elle escrever uma farça sobre o thema seguinte: — «*Mais quero asno que me leve, que cavallo que me derrube*». Compoz então a celebre *Farça de Iñez Pereira*, que (segundo diz o sr. dr. Theophilo Braga) é um repto nobremente erguido pelo infamado dramaturgo, e uma magnifica comedia de *character*, de uma perfeição moderna de textura e de uma simplicidade antiga. O rifão popular do thema parece ter-lhe sido dado por motejo; mas, sendo elle uma fórmula práctica da vida, o poeta soube dar-lhe o relevo de toda a sua realidade e preparar um triumpho que, embora confundisse os que o caluniavam, não lhe minorou os seus males. A hypocrisia, o fanatismo, e a admiração da cultura classica das letras, tendiam a lançar-lhe o nome n'um esquecimento de que só mais tarde sociedades cultas e livres, espiritos illustrados e justos, haviam de tirál-o para o reabilitarem. Sustentado pelo triumpho, faz representar em Evora em 1524, pelo Natal, deante de D. João III, o *Auto pastoril portuguez*; e em Almeirim, em 1525, o *Juiz da Beira*, continuação da *Farça de Iñez Pereira*, notavel sarcasmo com que satyriza um juiz imbecil que não percebe os factor de direito que se lhe allegam.

Em desfavor na côrte, foi procurar a sympathia da alma popular; e nas festas do casamento do Rei com D. Catherina vêmol-o apresentando em publico, em Evora, a tragi-comedia *Fragoa de Amor*, espectacularissima composição de grande scenario, onde a justiça do tempo é figurada como uma velha, corcunda, torta, mal feita, e com a vara quebrada que pede que a indireitem, e lhe diminuem as mãos para não poder aceitar as dadivas d'aquelles que a intortam. Durante 1526 apresentou na côrte, em Lisboa, a tragi-comedia *Templo de Apollo*, de complicadissimo scenario por ser destinado a mostrar o céu, a terra, e o inferno; em Coimbra, a *Farça dos Almoceves*, com o notavel typo do fidalgo de poucas reu-das, muito luxo e muitos calotes; e em Almeirim, o *Clerigo da Beira*, satyra pungente aos clerigos que viviam em mancebia e se intregavam ao prazer da caça em desprezo das leis e dos officios divinos. No anno seguinte representou em festas religiosas e palacianas o *Breve Summario da Historia de Deus* (peça de grandes machinismos), o *Dialogo sobre a Resurreição*, e a tragi-comedia pastoril da *Serra da Estrella*, o *Auto da Feira* (todo em portuguez), a comedia sobre a *Divisa de Coimbra* (entrecho historico), a tragi-comedia *Nau de Amores* (onde figura a cidade de Lisboa vestida de princeza, uma nau, um batel, etc.).

Em 1530, em Lisboa, pelo nascimento da Infanta D. Brites, o *Triumpho do Inverno*, farça espectacularissima, cujo acto segundo se representa rigorosamente n'um naufragio durante uma tempestade. Em 1532 apparece em Almeirim o *Auto da Lusitania*; e em 1533, em Evora, a tragi-comedia *Romagem de Aggravados* (onde ha o magnifico typo de Frei Paço, figurão estulto e fanatico da côrte de D. João III).

D'esta data até 1536 (anno em que morreu) representou, em Evora, a celebre tragi-comedia caracteristica, em hespanhol, *Amadis de Gaula* (que tanta influencia exerceu na litteratura d'esse tempo), o *Dom Duardos* (por muito tempo attribuida ao Infante D. Luiz, seu amigo, discipulo, e protector), e o *Auto da Mofina Mendes*; no Mosteiro de Odivellas, o *Auto da Cananéa*; e finalmente em Evora, ante D. João III, a comedia *Floresta dos Inganos* (ultima que Gil Vicente fez).

A sua morte não anniquilou a sua obra que, apesar de aristocratica na intenção, era verdadeiramente popular no assumpto. Gil Vicente, genio superior e espirito audacioso, estigmatizou com desassombro os vicios da sua sociedade.

E' por isso que, apesar de nobre e cortezão dos mais fastuosos reinados da nossa Historia, morreu pobre e calum-

niado no seu amor de pae, na sua gloria de auctor, e apenas acompanhado pelo vulto gentil e sympathico de sua graciosa e instruida filha Paula Vicente. Como os demais auctores antigos, elle e os seus interpretaram, na scena, as suas proprias obras, que foram colligidas e editadas em 1562 por seu filho Luiz Vicente, e dedicadas a El-Rei D. Sebastião. E a despeito do grande incremento que a moda imprimia á nova escola italiana, a sua influencia ficou para sustentar a sua escola de que ainda ha vestígios bem directos no seculo xvii.

Afonso Alvares (1522).— Inimigo irreconciliavel de Gil Vicente, o clero quiz cereear-lhe a importancia das suas obras com a existencia de outras de maior valor. Filho d'esta idéa, appareceu em Evora (a cidade da erudição d'esse tempo) o poeta dramatico Affonso Alvares, mulato, e servigal particular do Bispo de Evora, que, apezar da inimizade contra o nosso grande poeta, não poude deixar de o imitar. Depois da morte do Bispo, veio para Lisboa, onde o encontramos mestre de meninos e fazendo composições dramaticas para os conegos de S. Vicente, aguilhoado pela tenaz rivalidade que nutria contra o poeta Antonio Ribeiro Chiado. O seu theatro está quasi perdido, restando-nos apenas o *Auto de Santa Barbara* (tirado da historia d'esta santa segundo a *Legenda Aurea*, de Jacob de Veragine), noticias (pelas amputações citadas no *Index Expurgatorio*) do *Auto de S. Christovão* e do *Auto de S. Vicente Martyr*, o *Auto de Santo Antonio*, e o de *S. Thago Apostolo*. A avaliar pelo que se conhece, o character das suas obras devia ter sido liturgico religioso.

Antonio Ribeiro Chiado (1542 a 1591).— Frade franciscano de Evora, a quem os rigores da ordem não deixavam livre a espontaneidade da musa e a admiração por Gil Vicente, que conhecêra em Evora, Antonio Ribeiro Chiado desfralda-se para dar livre curso ao seu genio sarcastico.

Já n'este tempo havia em Lisboa theatros particulares em *pateos*, á moda hespanhola, onde porcerto a musa do poeta Chiado era conhecida e apreciada pela rara habilidade para simular as vozes e os typos das pessoas que imitava. O auctor d'este notavel progresso da scena era intimo de Luiz de Camões; a escola do ex franciscano de Evora é a de Gil Vicente; e a sua farça, tirada das scenas da vida burgueza.

Escreveu o *Auto de Gonçalo Chambão*, o *Auto da Natural Invenção*, uma *Práctica de oito figuras*, o *Auto das Regateiras* e a *Práctica de Comadres*.

As tres ultimas d'estas obras existem na Bibliotheca Nacional de Lisboa, impressas em folha volante, com privilegio

real. Estas obras foram provavelmente representadas pelo proprio auctor, em proveito do privilegio exclusivo que Philippe II concedeu ao Hospital de Todos-os-Santos de Lisboa, no tocante á representação das peças no seu pateo de comedias.

Jeronymo Ribeiro (1544) — Irmão do antecedente, Jeronymo Ribeiro acompanhava-o nas representações dos piteos particulares. Da sua vida quasi nada nos deixou. Das suas obras apenas resta o *Auto do Physico*, cheio de lances de um comico ingraciadissimo á maneira de Gil Vicente, e com um typo de medico curandeiro primorosamente desenhado. A urdidura d'esta peça é tirada dos costumes e da feição popular.

Infante D. Luiz (1506 a 1556).— Este principe (cujo nascimento em Abrantes fôra commemorado com o gracioso e original sermão em verso de Gil Vicente, motivado sobre as palavras — *Non volo, volo et deficior*, — escriptas a carvão na parede de uma das salas do palacio), assistira á longa carreira dramatica do grande poeta, e fôra dos seus protectores e admiradores. Escreveu tambem composições dramaticas que hoje não existem. Foram-lhe por muito tempo attribuidos:— o *Dom Duardos*, de Gil Vicente; e a comedia *Las Turcas* ou o *Auto das Caphras*, hoje perdida, e que tambem foi attribuida ao filho de Gil Vicente; e o *Palmeirim de Inglaterra*, que egualmente o foi a Francisco de Moraes.

Luiz de Camões (1539 a 1559).— Assim como a côrte tivera o seu theatro representado em Gil Vicente e no Infante D. Luiz, o povo em Gil Vicente e nos dois irmãos Ribeiro, os conegos de S. Vicente em Affonso Alvares, tambem os Jesuitas da Universidade implantaram o seu theatro, ainda que importando-o das universidades estrangeiras, talvez que em rebellia contra Gil Vicente, e cedendo á corrente da Renascença. Começaram então a ser representadas na Universidade pelos proprios estudantes durante as ferias, a titulo de exercicios, fabulosas tragi-comedias compostas até em latim, á imitação das obras de Plauto e de Terencio. Foi n'este meio que Luiz de Camões (o qual cursou em Coimbra de 1539 a 1542) escreveu o *Auto dos Amphitryões*, comedia classica, imitada livremente de Plauto, mas nacionalizada pela graciosa e espontanea fórma nacional da redondilha popular. O espirito superior do poeta, comprehendendo o que havia de melhor a aproveitar nas obras da Renascença, soube ligá-lo ao que tambem havia de melhor na nossa escola.

O *Auto dos Amphitryões*, era extrahido d'aquelle caso da mythologia grega, em que Jupiter, tomando a fórma de Am-

phitryão, que estava na guerra, appareceu á mulher d'elle, Alcmena, e alcaçou por este disfarce traiçoeiro o que ella sempre lhe recusára. Este assumpto fôra tratado por Epicharmo (poeta dorico), por Plauto, por Molière, e no theatro hespanhol. E se Camões, imitando de Plauto, deprimiu a sua obra, o bello e mimoso lyrismo da fôrma torna-a bastante notavel. Esta composição só foi publicada depois da morte do poeta em 1587, por Affonso Lopes (Veja-se a nota da pag. seguinte).

Em 1546 escreveu Camões a *Comedia d'El-Rei Seleuco*, cujo thema é a louca paixão de Antiocho por sua madrastra Estratonica, paixão que o mataria se o medico, descobrindo-a, não informasse d'ella Seleuco, o qual para salvar seu filho repudia Estratonica e lh'a dá em casamento. O sentimento e a paixão amorosa são tratados n'esta obra de uma maneira perfeitamente verdadeira e nova. O auto é escripto na fôrma nacional da redondilha, e tem um prologo onde o auctor dá valiosos subsidios sobre a fôrma das representações d'esse tempo. Escripto para uma festa do Natal, talvez nos tempos felizes em que Camões frequentava a côrte de D. João III, sómente appareceu impresso em 1645. Ha quem julgue esta obra uma das causas do desfavor real para com o poeta, em virtude d'ella parecer uma allusão ao casamento d'El-Rei D. Manuel com D. Isabel, a promettida noiva do principe D. João.

Camões escreveu mais o *Auto de Philodemo*, em Gôa, pelos festejos em honra do governador Francisco Barreto, e que só foi publicado em 1587, por Affonso Alvares. Filha da corrente italiana, esta obra é modelada na prosa e no verso da escola nacional, e nos typos do theatro hespanhol. A criada (Solina) é imitada do notavel typo da Celestina de Rojas.

Antonio Prestes (1530).—Inquiridor do civil em Santarem, e admirador sincero de Gil Vicente, poz em scena as anedotas da vida judicial.

Restam nos d'eile sette autos impressos por Affonso Lopes: — o *Auto da Ave-Maria* (accommodado á primeira feição de Gil Vicente no tempo das allegorias e dos mysterios, com grandes recursos scenicos), o *Auto do Procurador* (tirado de um caso judicial, e mostrando vagas analogias com a *Fragua de Anor*, de Gil Vicente), o *Auto do Desinbargador*, o *Auto dos dois irmãos* (historia de um pae que se desherda em favor dos filhos, os quaes o abandonam na sua pobreza), o *Auto da Ciosa*, o *Auto do Mouro Incantado*, e o *Auto dos Can-*

*tarinhos*. A 1.<sup>a</sup> edição d'estas obras (Lisboa—1587) é hoje raríssima; existe d'ella entretanto um exemplar na Bibliotheca Nacional de Lisboa; e em 1871 se imprimiu no Porto 2.<sup>a</sup> edição (\*).

Jorge Pinto (1516 a 1522).— Da sua biographia quasi nada sabemos hoje. O seu *Auto de Rodrigo e Mendo*, publicado em 1537 na collecção de Affonso Lopes, versa sobre a historia de uns amores incobertos á vigilancia paternal.

Henrique Lopes (1539 a 1587).— Escreveu o *Auto da Cena Polissiana*, de grande analogia com a farça *Quem tem farelos?* (de Gil Vicente), e em cujo entrecho se revela bem a grande influencia da Celestina de Rojas. Este auto tambem appareceu em 1587 na collecção de Affonso Lopes.

Balthazar Dias (1578).— E' elle o popularissimo auctor de varios autos, ainda hoje conhecidos em muitas aldeias do paiz; na falta das tradições nacionaes que os desastres de Alcaeer-Kibir offuscavam, cultivou com Affonso Alvares o theatro hieratico, escripto em quintilhas de redondilha popular, e tirado da *Legenda Aurea* (de Voragine). Escreveu o *Auto de Santa Catherina*, ainda hoje muito conhecido, o *Auto do Nascimento de Christo*, o *Auto d'El-Rei Salomão*, e o *Auto breve da Paixão*, que foram destruidos pelo Santo-Officio, a tragedia do *Marquez de Mantua*, baseada nos romances da *Floresta de Tortejada*, e a *Historia da Imperatriz Porcina*, traduzida de Vicente Beauvais.

Simão Machado.— Foi o ultimo poeta comico da sua escola no seculo xvi; escreveu quasi totalmente em hespanhol. Representa a grande influencia que a mesma escola hespanhola tendia a exercer mais tarde no nosso theatro. Compoz duas comedias ambas incompletas: a *Comedia de Diu*, e a *Comedia de Alfêa* (a primeira é uma mistura de episodios historico-phantasticos das nossas guerras de Africa; a segunda, uma magica misturada com drama da novella pastoril).

Composições anonymas.— Muitas composições anonymas, hoje perdidas, e de que só ha conhecimento pelas tradições populares, e por terem deixado o nome nas listas do *Index*

(\*) Na edição de 1587 que traz por titulo — *Primeira parte dos Autos e Comedias Portuguezas feitas por Antonio Prestes e por Luis de Camões, e outros auctores portuguezes cujos nomes vão no principio de suas obras*—incontram-se doze autos, dos quaes apenas septe pertencem a Antonio Prestes, porquanto dos cinco restantes pertencem dois a Luiz de Camões (*Auto dos Enfatições* e *Auto do Filodemo*), a Henrique Lopes um (*Cena Polissiana*), outro a Jorge Pinto (*Auto de Rodrigo e Mendo*), e ainda um a Jeronymo Ribeiro (*Auto do Fisico*).

A edição de 1871 tem por titulo — *Autos de Antonio Prestes*— e só portanto nos apresenta as septe composições d'esto auctor.

*Expurgatorio*, mostram o grande incremento que o theatro nacional tomaria, e qual havia de ser a sua grande carreira, se o Santo-Officio e a escola italiana lhe não tolhessem o passo. O nosso theatro deixou de ter caracter proprio; e tornou-se uma implantação *classica* de antigas sociedades mortas, produzindo complicadas e apparatusas representações (especie de magicas), cultivadas pelas ordens religiosas.

## SEculo XVI — ESCOLA ITALIANA

Desde o reinado de D. Affonso V, a Italia, onde a comedia antiga renascera, continuada por tradições ainda existentes, era-nos muito conhecida, por intermedio dos artistas portuguezes que voltavam de lá fascinados ante o brilho das letras e artes, e ainda pelos proprios Italianos que vinham a Portugal. O nosso theatro parecia lhes mesquinho ante as obras moldadas na grande Antiguidade,— e desprezivel a gargalhada franca, que a escola de Gil Vicente arrancava á burguezia, com grave escandalo da nobreza e dos catholicos fanatizados. E' por isso que os nobres eruditos, ao regressarem das terras de Petrarcha, vinham lançar na moda a escola classica.

A tragedia *Hippolyto*, de Seneca, foi talvez a primeira que se leu em Portugal; o gosto e a admiração pelas obras d'este genero desinvolveu-se com a propaganda de eminentes escriptores que pretendiam derrubar a velha escola. Na cõrte, onde os nossos principes eram educados pelos eruditos, incutiam-lhes a admiração pelo classicismo a ponto de que, no intolerantissimo reinado do fanatico D. Henrique, a nossa antiga fórma theatral foi completamente banida. A nossa farça da Edade-Média, reportorio de bellos annexins, e metrificada em redondilhas simples e harmoniosas, tratava os costumes do tempo e as superstições por uma maneira mordaz que não convinha,— emtanto que a comedia classica era a obra erudita imitada dos grandes mestres Terencio e Plauto, em prosa alatinada e archeologica, com figuras tiradas da velha sociedade romana, o que não offendia ninguem. Como luxo de erudição, estas ultimas foram desinvolidamente cultivadas nas universidades da Europa e nos conventos, que chegaram a representar as proprias tragedias de Seneca e Euripedes.

Jorge Ferreira de Vasconcellos | 1527 a 1548. Quando

moço, frequentou como poeta da velha escola hespanhola a cõrte de D. João II; mas, educado depois nos estudos classicos, cultivou o theatro n'esta fórma, e a sua primeira obra (escripta em Coimbra, talvez em 1527) foi a comedia *Eufrosina*, em prosa vernacula, ainda que influenciada pela *Celestina* de Rojas, no limite dos cinco actos das unidades antigas, e em tudo o mais uma obra filha do classicismo; é uma lição de moral cheia de bons ditos e de profundas observações para desviar a mocidade do perigo das paixões. Depois de 1547 escreveu a comedia *Ulyssipo*.— um quadro dos costumes portuguezes do seculo xvi, um thesouro de linguagem, uma comedia de fraca intriga, e, como a *Eufrosina*, de impossivel representação, o que leva a crer que as suas obras só foram escriptas para serem lidas na cõrte de D. João III. A ultima que compoz foi a *Aulegraphia*, comedia que deixou medita, escripta já quando totalmente tinha triumphado a escola italiana.

Sa de Miranda (1523 a 1537).— Impressionado pelas obras da Antiguidade que estudára na Italia, imprimiu na nossa litteratura essa feição classica que já Jorge Ferreira de Vasconcellos tinha esboçado. Antes de Sá de Miranda já em Portugal se conheciam comedias italianas taes como o *Orpheu*, de Policiano; mas foi elle quem mais contribuiu para a nova corrente litteraria, e quem primeiro escreveu seguindo o cunho que os modernos escriptores de Italia tinham dado á litteratura antiga, e apresentando no theatro os typos abstractos da moda classica que reputava odioso e albeio o nosso estylo comico, e detestava tratar no theatro qualquer coisa de particular. Compoz em prosa duas comedias, a dos *Extrangeiros* (fliada em parte e principalmente no typo do dr. Petronio, de Ariosto, dedicada ao Cardeal-Infante D. Henrique), e a comedia dos *Vilhalpandos* (escripta já na Quinta da Tapada, no seu desterro voluntario da cõrte). Ambas estas comedias se referem aos nossos grandes factos politicos da primeira metade do seculo xvi, e só tratam costumes bem pouco nacionaes. Entretanto foram apreciadas pelos eruditos do seculo xvii como verdadeiros modelos de graça, de brevidade e de decóro do estylo theatral,—o que não obstou a que fossem incluídas no *Index Expurgatorio*, de 1624, depois da sua morte, que foi em 1558.

Dr. Antonio Ferreira.— A sua esmerada educação classica, a sua admiração por Sá de Miranda e pelas representações universitarias, e o seu grande conhecimento das linguas latina e grega que lhe facultava o estudo dos proprios originaes de

Eschylo e Sophocles, levaram este poeta a cultivar, imitar, e (por assim dizer) traduzir, o espirito do antigo theatro.

Estreou-se aos 24 annos de idade na comedia *Bristo*, derivada do italiano no verso solto, no entrecho da peça, nos typos, e até nos nomes dos personagens, comedia que foi escripta no mais acceso da lucta com a escola nacional, no tempo em que Gil Vicente escreveu a farça de Ignez Pereira. A segunda comedia de Ferreira intitula-se *O cioso* (historia de um marido ciumento e devasso que é inganado; a sua acção se passa em Veneza, e é de contextura tambem italiana). A censura prévia tirou-lhe muito da liberdade com que Sá Miranda escrevêra, e as suas comedias tiveram menor influencia na corrente litteraria, por que só foram impressas em 1622, em Lisboa, por Antonio Alvares; entretanto foram classificadas pelos seus admiradores como dignas de amparelhar com as de Plauto e Terencio.

No genero tragico, já muito em moda, depois da traducção da tragedia *Agamemnon* por Ayres Victoria, e do estudo das tragedias de Seneca que se representavam nas universidades, escreveu Antonio Ferreira a sua *Castro*.

Ferreira foi quem melhor comprehendeu quanto a tragedia ainda tinha a buscar no nosso mundo moderno; compete-lhe a gloria de ter encontrado o que ainda havia de heroico na nossa vida social e de ter apresentado na Europa a primeira tragedia regular. A *Castro*, inspirada puramente na encantadora e triste lenda nacional de Ignez de Castro, cantada nos romances populares das *saudosas margens do Mondego*, tão popular como sympathica, e escripta nos monologos e dialogos de amor, com ardente expressão apaixonada de um lyrismo natural, mostra quanto vale a força da tradição como elemento original e fecundo do theatro, e quanto o estudo dos proprios originaes gregos dava supremacia ás composições latinas de Seneca, derivadas d'elles. A *Castro* foi impressa somente em 1587 (\*), 18 annos depois da morte do seu auctor.

(\*) *Tragedia muy sentida e elegante de D. Ignez de Castro, a qual foi representada na cidade de Coimbra. Agora novamente acrescentada. Impressa com licença por Manoel de Lyra. 1587. in-8.º* D'esta edição é conhecido apenas o rarissimo exemplar que pertenceu ao Dr. Antonio Ribeiro dos Santos, depois a Monsenhor Gordo, e actualmente pertence ao illustrado bibliophilo Dr. Antonio Augusto de Carvalho Monteiro.

## SECULO XVII—O THEATRO NOS CONVENTOS!

Este seculo é quasi todo occupado pelas tragi-comedias dos Jesuitas, que, á força de combaterem o theatro classico com a censura prévia e as suas tragi-comedias em verso heroico latino, o annullaram, como este tinha quasi annullado o theatro nacional.

As composições dos Jesuitas, verdadeiras sabbatinas escolares dos estudantes de *selecta* e de rhetorica, são um cumulo de chatice pedantesca. Sem arte, sem talento dramatico, sem tradições, elles pretendiam (já que não logravam fascinar pelo genio) deslumbrar pelo espectacular e riqueza material d'estas obras. Serviam-se d'ellas para festejar os reis, os grandes dias da Igreja, e as proprias conveniências.

São notaveis n'este genero: a famosa tragi-comedia *Sede-cias — «destruição de Jerusalem por Nabuch de Nesor»* — do frade Luiz da Cruz, representada no collegio de Coimbra por occasião da visita do D. Sebastião e do Cardeal D. Henrique á Universidade; a *Real tragi-comedia del descubrimiento y conquista del Oriente por el felicissimo Rey decimo quarto de Portugal Don Manuel de gloriosa memoria*. . . escripta pelo padre Antonio de Sousa e representada no collegio de Santo Antão, em Lisboa, em honra de Philippe III de Hespanha quando veio a Portugal. obra monumental de riquezas materiaes (parece até que toda a nobreza de Lisboa imprestou as suas jóias para figurarem na peça); a representação, em Lisboa, da tragi-comedia *Santo Ignacio*, pela canonização de S. Francisco Xavier, em 1620; a tragi-comedia *Paulinus Nolæ Episcopus*, do padre Affonso Mendes; a tragi-comedia *Cusa Heli* e a tragedia de *Obitu Saulis et Jonathae*, do padre Simão Vieira; a tragi-comedia *Sancti Joannis Baptistæ*, do padre Antonio de Abreu, etc. Os Jesuitas de Evora não ficaram atrás dos de Lisboa, e Coimbra; e, quando a Universidade de Evora quiz festejar a visita do Duque de Bragança, representaram-lhe a tragi comedia *Sanctus Eustachius Martyr*, do mestre de rhetorica padre Antonio Fernandes, com pomposa magnificencia.

Estas farçadas theatraes não podiam viver n'um povo livre e consciente; mas a pressão do fanatismo era tão forte em Portugal sob a influencia jesuitica, que ainda no seculo xviii se repetiram estas composições pelos casamentos de

D. João V e de D. José, festas celebradas no Collegio de Lisboa com as tragi-comedias *Tergemina Austriacæ Aquilæ Corona* e *Lusitanicæ augmentum victoria coronatum*.

Infelizmente esta fôrma theatral ainda durou além do primeiro quartel do seculo xviii, mas já agonizante; e a opera italiana tendia a destruir essas injustificaveis aberrações theatraes que até n'um cumulo de allegorias tinham chegado a dar vida a entidades grammaticaes (como gerundios, supinos, participios, etc.), para as fazer intrar em scena representando seres que sentissem e pensassem. Espectaculo *incantador* devia ser o *galan* Supino discutindo na scena com o *tyranno* Gerundio as suas funções e nobrezas grammaticaes!!! Bem empregado esforço, o de Gil Vicente, em prol da sua obra!...

Os Jesuitas implantaram esta fôrma theatral no Brazil, roubando áquelle paiz o cunho original que deveria ter tido na fundação do seu theatro; e, tendo extinguido com esta fôrma erudita a fôrma tambem erudita do theatro classico, os Jesuitas só puderam extinguir o theatro nacional, onde havia alguma coisa de genio, de crença, de inspiração e boa-fé, que se não podia fingir, com a auctoridade tremenda do sanguinario volume do *Index Expurgatorio*, que, com certeza, desde 1619 até 1624, se estava calculadamente elaborando ainda que debalde, como vamos vêr.

## SEculo XVII—RESTOS DO THEATRO NACIONAL

N'este seculo a tradição do theatro nacional, cuja intensidade vital custava apagar, conservava-se (principalmente nas terras que, como Evora e mesmo Lisboa, tinham presenciado mais de perto as representações de Gil Vicente) na fôrma hieratica, cultivada inclusivamente em muitos conventos onde a ausencia da pezada erudição jesuitica o permitia, e nas baixas camadas populares. Esta fôrma litteraria, n'um tempo em que a subserviencia ao dominio castelhano impellia os nossos principaes escriptores a escrever em hespanhol, é a unica que conserva e sustenta a lingua nacional. D'esta escola restam-nos apenas o nome de escriptores talvez bastante distinctos e os titulos de suas obras que foram destruidas pela condemnação do terrivel *Index Expurgatorio*. Entre estes nomes podemos citar o de Braz de Rezende, João de Escobar, Gaspar Severim, Sebastião Pires, A.

Pires Gongo (de Santarem), e Francisco Rodrigues Lobo (que re-imprimiu a *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, segundo os côrtes do Santo-Officio, salvando-a por esta fórma da sua perda total).

D. Francisco Manuel de Mello.—Apezar de educado no collegio dos Jesuitas em Santo Antão, mais se deixou influenciar pela cultura da escola hespanhola de Lope da Vega do que pelas tragi-comedias de seus mestres. Escreveu em rondilha popular o *Auto do Fidalgo Aprendiz* (ultimo vestigio do nosso theatro nacional, e representado na côrte de D. João IV). O protagonista d'esta peça, D. Gil Cogominho, é o fidalgo de fresca data que pela ambição de figurar na côrte se expõe aos maiores ridiculos, ás maiores privações, e que alardeia uma fortuna e nobreza que não tem. Este *auto* pela sua perfeição accusa já o estudo dos bons e melhores modelos hespanhoes. D. Francisco Manuel de Mello, com o fino senso critico de que era dotado, formoso lyrismo, comprehensão do character portuguez, e conhecimento da nossa lingua, poderia, depois de Gil Vicente, se existiasse ainda um verdadeiro theatro nacional, ser o homem para o sustentar e desinvolver.

Contra a litteratura essencialmente alatinada, de um classicismo aferrado, do seculo xvii, deu-se n'este mesmo seculo uma reacção tendente a substituir esta fórma pelo seguimento dos nossos elementos nacionaes; chama-se a isto — o *seiscentismo*. Esta revolução litteraria que falhou, como diz Alexandre Herculano, por não ser acompanhada pelo movimento social, tornou-se n'um exaggero *gongorico*, impossivel de seguir e de se impôr. No theatro é o *Tratado da Paixão*, do padre João Ayres de Moraes, o reflexo d'esta escola. Mas a noaa corrente dramatica, impossibilitada de reatar as tradições do theatro de Gil Vicente e reconstruir a sua escola, teve de morrer, cedendo o passo á invasão da escola hespanhola que vinha dcminar-nos ainda depois de expulso de Portugal o dominio de Filippe III.

#### SEculo XVII — COMEDIA HESPANHOLA DE CAPA E ESPADA

O nosso theatro fôra muito conhecido em Hespanha, onde algumas composições de Gil Vicente e d'outros foram imitadas. Depois de sacudida a usurpação hespanhola, a lingua portugueza tendia a ser usada na litteratura; mas a poesia, não

podendo resistir ao brilho da linguagem cavalheiresca de Lope de Vega (cujas comedias foram cá impressas em 1612 e muito representadas, exercendo grande influencia na nossa corrente dramatica), tomou aquella fôrma e transmittiu-a ao theatro que se tornou totalmente hespanhol. As obras dos grandes auctores de lá e as dos nossos confundiram se.

Alguns escriptores hespanhoes mesmo (como Calderon e Guevara, e alguns mais) trataram no seu theatro assumptos puramente nossos (como a morte do *Infante Santo em Tanger* e os amores de *D. Ignez de Castro*). Estes factos, seguidos da influencia que exerciam as companhias ambulantes hespanholas (como a do celebre *Escamilha*) que representavam em Portugal, acabaram por confundir os dois theatros, chegando alguns portuguezes (como Jacintho Cordeiro, D. Francisco Manuel de Mello, João de Mattos, Fragoso, etc.) a occupar logares muito notaveis na vasta collecção dos escriptores dramaticos hespanhoes, e a ser citados com agradável elogio na *Historia da litteratura hespanhola* de Ticknor. O character e assumpto d'esta escola era a aventura galante e romantica, cheia de peripecias cavalheirescas, tiradas em geral dos episodios amorosos. Mas, depois da Restauração, o assumpto passou a ser a celebração da independencia por via dos episodios das proprias guerras da fronteira, subordinado entretanto aos modelos hespanhoes; distinguiram-se n'este genero muitos dos guerreiros que militavam pela nossa causa (entre elles, os citados D. Francisco Manuel de Mello e Jacintho Cordeiro, e o talentoso e popular Pedro Salgado.

Pedro Salgado.—Escrevia os successos da guerra em graciosos dialogos de fôrma dramatica hespanhola, como o *Dialogo gracioso de Terracuja* (Lisboa, 1645), o *Theatro do Mundo* e o *Hospital do Mundo* (comedias moraes e jocosas) e a *Politica* (comedia em que se verberam as intrigas dos generaes que combatiam pela causa nacional, etc.).

Existiram ainda n'este periodo: — Christovão Ferreira (que deixou manuscripta a comedia *Acclamação d'El-Rei D. João IV*), Antonio Henriques Gomes, D. Bernarda de Lacerda (distincta dama portugueza), e muitos mais que Barbosa Machado enumera.

O nosso theatro de então (apezar da pressão que n'elle exerciam o Santo-Officio e os modelos hespanhoes) foi entretanto, durante o resto d'este seculo, um dos grandes meios de consolidação da independencia nacional, e era pronunciadamente derivado (ainda que de longe) do antigo theatro portuguez de Gil Vicente.

## SECULO XVII — ORIGENS DA OPERA

No seculo xv já os *villancicos* (especies de coplas que se cantavam nas festas do Natal e dos Reis) eram bastante usados. Muitos dos *autos* de Gil Vicente terminavam com musica, e alguns tinham mesmo partes de canto. As infadonhas tragi-comedias dos Jesuitas tambem eram matizadas de musicas de flauta e côros que as tornavam mais amenas ao ouvido. Com a secularização da musica no seculo xvi, e a sua proxima união com o drama, tendia-se á formação da opera.

Pelas relações dos nossos poetas d'este seculo com a Italia, tornaram-se conhecidas as celebres pastoraes de Beccari. Sá de Miranda, Jorge de Montemór, os irmãos Rezendes, e outros mais, cultivaram com esmero a musica, que os proprios reis tambem estimavam,—chegando Sá de Miranda a compôr uma egloga que foi representada e cantada, e D. Francisco Manuel de Mello a compôr o libretto da opera *Juicio de Páris*, que deve ter sido cantada na côrte antes de 1644. As mesmas relações com os paizes estrangeiros despertaram-nos o gosto por esta nova fórma já usada lá fóra; aproveitando simultaneamente os elementos existentes cá, só faltava uma côrte faustuosa que concorresse para dar vida a este deslumbramento.

Lá fóra Jacopo Peri tinha em 1574 creado a verdadeira opera moderna. A côrte artistica de D. João IV (o qual tanto amava a musica, que algumas obras escreveu sobre tal assumpto, compondo *villancicos* para septe vozes e escrevendo a defesa da descoberta da *septima dominante* de Monteverde, a qual annullou o *canto-chão* com a moderna musica) foi a occasião propria para a reunião dos elementos que haviam de determinar a formação da opera em Portugal.

## SECULO XVIII — A BAIXA COMEDIA

A comedia classica da Renascença, o *Index Expurgatorio*, as tragi-comedias dos Jesuitas, as comedias hespanholas de capa e espada, o *exaggero seiscentista*, e o gosto nascente da opera, foram as principaes causas do abatimento do theatro nacional, não logrando contudo extingui-lo de todo,

como vêmos pelo apparecimento da baixa comedia do seculo xviii que era o resto dos seus despojos. O theatro perdeu a sua fórma levantada, e passou a ser apenas um divertimento popular, geralmente muito chulo, executado nos pateos de comedias, nos ajuntamentos, e nas feiras, pelas *mogigangas*, que eram pequenas companhias ambulantes, *titeres* miseraveis e pobres, de pequenissimo pessoal, onde já figuravam mulheres e o indispensavel *ratinho* (progenitor do actual galan comico). As composições d'este tempo são em geral anonymas; muitas d'ellas acham-se colligidas na *Musa Entretida*, collecção de 24 autos (nome que começava a ser substituido pelo de entremez) publicada em 1695, na *Musa Jocosca*, collecção de 12 peças, publicada em 1709, e na *Flor dos Entremezes*, publicada em 1717.

N'este tempo re-imprimiram-se (pela falta de originaes) muitos dos autos do seculo xvi, appareceram muitos autos do Nascimento (o que se explica pelo espectáculo dos presepios), e as comedias começaram a carecer de musicas e bailados para melhor poderem ser ouvidas.

O typo do fidalgo pobre começou (talvez como symbolo das nossas circumstancias) a ser o typo dominante n'este genero de baixa comedia; e as peças das *mogigangas*, para melhor agradarem a um publico sem gosto nem instrucção, acabavam geralmente com scenas de arruaça e pancadaria, e com a conhecida pantomima das *bexigas* (ainda hoje muito usada nos nossos theatros de feira). Estas representações eram mal vistas pela *boa sociedade*, e soffriam a guerra incarniçada dos frades,—chegando o celebre e destemido padre Ignacio (o da *cartilha*), de campainha e bandeira em punho, a invadir os *pateos* das comedias, acompanhado pelo rapazio, expulsando de lá os actores e pondo em debandada os espectadores.

Entretanto, no estreito acanhamento em que o nosso theatro rastejava, um homem representa o grande esforço para levantá-lo ao esplendor. Esse homem era:

Antonio José da Silva.—Mais conhecido em geral pela alcunha de *Judeu*, nasceu elle em 8 de Maio de 1705, no Rio de Janeiro, de uma familia de antigos judeus abastados; veio para Lisboa aos 8 annos de idade, por causa de perseguições do Santo-Officio á sua familia.

Em 1726, cursando a Universidade de Coimbra, foi preso com toda a familia pela Inquisição, que provavelmente lhe cubiçava os bens. Antes de 1735 (epocha provavel do seu casamento com Leonor de Carvalho, tambem martyr das

perseguições inquisitoriaes) começára a escrever para o theatro, compondo, em horas de ocio da advocacia no escriptorio de seu pae, a comedia *El prodigio de Amarante, S. Gonçalo, Amor vencido de amor* (especie de zarzuela), e os *Amantes de escabeche*.

Construiu as comedias á maneira hespanhola, modificada pelas innovações da alliança do dialogo com as *modinhas*, elemento lyrico nacional que usava com as dôces cadencias brazileiras (reminiscencias patrias, talvez despertadas pelas operas que Pagheti fazia representar no Theatro do Largo da Trindade).

Em Outubro de 1733 estreou-se no Theatro do Bairro Alto (situado aonde hoje é o Pateo do Conde de Soure), com a opera (que assim se chamava ás suas composições) da *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pansa* (assumpto que já lóra tratado n'um entremez lyrico da collecção *Musa Jocosa*), opera que desinvolveu mais com a ampliação das *modinhas*, e com a critica dos costumes do tempo. Em Abril de 1734, foi representada no mesmo theatro a *Esopaida ou vida de Esopo* (verrina de notavel graça pelo bem achado dos ridiculos da sabedoria *escolastica* dos grandes doutores tonsurados, os quaes acharam n'este ataque á sua sciencia motivos para acerbar os grandes odios que nutriam contra o poeta). Em 1735 representaram-se tambem no Theatro do Bairro Alto *Os Incantos de Medéa* (onde o rei, a côrte, e a sociedade de então, soffreram uma verdadeira e forte assuada, que fazia estoirar a gargalhada pelo chiste das situações); era uma ousadia que depois de Gil Vicente ninguem mais tivera, e que Antonio José havia de pagar por ambos na fogueira. O poeta achára o gosto do publico do seu theatro, e este o seu interprete; portanto em Maio de 1736 appareceu o *Amphytrião ou Jupiter e Alcmena* (que, segundo as opiniões dos modernos, é a symbolização de D. João V intrando disfarçado no Convento de Odivellas, ou indo vestido de mendigo beliscar as fidalgas bonitas na penumbra da capella do Santissimo Sacramento). Defendido, n'estas audacias, apenas pelo publico das suas operas, contra o odio do Santo-Officio,—ainda assim, n'este anno fez representar a comedia *Labyrintho de Creta* (satyrização do demasiado culto dos poetas da Arcadia pela Mythologia). No carnaval de 1737 representou-se a opera *Guerras do alecrim e manjerona* (tirada das rivalidades dos dois ranchos d'estes nomes, formados na sociedade elegante, que principalmente frequentava Cintra, e da liberdade licenciosa dos costumes, que tendiam pela ac-

ção libertinosa da corte, a tirar a familia portugueza da antiga taciturnidade monastica). Em 1737 escreveu para o seu theatro as operas *Varietades de Proteu*, e *Precipicio de Phaetonte*. Quando esta chegou a intar em scena, já o poeta jazia nos carcerees da Inquisição, aonde, pela suspeita de judaismo, foi lançado aos 33 annos de idade com a esposa, que deu á luz na propria prisão um filho.

A 18 de Outubro de 1739 a *santa* Inquisição vingou-se, na fogueira, d'aquelle que tivera a incrível audacia de, sem ser dos seus, ter talento, e que tentára achar a corrente no nosso theatro nacional, que observára e verberára conscienciosamente os ridiculos do seu tempo, que fizera rir uma multidão imbrutecida pelo fanatismo, e que tivera ainda mais a *imprudencia* de possuir alguns bens de fortuna; e, não contentes aquelles frades de S. Domingos com a vingança que tinham tirado do auctor das operas populares, levaram a responsabilidade dos crimes de Antonio José até á mulher, ao filho recém-nascido no carcere, a um outro de anno e meio de idade, e a toda a familia do poeta, desgraçadas victimas que apodreceram nas inquisitoriaes masmorras!...

O Theatro do Bairro Alto perdeu o esplendor; e, como n'uma epocha em que uma idéa podia ser um crime não se achava facilmente quem escrevesse, aquelle pobre theatro teve que voltar novamente aos antigos espectaculos de bonifrates. Entretanto a influencia do poeta não se perdeu logo; os livreiros reproduziram as suas obras (anonymamente, porque o nome d'elle era um anathema). Mas Antonio de Luma e Rocha Saldanha continuaram esta escola, ainda que sem grande importancia.

Nicolau Luiz.—O Theatro do Bairro Alto continuava a arastar uma vida mesquinha pela escassez de boas peças, quando surgiu de repente á luz do dia o talento de Nicolau Luiz. São d'elle a maior parte das comedias, chamadas *de cordel*, que abasteceram o nosso theatro desde 1760 até ao principio d'este seculo. Estas comedias (anonymas, porque a modestia do seu auctor e talvez o receio da critica implacavel da Arcadia não lhe deixassem assignal-as) eram vendidas aos ceegos, que as imprimiam e vendiam ás portas, suspensas pelo cordel que lhes deixou o nome. O poeta era um velhote, amante de simonte, e descuidado no trajar, que ensinava creanças e frequentava nas horas de ocio com assiduidade o Theatro do Bairro Alto; e tendo uma vez, por acaso fortuito, sido representada allí a sua comedia *Castro*, alcançou tal fama e applausos que as suas obras sahiram da gaveta em que jaziam,

escriptas em redondilha nacional, para o palco. Nomeado depois insaiador d'aquelle theatro (logar que exerceu como ninguem seria capaz em tal tempo), teve que dar largas á sua actividade inextinguivel, composto, imitando, traduzindo, aproveitando tudo o que achava de bom em qualquer litteratura, e adaptando á scena peças para o seu theatro. O numero de obras em que trabalhou foi immenso; mas torna-se-nos difficil (se não impossivel) escolher, d'entre o farto montão de composições anonymas e *de cordel* d'esse tempo, as que pertencem ao trabalho de Nicolau Luiz. Entre as suas obras, uma nos deixou elle com o seu nome, — intitulada *Os maridos peraltas e as mulheres sagazes* (1788), — comedia, onde se revela a influencia das *Guerras do alecrim e da manjerona* (de Antonio José, cujas operas Nicolau Luiz devia ter ouvido).

O testemunho de alguns actores do seu tempo deavendanos pequenas noções sobre o poeta (ajuda assim, pouco seguras); mas o que é certo é que algumas das suas obras gozaram de enorme popularidade, e o seu nome anda tradicionalmente ligado ás applaudidas comedias — *Dom João de Alvarado*, *Capitão Belisario*, *Bella selvagem*, *Bruto de Babilonia*, etc. Do seu nome derivou-se a grande cultura da comedia anonyma de cordel, que tambem pretendia representar o curso no fio quebrado da tradição do theatro nacional de Gil Vicente, ainda que deturpado pela acção das implantações estrangeiras e eruditas.

O gosto pelas representações intranhára-se até ás casas particulares como festa de muito agrado, — e talvez que a falta de divertimentos, que se succedeu ao terremoto, fôsse uma das grandes causas d'isso. As composições tomaram a forma de *Entrezezes* e *Proverbios*, que consistiam em pôr em acção qualquer anuexim, dito agudo, ou futilidade ingraçada mesmo, que lhe servia de base e conclusão moral. E, enquanto a comedia elevada pela erudição arcadiana se abalancava a resuscitar a mythologia antiga, era a comedia de cordel, o *entremez* e o *proverbio*, que tratava as questões, os abusos e costumes introduzidos ou creados na nossa vida social.

Manuel José de Paiva, Leonardo Pimenta, Luiz Alvares de Azevedo, José Daniel Rodrigues da Costa, e Manuel Rodrigues Maia, são os principaes nomes que floresceram no entremez e no proverbio popular, — até que D. Maria I. no seu furor de reacção contra tudo o que o Marquez de Pombal fizera, tambem de mistura extinguiu completamente os restos do nosso theatro.

RESTAURAÇÃO DO THEATRO PELA ARCADIA.  
SECULO XVIII

Achar a fôrma grandiosa e a corrente verdadeira do theatro portuguez, fôra constantemente a preocupação das gentes eruditas desde o seculo xvi.

Todos, desde Sá de Miranda e a sua escola italiana, os Jesuitas, os seiscentistas, o proprio Antonio José, e agora a Arcadia, tinham pensado n'uma restauração do theatro para acharem o que (sem elles pretenderem sabê-lo) Gil Vicente já tinha encontrado. Vivendo n'uma epocha sem independencia intellectual nem politica, dominada pelo rancor *anti-seiscentista*, por uma preocupação erudita (infelizmente mal entendida) das litteraturas classicas, e muito especialmente dos modelos (apagados pelo absolutismo de Luiz XIV) das tragedias de Corneille e de Racine,—a Arcadia, filha de uma convenção futilmente pueril, sem intuição propriamente natural do ideal artistico, pretendeu reformar a seu capricho uma litteratura em todos os seus ramos pelo estabelecimento de regras mais ou menos convencionaes, e sem mais derivação além de um culto errado pela Antiguidade classica, um exclusivismo mais ou menos burocratico nos seus membros, e pequenas e futeis difficuldades de paciencia erudita (como por exemplo: — compor um poema inteiro onde fôsse excluida uma determinada letra do alphabeto, fazer sonetos a rimas obrigadas, acrosticos, etc.!) Nas produções arcadianas não havia alma, sentimento, realidade, espontaneidade, nem genio, que são os elementos e fontes indispensaveis para o theatro, mas tão somente a erudição, o cuidado, a perfeição da fôrma, apar de algum convencionalismo e difficuldades caprichosas e varias.

Estava-lhe portanto vedada a realização da sua idéa de restauração do theatro portuguez.

O grande terremoto de 1755 arruinára os nossos theatros. Era occasião propicia para, ao erguerem-se as novas paredes d'aquelles edificios restaurados, se erguer tambem a nova fôrma que havia de restaurar a arte dramatica.

Com tal idéa, na primeira reunião da Arcadia, a 19 de Julho de 1757, Manuel de Figueiredo (denominado na Arcadia *Lycidas Cynthio*—o arcade que mais corajosamente se impenhou na restauração do theatro) leu no *Menalo* (sala das sessões da Arcadia) a sua primeira tragedia—*Edipo*. De todos os seus collegas foi elle quem (apezar do mediano talento que

Garrett lhe achou) com um aturado estudo teve maior consciencia da idéa que queria realizar, adquirida provavelmente no tempo em que viveu em Madrid e pelas representações da celebre companhia de Antonio Rodrigues no Pateo das Arcas; mas, mau metrificador e sem liberdade perante as exigencias do seu tempo e a censura da Arcadia (que obrigava as obras dos seus membros ás emendas por ella decretadas), sentiu todavia corajosamente impassivel cahir o seu vasto repertorio theatral, que tão pouca influencia exerceu e tão pouco se manteve.

Os infelizes e tragicos amores de D. Ignez de Castro mais uma vez feriram a attenção de um poeta para serem expressos no theatro e sob um ponto-de-vista novo. Esta obra é a unica em que Figueiredo apresenta uma successão natural de circumstancias derivadas logicamente das paixões e caracter dos personagens, coisa que falta a quasi todos os poetas do seu tempo e seus predecessores.

Deixou Manuel de Figueiredo uma lista consideravel de composições, elaboradas em distinctos periodos da sua vida, onde além da *Ignez de Castro* merece referir-se *Osmia ou a Lusitana* (1773), o *Cid de Corneille* (tradução, 1775), *O cio-so*, imitação de Ferreira (1776), o *Avaro dissipador*, o *Catão de Adisson* (1776), o *Poeta em annos de prosa*, e varias outras produções, nas quaes introduziu em vez das antigas mutações as novas divisões doudas do drama moderno.

Figueiredo sabia urdir as peças mas versejava-as mal; conhecia bem o fundo dramatico das coisas, e deixou magnificas reflexões sobre a arte dramatica nos prologos das suas obras. Para elle havia mais do que o theatro francez que os seus collegas macaqueavam: havia os typos, os caracteres, os costumes originaes, e tudo o mais que conduzia á demonstração de qualquer these fundamental.

Com todos estes predicados e uma honrada probidade, a sua influencia foi nulla, o que justifica as palavras de Garrett: «Faltava-lhe talento». Figueiredo que nascêra em 1725, e que difficultára a sua intrada na Arcadia pela comprehensão do seu pouco valor, foi um dos primeiros a retirar-se d'ella. Morreu em 1801.

Muitos outros poetas da Arcadia se impenharam na restauração do theatro: — Pedro Antonio Correia Garção (*Corydon Erymantheo*) nas *Dissertações sobre o caracter da tragedia*, na comedia *A assembléa* ou *a partida*, e na cantata *Dido*, as melhores composições arcadicas; Antonio Diniz da Cruz e Silva (*Elpino Nonacriense*) com a comedia *O falso he-*

roismo; Miguel Tiberio Pedegache, Francisco José Freire (*Candido Lusitano*) em traducções de tragedias (que Cunha Rivara descobriu nos manuscritos da Bibliotheca de Evora); Domingos dos Reis Quita (*Alcino Micenio*), o melhor lyricista da Arcadia, que escreveu a *Castro* (a qual por muito tempo se julgou roubada da tragedia *Nova Castro*, de João Baptista Gomes — quando é certo que da *Castro* de Quita é que João Baptista Gomes derivou a sua applaudida tragedia), a *Megara* (1761), e a *Hermione*.

A 20 de Janeiro de 1774 a Arcadia celebrou a sua ultima sessão. Assim se lhe definiu a sua rachitica vida, sem ter logro o seu intento, e sem ter encontrado um genio que a salvasse da ruina. Muitos, a maior parte mesmo dos Arcades, cahiram n'um olvido d'onde não foi possível ainda hoje erguer-lhes o nome.

## SEculo XVIII — DESINVOLVIMENTO DA OPERA

N'este seculo — em que a côrte, indinheirada pelos vastos rendimentos que as nossas colonias nos mandavam, podia buscar todos os prazeres faceis, ainda os mais caros, para distrahir o espirito, que vagueava na superficialidade e monotonia de tempos em que uma côrte nada mais tinha que fazer além de divertir-se, tornava-se preciso recorrer ao espetaculoso, para a inebriação dos sentidos; e, uma vez que podiamos pagar a cantores como Caffarelli e Gizielli, a compositores como Jumelli, Cimarosa e David Perez, a librettistas como Martinelli, a architectos como Servandoni,— a opera tinha os melhores elementos para florescer e desinvolver-se prodigiosamente.

O espirito orgulhoso, os instinctos, o amor do luxo e das grandezas, levava D. João V a querer egualar, se não exceder, a grande côrte franceza de Luiz XIV. Foi esta ambição que determinou a origem de grandiosos monumentos, taes como o Convento de Mafra, o Aqueducto das Aguas Livres, a Capella de S. João Baptista na Igreja de S. Roque, a Patriarchal, etc., etc.; foi essa mesma ambição que concorreu bastante para o faustoso desinvolvimento da ópera italiana, introduzida em Portugal logo depois da paz de Utrecht.

A França, que dominava a attenção do mundo, já possuia a opera que importára da Italia; e, assim como a tragedia franceza de Racine foi a fonte da nossa Arcadia, assim a opera da côrte do *Rei-Sol* (*Roi Soleil*) se cognominou em

França o faustoso Luiz XIV) foi o estímulo para D. João V (o *Rei Magnanimo*). Concorreram tambem, para isso, a aquisição dos grandes musicos que vinham a Lisboa para cantarem na Patriarchal, as descripções das representações da opera que os fidalgos das missões diplomaticas faziam, maravilhados do que viam e ouviam lá fóra, assim como os grandes elementos musicaes, as operas e os vilhancicos já cultivados na côrte musical de D. João IV.

A opera começou a absorver muito o nosso theatro; e a influencia dos espiritos populares de Antonio José e Nicolau Luiz não logrou furtar-se na baixa comedia ao poder fascinante da opera. A importação dos melhores cantores, compositores, scenographos, machinistas, e dansarinas estrangeiras, trazido tudo para Lisboa a expensas régias, bastava para abafar o brado de protesto que a Arcadia lançára contra a ópera. D. João V, que gostava apaixonadamente das festas liturgicas pelo seu esplendor, não podia deixar de gostar da opera, mais esplendorosa ainda.

Em 1682 fóra ouvida em Lisboa pela primeira vez a musica italiana, ainda sob o protesto das classes religiosas que sómente toleravam a musica no serviço de Deus; e, quando a 24 de Junho de 1712 Luiz Calisto da Costa e Faria fez representar na côrte a sua opera *Fabula de Alfeo e Arethusa* (a primeira tentativa fructifera d'este novo genero), já estavam definitivamente lançados e assentes os seus meios de existencia, para o que tinha certamente concorrido bastante a estada do scenographo Annibalinho com os seus magnificos trabalhos. A 22 de Outubro de 1713 foi representada uma nova composição de Luiz Calisto: *El Poder de la Harmonia*.

Estes, e alguns mais divertimentos pertencentes ao mesmo genero, eram por tal fórmula espectaculosos e phantasiosos, que não sómente agradavam mas se tornavam indispensaveis pelo muito que se casavam com o espirito da côrte.

De 1720 a 1735 (anno da chegada da famosa companhia das Paquetas, em que se fundou a celebre Academia de Musica na Praça da Trindade, e se estabeleceu a companhia lyrica de Alexandre Pagnetti no theatro que ficava defronte do Convento da Trindade) nunca mais foram esquecidos os espectaculos na côrte de D. João V, executados nos proprios theatros do Paço. Desimpenharam-se n'este espaço, entre outras, as operas seguintes:— *Cantata Pastorale* (1720), *Le Ninfe del Tago* (27 de Dezembro de 1723), *Dramma Pastorale* (31 de Março de 1726), *Gli Sogni Amorosi* (22 de Outubro de 1728).

O estabelecimento da Academia de Musica, e as represea-

tações da companhia lyrica de Alexandre Pagnetti, no Theatro da Praça da Trindade, foram de grande enthusiasmo para a fidalguia portugueza, que principiava a achar enorme prazer nas intrigas amorosas dos bastidores. Entretanto Pagnetti não pode sustentar-se, em vista das grandes despesas que fizera no theatro, e parece que mesmo pela perda das garantias antigas, que as companhias estrangeiras gozavam depois de abolido em 1727 o privilegio exclusivo das representações que tinha o Hospital de Todos-os Santos; essas garantias cessaram com o renovamento do mesmo privilegio depois de 1736.

Teve Pagnetti que trespassar a companhia a Antonio Ferreira Carlos, o qual passou a dar representações no Theatro da Rua dos Condes e nos palacios particulares.

Até 1741 representou esta companhia muitas operas.

Depois de 1743, com a nova abolição do privilegio do Hospital de Todos-os-Santos, privilegio que se extendia até sobre esta companhia, principiou a faculdade da livre representação das operas. Edificaram-se pequenos theatros particulares para operas. Os proprios Padres da Congregação do Oratorio, perdida a repugnancia antiga pela musica profana, davam-se a esse divertimento pelo Carnaval. E depois de 1753 começaram-se as edificações para o Theatro Regio de Lisboa, tambem chamado Opera do Tejo, aonde, na sua curta duração de mezes, apenas se cantaram tres operas, executadas pelos melhores cantores do mundo, e talvez com scenographias de Servandoni, que desde 1746 se achava em Portugal.

O terremoto de 1755, arrasando os theatros de Lisboa, impediu as representações publicas, que estiveram suspensas por 12 annos; mas, assim como durante esse tempo a comedia popular *de cordel* invadiu as casas particulares na classe da baixa burguezia, a opera passou a ser cultivada nos palacios da alta aristocracia.

O terremoto tinha entretanto poupado os theatros regios de Queluz, de Salvaterra e da Ajuda, reliquias do habil scenographo architecto Bibiena;— foi lá, e em theatros particulares (como o do Conde de Marialva, na Quinta de Marvilla), que, com todo o esplendor das mais espectaculosas vistas scenographicas de mestres nacionaes e estrangeiros, os mais complicados e difficeis mecanismos e *tramoias*, as mais graciosas danças, as melhores musicas, e os mais intricados inredos amorosos, desinvolvidos com galanteria palaciana na reserva dos bastidores, floresceu auspiciosamente a opera. Se a nossa alma nacional tinha immudecido no theatro, se o nos-

so espirito e o genio de Gil Vicente se tinha apagado,—lá, em compensação, estes melhoramentos haviam attingido a maior riqueza material que uma côrte dinheirosa lhes podia dar.

De 1756 a 1762, fazia David Perez (o preceptor musical da celebre Luiza Todi) representar nos tres theatros régios apparatusas operas, recurso com que o Marquez de Pombal entretinha os espiritos, desde o do proprio Rei, para elle governar melhor e mais *à*. Desimpenharam-se então, entre outras operas: *Siroe*, *Solimano*, *Enéa in Italia*, e *Giulio Cesar*.

No Porto tambem existia um theatro lyrico, devido principalmente á solicitude do governador d'aquella cidade D. João de Almada e Mello. Ahi foram até 1762 successivamente representadas, pela ordem que enumeramos, as operas: — *Armida*, *Theseo de Lulli*, *Alcyone* (de Marais), e a celebre opera-comica de Pergolése, *Il Transcurato*, desimpenhadas todas pela companhia da Giuntini.

De 1764 em diante é que o repertorio lyrico se ingrandece totalmente, á custa da fraqueza e decadencia da comedia nacional, e ante o cultivo de continuadas representações dadas nos theatros régios pelos proprios cantores da Capella Real que D. José I (á similhança de D. João V) mandava vir de fóra. Com o esplendor de taes representações a opera invadia os ultimos reductos da nossa arte nacional, tomando de assalto os theatros do Bairro Alto, do Salitre, e da Rua dos Condes, e levando até lá as proprias vistas scenographicas, productos talvez de Servandoni, de Oliveira Bernardes, de Jacomo Acrolini, de J. Antonio Narciso, de Jeronymo Gomes, de Caetano Syriaco, etc.

Com o reinado de D. Maria I, as coisas mudaram. Esta rainha, fanatica e inimiga de tudo que o Marquez de Pombal tolerára, prohibiu tenazmente que as mulheres pizassem o palco, e contribuiu grandemente para a decadencia do theatro e da opera.

E apesar dos esforços do celebre artista portuguez Marcos Portugal, para introduzir o costume de se cantarem nos nossos theatros as operas em portuguez como a dos *Viajantes ditosos* (que compuzera para o Theatro do Salitre) e para salvar mesmo a opera italiana,—apesar do nome de Marcos Portugal se impôr pelo genio fecundo e creador, que as côrtes da Europa tinham ouvido com assombro,—e ainda apesar das lembranças que deixára a maviosidade do canto de Luiza Todi,—nada se conseguiu da impassibilidade despotica da Rainha. E, de 1788 a 1819, o *Elogio Dramatico* foi a fórma dominante do nosso theatro!

## O THEATRO NO SECULO XIX

A Nova Arcadia.— Em 1793 fundára-se a Nova Arcadia, que, nascida da memoria da primeira, tambem pretendia continuar a reacção classica começada pela sua autecessora. Não descurou do theatro; mas, talvez pelo conhecimento do pouco resultado que tinha alcançado a antiga tragedia arcadiana, a Nova Arcadia tentou a restauração do theatro pelo Elogio Dramatico. Fôra iniciada a Nova Arcadia em 1790 por Domingos Caldas Barbosa; mas a falta de um espirito notavel e verdadeiramente apto para a obra theatral deixou-a sempre mergulhada no meio banal dos «Elogios» e sem condições de poder sahir de lá facilmente. Entretanto não nos deve esquecer o logar que occupou no theatro em prol da causa liberal. Se em 1801 o arcade Bingre, para commemorar a assignatura dos tratados que nos haviam dado a paz, compoz o elogio dramatico intitulado *A Paz de 1801*, que foi recitado no Theatro do Salitre,—tambem não são alheias á Nova Arcadia muitas das composições mais patrioticas com que o publico se exaltava.

Manuel Joaquim Borges de Paiva, Caetano Pimenta de Aguiar, José Maria da Costa e Silva, Nolasco da Cunha, Thomaz Antonio dos Santos e Silva, fieis seguidores da Velha Arcadia, comprehenderam tambem a restauração theatral pela classica auctoridade da Escola Raciniana.

Apezar da influencia dos mesmos modelos que fundia os escriptores n'uma approximação, esta Arcadia tem talvez a variedade individual nas suas manifestações artisticas.

Passaremos a citar o nome do Padre José Manuel de Abreu e Lima, que, associado ás impresas dos theatros, traduziu e arranjou as melhores peças dos seus repertorios, como *Pedro o Grande ou os Falsos Mendigos*, *O Retrato de Miguel Cervantes*, etc.

Mencionaremos tambem Manuel Rodrigues Maia, auctor da popular farça *O Dr. Sovina* (escripta então para o Theatro de S. Carlos, e modernamente resuscitada no palco do Theatro do Gymnasio, onde mais uma vez se affirmou o brillantissimo talento do notavel actor Valle).— e Fernand Vermele, a quem é attribuida a applaudidissima comedia anonyma *O Inredador*.

João Baptista Gomes foi o primeiro tragico da sua escola e auctor da *Tag da Nova Arcadia*, escripta sob a influencia

da traducção da *Castro de La-Motte* e da *Castro de Reis Quita*. Imitador do estylo poetico chamado *Elmanismo* (de *Elmano*, nome arcadico de Bocage), foi apezar dos seus trabalhos de uma influencia quasi esteril para o nosso theatro, apezar do exaggerado conceito em que o tinham aquelles dos seus contemporaneos que o reputavam como o homem que havia de levantar a tragedia portugueza. Baptista Gomes morreu muito novo, e a importancia das suas obras decahi bastante; aquelles versos, com que na *Nova Castro* arrancára tantas lagrimas ante os prantos de Ignez, acham-se hoje completamente destituídos de qualquer poder de commoção, pelo demasiado artificialismo com que exaggerou os vicios da escola *elmanista* que penetrára e dominára na Nova Arcadia. Intregou-se tambem a traducções de *La-Motte* e *Arnaud* nas tragedias *Os Machabeus* e *Fayel*, que pouca influencia vieram a exercer.

A sua *Nova Castro* é talvez a infima de quantas tragedias portuguezas ha sobre este assumpto; rivaliza em merecimento (quando muito) com a *Ignez de Castro* do arcade Sebastião Xavier Botelho; mas foi apezar d'isso a mais popular de todas as tragedias de Ignez de Castro que existiram.

E era este o homem que afinal parecia destinado aos contemporaneos para restaurar o theatro! a sua importancia e influencia não ultrapassou a de um traductor mediocre.

O primeiro quartel do seculo XIX.— No primeiro quartel do seculo XIX era manifesta tambem a subserviencia e o respeito pela tragedia pre-encyclopédista de Voltaire, que Portugal se achava em circumstancias politicas especiaes para aceitar de preferencia, em virtude dos imbargos que o intendente Pina Manique e o general Beresford tinham arbitrariamente imposto para fazer calar as nossas manifestações e brados liberaes. E' por isso que todas as tragedias de Voltaire foram traduzidas para o repertorio do nosso theatro d'este tempo como profissões de fé liberal. Começou tambem uma tendencia a invocarem-se as nossas antigas glorias patrias para a tragedia, talvez como incitamento das correntes que haviam de provocar os acontecimentos de 1820; esta tendencia porém extinguiu-se breve, tendo produzido pouco mais além das tragedias escriptas por Thomaz Antonio dos Santos e Silva e Caetano Pimenta de Aguiar, o mais fecundo dos poetas d'esta escola revolucionario-liberal.

Depois de 1820, a tragedia politico-philosophica voltairiana começou sob a nova reacção absolutista a ser substituida pela comedia de costumes, tirada ainda da tradição de Nicolau

Luiz, em que se satyrizavam os aferrados á causa absolutista com o typo de *corcundas*. Este reviramento aos moldes das farças do seculo XVIII imprime no theatro uma nova feição critico-liberal, tirada pelo ridiculo e grutesco, que talvez fôsse para as camadas populares muito mais comprehensivel e fructifera do que a farça politico philosophica. Esta nova phase é brilhantemente sustentada e desinvolvida por Manuel Rodrigues Maia, Ricardo Fortuna, Padre José Maria de Abreu e Lima, e pelo applaudido e notavel Antonio Xavier Ferreira de Azevedo, victima dos ataques raivosos da rivalidade invejosa, quanto infeliz, do Padre José Agostinho de Macedo.

As obras de Antonio Xavier ainda hoje figuram e se repetem nos reportorios dos theatros provincianos,—onde continuam acolhidas com grandes applausos e estridentes gargalhadas do publico mais lorna, a sua farça *Manuel Mendes Encxundia*, a comedia *Pedro o Grande*, o *Santo Antonio*, o *Velho Chorão*, a *Mulher de Dois Maridos*, etc. Estas obras eram fartos repositorios de graça e chalaça portugueza, que a falta de erudição do auctor não prejudicava; condemnadas pela renascença do theatro sob a influencia de Garrett, ainda algumas (como o *Manuel Mendes Encxundia* e quasi todas as que citámos) pudéram resistir até aos nossos dias.

Seriam uma corrupção do gosto publico, como pretendia José Agostinho; seriam mesmo uma boa nota do atrazo da sociedade portugueza; mas o que é certo é que as producções de Antonio Xavier tinham, como as de Nicolau Luiz, uma idéa mais vasta, mais natural e propria, mais artistica, um que-quer-que-fôsse de bom que o auctor aproveitava aonde quer que o encontrasse, elementos que as tornavam de um merito bem superior ás obras eruditas dos arcades.

O atrazo da nossa sociedade caracterizou-se então bem,—mas foi pelo gosto e conhecimento de certas farças de cordel, como a *Zanquizarra* de Ricardo Fortuna (socio dilecto das patuscadas de Bocage), e de outras obras d'este genero, que representaram novamente a farça no estado em que Antonio José a tinha deixado.

Renascimento do Theatro.—E' em 1836 que termina a tradição das comedias, farças e tragedias do seculo XVIII.

Em 1835 appareceu em Portugal a companhia franceza de Paul, que trazia uma nova fórma de representar mais alliada com a realidade do dizer e sem a melopéa constante da antiga escola. Já n'esse tempo eram conhecidos Theodorico, Epiphanio, Dias, Moniz, Talassi, e outros artistas em quem a

nova companhia deixou profundas lições. O gosto publico restaurára-se com a refôrma que Mousinho da Silveira déra á nossa sociedade liberal. Só cumpria que apparecesse um homem que tivesse o talento, o genio alliado com o sentimento de nacionalidade e o sentimento da realidade, para escrever, — um homem que individualizasse no seu proprio talento os esforços incompletos e dispersos de Antonio José, Nicolau Luiz, Manuel de Figueiredo, e tantos mais. Esse homem appareceu; era Garrett, e com Garrett se inaugurava a revolução do romantismo no nosso theatro. Aos primeiros echos da nova corrente que chegaram a Portugal, a Nova Arcadia assustada pela innovação quiz reagir, protestar contra a nova fórma de arte; mas, quando Garrett ao voltar da emigração, depois de ter frequentado os melhores theatros da Europa, imprebendeu por sua vez a unica restauração possivel, os restos arcadianos tiveram que ceder, e para sempre.

O Romantismo. — Durante o seculo XVIII as nações da Europa, ainda acorrentadas pela falta de liberdade politica, foram obrigadas a esquecer totalmente o seu passado para cederem á admiração dos modernismos que mais agradavam ás côrtes soberanas. Na litteratura, como em quasi todas as manifestações da vitalidade social, perderam a originalidade da sua vida propria, para se submeterem a fórmulas arbitrarias que os despotismos auctoritarios lhes impunham.

O auctoritarismo dos escriptores classicos da França impunha-se em Portugal, principalmente desde que o Cardeal Richelieu, para infraquecer a Hespanha, favorecêra a Restauração de 1640; as nossas relações estreitaram-se, e a influencia franceza foi-nos successivamente dominando até á suprema fascinação com que nos deslumbrava o reinado de Luiz o XIV, o *Grande*.

D'este facto proveio muita da intimidade das nossas relações com a litteratura franceza. O Conde da Ericeira traduzia versos de Boileau e compunha versos francezes. O theatro de Voltaire, Racine, Corneille e Molière, tudo foi traduzido, imitado, e adoptado para Portugal, para a Italia, e para a Allemanha, que chegaram a não comprehender o theatro grego sem a nova feição que a França lhe imprimia.

Foi a Allemanha (o paiz que mais se subjugára á influencia franceza, depois das emigrações dos fidalgos francezes, expulsos pela revogação do Edito de Nantes), quem deu o grito de revolta e quem primeiro conheceu o seu passado da Edade-Média, que a Renascença fizera escurecer, para voltar de novo á origem verdadeira da sua marcha litteraria.

Depois da Guerra dos Sete Annos, a Allemanha, assim separada da França, approximou-se mais da Inglaterra, onde as tradições da individualidade nacional tinham reagido mais contra a invasão do classicismo da França.

D'isto proveio o estudo das antigas obras elaboradas pelo espirito saxonico. E a Hespanha, que conservára sempre quanto pudéra do seu espirito nacional, não resistiu á nova corrente do pensamento da Allemanha,—collaborando tambem na reabilitação de Shakespeare, Lopo da Vega e Gil Vicente, os quaes campearam de novo á nova luz das idéas que vinham destruir os effeitos de convenção do classicismo e volver a litteratura á realidade, pela investigação do sentimento da natureza, e pelo character de nacionalidade. A Allemanha comprehendeu quanto lhe era preciso estudar do velho espirito teutonico, qual a importancia das velhas epopéas incerradas nos *Nibelungen*, e nos *Eddas*, para compenetração da alma germanica. Os contos populares começaram a ter importancia para um estudo profundo e comparativo; e os trabalhos de Lessing, de Göethe, de Schiller, dos Grimms, de Schlegel, de Bopp, desincadearam os vastos elementos arrancados á glottologia, ás tradições, á critica e á arte, que haviam de abalar profundamente os velhos moldes e auctoridades e fundar o *Romantismo*.

Onde havia um espirito livre das aferradas preocupações classicas, a nova corrente foi accета, passando a ser fecundada em todos os paizes.

Portugal — cá muito separado n'este canto occidental da Europa (em cujo centro se elaboravam e debatiam estas innovações), muito sjesuitado ainda e imbargando as novidades estrangeiras pelos restos da influencia de Pina Manique, que via diabruras jacobinas em tudo,—só tarde, só depois da emigração dos homens de 1820, só finalmente em 1833, poudo por meio de Garrett e Herculano escutar os echos longinques, tão assimilhados aos sons amortecidos do estrondear de um dos canhões n'uma batalha distante, que assustavam as Arcadias. como a artilheria assusta o aldeão desconfiado, que ouve da lareira aquelle som attenuado mas que o atemoriza.

Comtudo, implantada a fórma liberal no paiz, purificados, reformados e livres os espiritos, a sociedade portugueza teve então um character novo, que lhe imprimiram, na politica Mousinho da Silveira, na arte e na sciencia Almeida-Garrett, Alexandre Herculano e Antonio Feliciano de Castilho. Cabe a estes tres a obra do romantismo na litteratura portugueza;

e, como o theatro era a fórma que mais tinha a lucrar com elle, Garrett (que primeiro que ninguem concebeu e comprehendeu essa idéa) teve a gloria de levar a cabo a grande obra, já tão sonhada desde Sá de Miranda — a restauração do theatro portuguez.

Almeida-Garrett.— João Baptista da Silva Leitão d'Almeida-Garrett, que veio a fallecer agraciado com o titulo de visconde, nasceu no Porto a 4 de Fevereiro de 1799 Sob a influencia de seu tio Frei Alexandre (Bispo d'Angra) e do hellenista Joaquim Alves, estudou elle as grandes obras da tragedia grega, arrojando-se á leitura das obras de Euripedes no proprio original, e á composição da sua tragedia *Merope*.

Em Coimbra, cursando a Universidade, continuou na tarefa de compositor dramatico. São d'esse tempo várias tragedias, cujos manuscritos ou se perderam ou não chegaram a concluir-se (*Xerxes*, *Lucrecia*, *Affonso d'Albuquerque*, *Sophonisba*, *Atala*, etc.).

Em 1821 foi representada no Theatro do Bairro Alto por curiosos a sua tragedia *Catão*, que trouxera esboçada de Coimbra, e que foi concluída á pressa. Calorosamente applaudida como uma expressão do sentimento de liberdade que agitava o seculo e a geração nova, esta tragedia, que sabiu publicada em 1822, entrou a ser representada até fóra de Lisboa.

Já n'este tempo Garrett escutava os echos longinquos do Romantismo que impregnavam desconhecidamente a atmosfera litteraria; mas foi preciso que a sua oração funebre pronunciada em homenagem á memoria de Manuel Fernandes Thomaz lhe lavrasse a sentença de desterro, para elle na emigração (1823) conhecer de perto e acceitar os elementos que lhe haviam de dar á poesia a naturalidade e a graça primitiva, e ao espirito a comprehensão do genio nacional. Do primeiro periodo da sua maneira dramatica restam hoje apenas as tragedias *Merope* e *Catão*.

Emigrando para Londres (onde se demorou até 1824), seguiu depois para Paris. Emquanto emigrado, compoz, entre outras obras, os dois poemas *Camões* e *D. Branca*, parecendo n'este tempo esquecer quasi totalmente a antiga sympathia pelo theatro; e foi durante o tempo decorrido de 1823 a 1826 (anno em que voltou a Portugal) que assistiu em França ao grande movimento do Romantismo. Em 1827, sendo redactor do jornal *O Portuguez*, foi preso por abuso de liberdade de imprensa, o que lhe custou alguns mezes de carcere;

mas no anno seguinte (quando o infante D. Miguel se declarou rei absoluto) Garrett teve que emigrar segunda vez para Inglaterra onde os seus companheiros de exilio lhe representaram a tragedia *Catão*. Foi então que o poeta começou a comprehender verdadeiramente o Romantismo pelo estudo das primorosas obras de Walter Scott.

Voltou em 1831 a Paris, onde cultivou a amizade dos primeiros litteratos francezes, continuando a publicação de alguns dos seus versos e outras obras miudas. E, quando em Belle-Isle se organizava o exercito de voluntarios da Rainha, foi elle um dos soldados que se alistaram, imbarcando em 1832 para os Açores, onde se intregou a estudos de administração legislativa e simultaneamente á colleção do seu *Romanceiro*. Em Junho de 1832 imbarcou para o Porto;—teve então a magua de vêr muitos dos seus manuscritos perderem-se, afundados pelas balas miguelistas, á intrada do Douro, no naufragio de um navio de bagagens. Quando chegou á cidade invicta, passou Garrett para o batalhão academico; foi ahí que lhe nasceu a primeira idéa do seu romance historico — *O Arco de Sant'Anna*.

Quando terminou a guerra civil pelo triumpho definitivo da causa liberal, dir-se-hia que Garrett nem já de longe pensava na sua primitiva obra de restauração do theatro, tão imbebido andava agora no estudo da poesia popular!

E só annos depois é que Garrett abraça de novo e se intrega inteiramente de alma e coração á colossal tarefa da restauração do theatro.

Dois homens houve, dois estadistas portuguezes, que deixaram com Garrett o seu nome vinculado a esta obra. Em 1835 Agostinho José Freire lançou a primeira tentativa,—que mais tarde em 1836 foi levada a cabo por Manuel da Silva Passos, o qual com a sua largueza de vistas convidou Garrett a apresentar um plano de reforma e de organização para o theatro portuguez, e o convidou a exercer a inspecção geral dos nossos theatros. O poeta então intregou-se á grande obra, trabalhando apaixonadamente na realização da idéa que desde tanto tempo lhe surrira, e que, melhor agora do que nunca, em attenção ao estudo social e em attenção ao estudo colhido nas suas viagens, podia realizar.

Perante a edição das *Obras de Gil Vicente* (feita em Hamburgo em 1834) a sua intuição artistica fez-lhe perceber que n'aquelles velhos autos estava o fio da tradição do theatro portuguez; e foi por isso que, ao principiar a obra da restauração, o primeiro assumpto que lhe surgiu, o ultimo élo da

cadeia partida que incontrou para ligar o novo êlo, foi a obra do seu fundador Gil Vicente. Assim se explica que a primeira obra, com que o poeta abriu a sua nova carreira, fôsse o drama *Um Auto de Gil Vicente*.

Este drama (representado pela primeira vez em Lisboa no Theatro da Rua dos Condes em 15 de Agosto de 1838, e tirado de um trecho da vida opulenta e mesmo artistica da côrte de D. Manuel), apesar de não ter um subido valor de rigorismo no estudo historico do character dos personagens e no estudo da epocha, é entretanto bastante notavel pela arte, pela fórma, e pela maneira creadora e imaginosa com que o poeta achou as situações do drama. Mas, em meio da sua belleza, o drama é de um convencionalismo um tanto artificial; tem linguagem picturesca, mas sem a grande largueza da scena e da inspiração shakesperiana; o entrecho, tecido principalmente sobre os decantados e poeticos amores de Bernardim Ribeiro, versa tambem sobre a representação do auto de Gil Vicente — *Côrtes de Jupiter*. O personagem Gil Vicente não offerece talvez no drama de Garrett o relevo, a importancia, e a nobreza, que seu auctor poderia ter-lhe dado. Todavia com os poucos elementos de que o poeta dispunha, não podendo colher então uma realidade objectiva como hoje podemos ter da côrte de D. Manuel e dos seus vultos principaes, e contentando-se com a exterioridade das tradições (já de si muito damnificadas por demasiado subjetivismo), não seria muito facil fazer mais do que fez Garrett n'esta sua primeira obra romantica. Entretanto este defeito trouxe á obra uma vantagem: — a de não ultrapassar os limites da sciencia do vulgo, e poder ser por isso mais comprehendida pelo geral da sociedade portugueza, tendo assim um effeito mais fructifero e proveitoso.

Garrett creára o Conservatorio Real de Lisboa, — escola de declamação, cujos primeiros passos elle dirigiu com paternal solicitude. A profissão de actor começava por este meio a ter a sua nobreza derivada da distincção da nova escola; e a antiga melopéa declamatoria de actores sem instrucção nem educação tendia a corrigir-se por este meio e pela influencia da companhia franceza de Emilio Doux que se fundira com a companhia do *Theatro da Rua dos Condes*.

Depois de *Um Auto de Gil Vicente* compoz Garrett o drama historico que appareceu anouymo e então com o titulo de *Amor da Patria*, e que depois passou a denominar-se *Philippe de Vilhena*, — drama escripto para ser representado pelos alumnos do Conservatorio Real de Lisboa no *Theatro do Sa-*

*litre*, em 30 de Maio de 1840, e tirado da tradição que attribue á Condessa de Athougua o armamento de seus filhos ainda de tenra idade para irem lutar e verter seu sangue em prol da causa liberal da restauração da patria no anno 1640.

O drama foi escripto a correr, insaiado ainda mais depressa, e representado logo em seguida, de maneira que esta accleração não deu tempo ao auctor para tirar de tão bello assumpto toda a grandeza de situações que elle poderia inspirar.

Em 1841,— tendo sido Garrett exonerado por Costa Cabral dos cargos de Inspector dos Theatros, e Director do Conservatorio,— principiou elle a empregar as horas de ocio na composição do drama historico *O Alfageme de Santarem ou A Espada do Condestavel*, drama inspirado por uma graciosa lenda que se encontra na *Coronica do Condestabre*.

Este drama obteve a acceitação enthusiastica, que a figura cavalleirosa e sympathica de D. Nun'Alvares Pereira, e o ruido patriotico dos côros que a fina intuição artistica do poeta buscára nas lendas populares, lhe podiam com segurança imprimir.

Mas desde muito que o pensamento de um novo drama, inspirado por uma representação a que assistira n'um theatrinho de feira na Povoia de Varzim, se abrigára e desinvolvêra na mente de Garrett; e foi em 1841 que a luz da sua nova obra se lhe abriu de todo no espirito com a nitidez precisa para formar o drama. Esta obra era o *Frei Luiz de Sousa*,— a verdadeira corôa dramatica de Garrett, hoje traduzida em várias linguas e considerada como o typo completo da nova tragedia moderna. O novo drama foi apresentado no Conservatorio a 6 de Maio de 1843 e representado a 4 de Julho no theatro particular da Quinta do Pinheiro,— desimpenhando o proprio Garrett o papel de «Telmo Paes», personagem creado pelo poeta como a manifestação da sua subjectividade individual de artista. No *Frei Luiz de Sousa* Garrett penetra com segurança e felicidade na verdadeira realidade da vida, do sentimento, e da Natureza, com a mais firme comprehensão esthetica e a mais segura intuição poetica da formosa lenda romantica de Frei Luiz de Sousa, segundo tem sido contada e mais em especial segundo a simples e triste narrativa de Frei Antonio da Encarnação.

Escreveu tambem Garrett algumas comedias,— taes como *Tio Simplicio*, e *Falar verdade a mentir*,— comedias inspiradas pelo repertorio francez e apenas notaveis pela boa lin-

guagem e pelo fino chiste característico do auctor. Deixou mais as comédias — *As Prophecias do Bandarra*, e *Um Noivado no Dá Fundo* ou «Cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso».

A 4 de Abril de 1848 teve elle ainda a suprema satisfação de vêr representar no seu querido *Theatro de D. Maria II* o seu novo drama *A Sobrinha do Marquez*, cuja acção se passa em tempos do governo do Marquez de Pombal.

Aos 9 de Dezembro de 1854 fallecia em Lisboa o Visconde de Almeida-Garrett,— deixando por titulos da sua immortalidade haver creado o drama portuguez, educado a nova geração para o estudo e criação da scena, organizado o Conservatorio Real, inspecionado os theatros portuguezes, moralizando-os e tornando-os dignos do respeito de uma escola, e finalmente feito levantar um edificio apropriado, digno e decente (o *Theatro de D. Maria II*) para figurar como asylo e como morada da arte nacional, tão mal accommodada nos theatros até então existentes (alguns dos quaes não passavam de rúles pardieiros).

Um volver d'olhos retrospectivo aos theatros portuguezes.— Primitivamente, e quando ainda a arte scenica entre nós estava sómente representada pelas mogigangas, os theatros eram com certeza as ruas e as praças publicas. Ao surgir, porém, o genio creador de Gil Vicente e ao apparecerem as primeiras composições theatraes regulares, a respectiva representação effectuou-se nos Paços d'El-Rei D. Manuel (em Lisboa, em Evora, em Coimbra, etc.) ou n'alguns conventos ou egrejas por occasião de festas.

A escassez de documentos do tempo, priva-nos de aqui narrar como e quando, ao passar para o dominio publico a execução de Gil Vicente, nasceram os chamados *pateos de comédias*, para receberem a nova fôrma artistica. E' de presumir que estes *pateos* já existissem n'algumas partes para se darem n'elles as *mogigangas*, e os espectaculos de *títeres* das companhias hespanholas ambulantes que invadiam o nosso paiz.

Entretanto, só temos noticias d'esses *pateos*. n'uma era já relativamente bastante adeantada; havia-os publicos, e alguns até mesmo parece que particulares, á semilhança do que acontecia em Hespanha, d'onde tinhamos importado por meio das citadas companhias este uso.

O mais antigo de todos os *pateos de comédias* de que temos conhecimento em Lisboa é o *Pateo das Fangas da Farinha*, situado pouco mais ou menos no lugar aonde hoje fica o Largo da Boa-Hora. E' provavel que tivesse sido n'este *pateo* a

representação do popular repertorio do poeta Antonio Pres-tes, e de de quasi todos os poetas do seculo xvi pertencentes á escola de Gil Vicente.

Este pateo, a avaliar pela falta de vestigios que deixou, cedo finalizaria talvez, e antes de 1588.

Outro *pateo de comedia*, que existia, era propriedade do Hospital de Todos-os-Santos. Como n'esse tempo o officio de actor era degradante até á infamia, e ante o espirito da religio- sidade mal vistas as representações,—para lhes dar uma applicação util e uma desculpa, Philippe II, depois de intrar em Portugal, concedeu ao Hospital de Todos-os Santos (á imitação do que se fazia em Hespanha) o privilegio exclusi- vo das representações em proveito dos seus cofres.

Outros *pateos* se fundaram entretanto, mas com a licença do mesmo hospital, e pagando-lhes direitos consideraveis,—taes como um terço, um quinto, etc., da receita. Entre esses *pateos* mencionaremos o *Pateo da Bitesga*, situado proxima- mente no lugar que ainda se chama Rua da Bitesga. O *Pateo da Bitesga* já funcionava em 1594, pagando os referidos di- reitos ao Hospital, e dirigido pelo seu fundador o hespanhol Latorre. Ha noticias egualmente do chamado *Pateo da Mouraria*,—que alguns auctores dizem ser o da Bitesga, assim de- nominado tambem.

Resistindo ás maldições do Santo-Officio, á pressão dos *Indices Expurgatorios* (que arrancavam do theatro precisa- mente tudo quanto lhe poderia dar vida e incremento), e resis- tindo á acção do tempo, o *Pateo da Bitesga* teve até 1735 uma existencia obscura e mediocre, ficando apenas no estado de dar representações de bonifrates ou *figuras inanimadas* (como lhe chama Costa e Silva). Entretanto os seus proventos e rendimentos não eram maus, chegando a haver recitas que produziam liquida a quantia de 5\$800 réis (o que era um bom resultado em vista do valor que a moeda tinha n'esses tempos) e a render durante a epocha theatral do anno de 1594 a quantia de réis 394\$800. Isto mostra uma grande concorrência durante esta epocha, que, provavelmente, foi cheia com as representações de alguma companhia hespa- nhola.

Havia tambem o *Pateo das Arcas*, que era situado na an- tiga Rua das Arcas, e correspondia portanto proxivamente ao quarteirão onde hoje a Rua Augusta se cruza com a Tra- vessa de Santa Justa e a da Assumpção. Este *pateo* tambem (segundo alguns) era chamado *Pateo de Santa Justa*.

As representações nos *pateos* davam-se de dia no recinto

formado pela alvenaria das paredes das casas vizinhas que tinham janellas deitando para os *pateos* e d'onde se gozavam as representações; a principio estes recintos eram destapados, mas depois foram cobertos com tectos de lona, e finalmente resguardados com telhados regulares. Os espectadores distribuam-se por bancadas feitas em amphitheatro; esses *pateos* seguiam todos geralmente os modelos que a *Bibliotheca do Povo e das Escolas* descreveu no vol. LXXVII da sua collecção (*A Arte no Theatro*). O *Pateo das Arcas* (um dos que representaram melhor papel no theatro do seculo xvii) foi comprado pelo Hospital de Todos-os-Santos em 1698 (quasi dois annos depois do incendio que em 1697 o arrasou), para ser reedificado com grandes melhoramentos. Este *pateo* tinha a fórma de uma meia-laranja com um tablado, onde se representava do lado norte com bôcca virada para o sul; media na sua maior extensão de norte a sul 25 varas e de nascente a poente 18 varas; correndo ao longo da meia-laranja havia um parapeito lageado e dividido em 18 *forçuras* (frizas) com portas independentes ao fundo que diziam para um corredor.

N'este parapeito, cravavam-se 20 varões de ferro, que sustentavam uma varanda assobradada, a qual formava um andar de assentos, d'onde se assistia aos espectaculos, e na extremidade d'esta ordem havia uma especie de camarotes de proscenio (quatro do lado direito para homens, e tres do esquerdo para senhoras). Sobre esta série de assentos ficava em toda a roda do *pateo* o primeiro andar de 21 camarotes com serventia para um corredor tambem, e ao longo dos quaes corria ao mesmo nivel uma varanda que passava depois sobre o tablado; por cima d'este andar havia ainda outro, tambem de 21 camarotes, e igualmente com uma varanda sobre toda a linha da primeira; toda a construcção era geralmente de madeira pintada e com ornamentações de madeira tambem (taes como grandes capiteis, que incimavam as columnas de ferro pintadas a fingir pedra).

Do lado do sul, em frente da bôcca do tablado, ficava uma porta que dava intrada para o *pateo* pelo lado do chamado Bêco das Comedias (fazendo frente ao bêco) e intrada para os assentos; ao poente, do lado esquerdo, ficava a porta que dizia para as frizas e que dava para a Rua das Arcas, por meio de um corredor que fiadava n'um *pateosinho* descoberto, por onde se subia por uma escadaria de pedra, a qual dava a essa porta a apparencia de intrada principal.

Os rendimentos d'este *pateo* (mesmo antes de 1698, em que

se tornou propriedade do Hospital) eram consideraveis. Este *pateo* (que parece ter sido construido por Latorre proximo do anno de 1591, mediante contrato com o Hospital) atravessou crises difficeis, provavelmente pela falta das companhias de comediantes que nos vinham de Hespanha a correr terras de Portugal.

Em Portugal era difficilimo arranjar actores, pois ninguem geralmente queria exercer tão ignominioso officio que só era procurado por frades rudes e ignorantes que renegavam, por vadios, por soldados desertores, etc. Comtudo estas difficuldades não impediam os impresarios de poderem dar ao Hospital tres quintos da receita. De Agosto de 1711 a Fevereiro de 1712 rendeu 4:284\$090 réis, o que representa para o tempo um rendimento muito grande.

Este theatro (mesmo quando durante o seculo xvii a comedia, desnaturada pela implantação das tragi-comedias dos Jesuitas, fez converter o theatro na representação do spectaculooso, substituindo pelo brilhantismo material a falta de grandeza e originalidade nacional na concepção dramatica) foi até 1755 um dos melhores asylos em que se refugiou a tradição dramatica portugueza, brilhantemente acompanhada pelo *Theatro do Bairro Alto* no seculo xviii; e durante o tempo em que funcionou com a celebre companhia de José Ferreira e os grandes *entremezes* e *mogigangas* publicados em 1718 por Francisco Vaz Lobo, assim como com a celebre companhia hespanhola de Escamilha em 1672, foi muitissimo corrido, conforme provam as suas receitas.

De 1727 até 1738 os theatros estiveram livres do fôro que pagavam ao Hospital de Todos-os-Santos, por mercê de D. João V, o qual assim procurou favorecer as numerosas companhias estrangeiras que padeciam sobrecarregadas com o pezado imposto. Este favor deu grande incremento ao desenvolvimento das impresas theatraes; e foi depois d'isto que nos surgiu com grande fama e esplendor outra casa de espectaculos, já sem o nome de *pateo*.

Apparece-nos então o afamado *Theatro do Bairro Alto*, que até esse tempo parecia ter levado vida mesquinha. Este theatro ficava situado no fim da Rua da Rosa (no logar hoje chamado Pateo do Conde de Soure). Teve dias gloriosos nos tempos em que representavam n'elle boas e mpanhias hespanholas, e foram executadas lá as celebres *operas do Judeu* (assim chamava o povo ao inf. liz Antonio José da Silva), as comedias de Alexandre de Lima e as de Nicolau Luiz; tambem lá representou a companhia de Antonio Rodriguez que poz o

theatro muito em voga. Cooperaram na sua grandeza muitos artistas distinctos: — a celebre actriz hespanhola Zabel Gamarra (que abandonou o theatro pelo convento, cuja rigidez a fez novamente fugir para os bastidores em busca de novas aventuras de amor); a celebre actriz Cecilia Rosa (a melhor das do seu tempo, e que tão bem desimpenhou o papel de Ignez de Castro na tragedia de Nicolau Luiz); a celebre Luiza Todi (que tão admirada foi por toda a Europa), e as suas tres irmans; o celebre actor Nicolau Felix Terris (que representou em 1737 a comedia *O mundo confundido*, de Alexandre de Gusmão, imitada de Molière, para lord Tirawley ouvir e apreciar o desinvolvimento theatral portuguez). Ao lado d'elles floresceram os grandes artistas da pintura e da architectura, que exhibiam os seus bellos trabalhos, scenographias, e machinismos complicados das magicas que estavam em voga, como Simão Caetano Nunes, Silverio, Stopani, o pintor gravador Joaquim Manuel da Rocha (que pintou para aquelle theatro um panno-de-bôcca celebre), e tantos outros vindos expressamente de Italia; começa então o reinado da scenographia com o apparecimento de uma enorme profusão de vistas nas comedias representadas, e um abuso deslumbrante de mutações com a maior complicação de adereços.

Nas peças *Vida do grande D. Quixote de la Mancha*, na *Esopaida*, nos *Incantos de Medéa*, no *Labyrintho de Creta*, nas *Guerras do alecrim e manjerona*, na magica *Variedades de Proteu*, e em outras peças representadas então, appareceram as maiores novidades d'aquelle genero, vistas, mutações, scenarios e adereços da maior complexidade; surgiram em scena dragões, carros triumphaes, grutas, exercitos, tempestades, etc., etc., n'uma abundancia consideravel. Mas, quando em 1739 a fogueira inquisitorial arrancou a vida ao judeu Antonio José da Silva, o pobre theatro que com as suas operas de meliodiasas *modinhas* brazileiras tanto brilhava voltou aos espectaculos de *bonifrates* e presepios por falta de auctores e pela inepeia dos actores. homens rudes, ignorantes, boçaes, que chegavam a intrar em scena embriagados, sem terem a minima comprehensão do caracter do papel que representavam, e para quem se tornava extremamente difficil escrever qualquer peça, de regular desimpenho que fôsse.

Quando Nicolau Luiz tomou conta d'elle, este theatro subiu de novo com a sua direcção e com o brilhante desimpenho que ás suas peças dava a notavel Cecilia Rosa, a creadora do papel de Ignez de Castro. Nicolau Luiz era, além de talentoso compositor da comedia de cordel, um habil insaia-

dor. Estavam tão conhecidos os seus merecimentos que se dizia vulgarmente a seu respeito *que uma comedia insaiada e mettida em scena por elle era um ramalhele*. E foi sob este novo impulso da comedia de cordel de Nicolau Luiz que o glorioso *Theatro do Bairro Alto* subsistiu até se lhe esmorecer de todo a vida.

Mencionaremos ainda o *Theatro* ou *Pateo dos Condes*, que ficava na Rua dos Condes, no lugar que antigamente servia de cadeia ou *tronco*. Este *theatro* era mais especialmente notavel pelo seu character lyrico. Era bastante antigo (havendo quem attribua a sua fundação a fins do seculo xvi, enquanto outros o fazem datar dos principios do seculo xvii). Ha noticias de terem representado n'elle em tempos bastante remotos companhias hespanholas; em 1736 já lá eram representadas comedias italianas por uma companhia estrangeira,—e no anno seguinte apparecia uma companhia franceza mostrando-se em operas e bailados, fazendo exposição de presepios e exhibições de *marionettes*; por estas representações pagava o impresario Antonio Ferreira Carlos, de fóro annual ao Hospital de Todos-os-Santos, 600,000 réis. Annos depois, já uma companhia italiana alli cantava operas.

Em 1755 ficou totalmente destruido este *theatro*, mas foi erguido todo de novo em 1770 pelo architecto Petronio Mazoni sob aquella fórma em que ainda ha poucos annos o vemos a conhecer. Este *theatro* no seu maior esplendor absorveu o *Theatro do Bairro Alto* e foi por sua vez mais tarde absorvido pelo Real *Theatro* de S. Carlos.

Brilharam alli entretanto, além da celebre Luiza Todi, Zamparini, Trebbi, Felicaldi, Schiattini, e varias outras notabilidades musicaes, apar das grandes pinturas de Gaspar Raposo, Manuel da Costa, etc., etc. Nos intervallos das epochas lyricas appareciam tambem n'este *theatro* espectaculos de *bonifrates* (verdadeiras comedias e operas desimpenhadas por bonecos, que mãos habeis faziam mover, e que correspondiam aos modernos espectaculos de *fantoches*).

Este *theatro* fazia concorrência á *Opera da Trindade* ou *Academia de Musica*, que pouco mais nos deixou além do nome e indicação do seu local, e que era dirigida desde 1735 (anno em que se inaugurára) por Pagnetti (seu impresario e fundador); estava situada defronte do Convento da Trindade. Tendo depois Pagnetti quebrado, passou a impresa para Antonio Ferreira Carlos, tambem impresario do *Theatro da Rua dos Condes*.

A lei de 1727 promulgada por D. João V, abolindo o privi-

legio exclusivo do Hospital, deu em resultado o desinvolvimento da cultura das operas italianas, que esta lei mais tendia a proteger. Foi ella uma das primeiras causas (se não a melhor) da fundação d'esta casa de espectaculos, que alcançou magnificos lucros (principalmente durante o tempo em que esteve abolido aquelle privilegio) com a fama de uma grande companhia comica italiana, de uma franceza, e de uma de magnificos *bonifrates* que lá funcionava n'esses tempos. Pagnetti, que explorava este theatro desde 1735, submetteu-se depois ao lançamento do imposto do Hospital (re-admittido mais tarde) adquirindo um privilegio por dez annos, concedido pelo Hospital pela quantia annual de 700,000 réis, que foi reduzida a 600,000 réis em harmonia com o que pagava o theatro do Pateo dos Condes, do qual soffria a concorrência. Pagnetti, que fizera grandissimas despezas com o contracto de grandes dansarinas, dos melhores cantores, de scenarios, vestuarios e adereços, e de tudo quanto seduzisse a mocidade estouvada do tempo, abrigava a idéa de construir um grande theatro lyrico onde aproveitasse melhor estes elementos e alcançasse ganhos que o salvassem da ruina a que estas despezas o levavam; mas, mal passados seis mezes, quebrou, intregando a Antonio Ferreira Carlos o seu theatro juntamente com o privilegio que alcançára de só elle representar operas italianas, privilegio que o novo impresario aproveitou no *Theatro da Rua dos Condes*, para onde transferiu a companhia e tudo o que pertencia á opera da Trindade.

Este privilegio acabou quando por carta regia de 1743 terminou definitivamente o privilegio do Hospital, que durante o anno de 1742 a 1743 tinha rendido quasi 4:000,000 réis. Este theatro, na sua qualidade de Academia de Musica, tambem dava saraus musicaes, ficando entre elles conhecido o celebre sarau de 23 de Abril de 1736, em que tomaram parte Helena e Angela Pagnetti, Domingos Galleti, Caetano Vallet, etc., sob a direcção de Caetano Schiassi (compositor da camara do principe de Darmstadt e auctor da opera *Demetrio*, cantada em 1739).

Quando o theatro entrou como elemento indispensavel nos costumes e vida da cõrte, construíam-se os chamados *theatros regios* (edificados nos proprios paços em que El-Rei habitava segundo as estações do anno), para onde foram chamados os grandes architectos e pintores estrangeiros, e os portuguezes mandados ao estrangeiro estudar, estipendiados pelos governos e pela cõrte, assim como grandes cantores, musicos e compositores, no intuito de darem á opera o esplendor

e o luxo de que careciam taes espectaculos tão predilectos da côrte. Crearam-se então os theatros regios de Queluz, de Salvaterra, da Ajuda, assim como a grande e faustuosa *Opera do Tejo*.

O *Theatro de Queluz* foi construido sob a direcção do habi-  
lissimo Ignacio de Oliveira, architecto decorador que D. João V  
mandára expressamente a Roma para estudar estas artes com  
os celebres artistas Benedicto Letti e Paulo Mattei. Este  
theatro era destinado a representações lyricas,— e n'elle se  
tentou a criação de um nucleo (infelizmente infructifero) de  
opera portugueza, que nasceu sob a influencia do trabalho  
dos nossos compositores Luciano Xavier dos Santos (compo-  
sitor e organista do Infante D. Pedro na real capella dos Pa-  
ços da Bemposta), Jeronymo Francisco de Lima, João de  
Sousa Carvalho (successor de David Peres e mestre do insi-  
gne e distincto compositor Marcos de Portugal), Antonio da  
Silva (discipulo de David Peres), João Cordeiro da Silva, An-  
tonio Leal Moreira, etc., tudo isto acompanhado pelas operas  
italianas de Paccini e David Peres. De 1763 a 1787 canta-  
ram-se no *Theatro de Queluz* 21 operas novas, sendo 18 dos  
compositores portuguezes.

No *Theatro da Ajuda*,— tambem chamado mais particular-  
mente *Theatro de D. João V*, e adornado com decorações e  
scenographias feitas de 1768 a 1787 por Jacopo Asolini, o  
mestre de José Carlos Binketi, e Manuel Piolo,— entremeiam-  
se mais as tentativas da opera portugueza com as composi-  
ções puramente italianas, e de 28 operas novas (cantadas de  
1753 a 1790) sómente 16 pertencem aos nossos compositores  
já citados; as outras são de David Perez, Piccini, Paesiello,  
Jomelli, Haydn, e Cimarosa.

O real theatro denominado *Opera do Tejo* (proximo do  
actual Terreiro do Paço) era inquestionavelmente o mais ri-  
co, amplo, e sumptuoso, dos nossos theatros, e talvez um dos  
mais grandiosos da Europa n'aquelle tempo. Foi inaugurado  
a 31 de Maio de 1755,— e durou até ao dia 1 de Novembro  
do mesmo anno, em que foi destruido pelo terrivel terremoto.  
Trabalharam na construcção d'este theatro os artistas  
mais notaveis; e, apezar da sua pouca duração, o seu palco  
exhibiu os melhores cantores e o trabalho dos melhores com-  
positores. Concorreram para o seu aformoseamento, entre ou-  
tros, João Berard (pintor decorador, e um dos gravadores dos  
famosos libretos illustrados que nas representações eram  
distribuidos aos espectadores), João Carlos Bibiena (o princi-  
pal pintor das decorações do theatro), Marcos (pintor de figu-

ra), e Paulo (pintor de batalhas), o portuguez Ignacio de Oliveira Bernardes (pintor e architecto), Jacopo Azolini, José Antonio Narciso, Lourenço da Cunha (o melhor pintor portuguez de perspectiva e architectura, rival de Bacarelli e de Bibiena), Nicolau Servandoni e Petronio Manzoni (scenographos machinistas), finalmente os pintores celebres (gravadores das scenas representadas nos librettos que se distribuiam aos espectadores) Berardi e Dourneau. A lista d'estas notabilidades basta para nos fazer acreditar na grandeza, no luxo, na sumptuosidade (e quem sabe até se no mau-gosto?) d'este theatro que foi durante a sua curtissima existencia tão admirado pelos proprios estrangeiros.

Cantavam lá os mais notaveis cantores da epocha, e entre elles o celebre *castrato* Giziello (a quem, segundo se conta, El-Rei D. José offerecêra uma gallinha de oiro com vinte e quatro pintainhos tambem de oiro á roda d'ella), Balbi (que ganhou 12:000 cruzados por cada estação em que cantou n'aquelle theatro), Conti e Caffarelli (que ganharam perto de 6:000\$000 réis por mez), Elisi, Manzuoli, Veroli Luciani, Raaf, Raina, Guadagni, Balino, e tantos outros que ganharam grandes quantias e vieram consumir muitos dos ultimos residuos do nosso oiro da India.

Escreveu para este theatro o seu director napolitano David Perez (homem proprio para bem servir com agrado e divertir á larga qualquer rei que pagasse bem) a opera *Demofoonte* (de valorosa instrumentação e esplendorosas decorações) e a opera *Allessandro nell'Indie* (com a qual provavelmente o theatro foi inaugurado). Escreveram tambem Jomelli (que recebia a pensão de 1:200 ducados de oiro para mandar as operas que compunha,— como *Il Velogoso*, *Enea nel Lazio*, etc.) e Antonio Mazoni (que compoz a *Clemenza di Tito*).

Estas representações foram todas apparatusissimas, attingindo grandissimas proporções algumas d'ellas: no *Allessandro nell'Indie*, de David Perez, apparecia em scena um esquadrão de cavallaria, o *Bucephalo* de Alexandre (primorosa obra dos machinistas), os pavilhões de Alexandre, campos de batalha, o interior de sumptuosos templos da Antiguidade (como o de Baccho), uma vista de Macedonia, etc.,—finalmente, tudo quanto a riqueza podia obter da habilidade, do talento, da arte, do genio mesmo dos primeiros artistas d'aquelle genero. Pois tudo isto apenas com poucos mezes de existencia, todo este esplendor, ficou destruido totalmente pelo terremoto de 1 de Novembro!

Em Salvaterra tambem havia um theatro regio que fôra construido pelo architecto Bibiena, o qual estava ao serviço d'El-Rei D. José desde 1735, e trabalhára no *Theatro do Palacio d'Ajuda* e na *Opera do Tejo*.

No *Theatro de Salvaterra*, além de muitas operas de Cimarosa, cantaram-se egualmente composições de João Cordeiro da Silva, Jeronymo Francisco de Lima, Paesiello, Jomelli, e Gretry.

Depois de 1792 os theatros regios immudeceram, porque o *Real Theatro de S. Carlos* absorvia para sempre a vida lyrica theatral do paiz.

São-nos ainda conhecidos o *Theatro da Graça*, construido (parece que tambem no seculo XVIII) por Simão Caetano Nunes, e outro theatro em Belem (chamado *Theatro do Espirito Santo*), onde, apezar da sua pobreza e talvez pouca concorrência (que sómente seria numerosa quando os theatros de Lisboa estivessem fechados), se representaram com applauso muitas das composições de Nicolau Luiz.

Em 1782, estando em Lisboa o celebre equilibrista Tersì, mandou João Gomes Varella construir, por meio do pintor e architecto Simão Caetano Nunes, o chamado *Theatro do Salitre*, para o notavel equilibrista exhibir os seus admiraveis trabalhos, que então constituíam grande novidade; n'esse theatro ficou o architecto exercendo (emquanto vivo foi) as funções de pintor-decorador.

Fundaram-se depois impresas para a especulação do novo theatro, das quaes fizeram parte o proprio Simão Caetano Nunes, Paulino José da Silva, Antonio José de Paula, que tornaram o *Theatro do Salitre* (onde as operas, além das de Marcos Portugal, pouco ou mesmo nada eram cultivadas) o centro da comedia nacional, e (por assim dizer) a fonte d'onde se derivou mais a tradição dos costumes e fórma scenica do nosso theatro moderno que até ao Romantismo e ainda mesmo hoje conserva tradicionalmente muitas das denominações das figuras de scena com os nomes de *galan*, *ponta de scena*, *barbas*, *pae nobre*, etc.

Podê tambem dizer-se que este theatro (o *Theatro do Salitre*) foi durante o seu tempo o refugio dos actores portuguezes, e o asylo onde se acolhiam os litteratos pobrissimos, como o Padre José Manuel de Abreu Ludovice e outros, que viviam dos magros rendimentos das traducções por elles feitas para o *Theatro do Salitre*.

Até 1794 foi este theatro seguindo as suas representações regulares entremeada da comedia e opera nacional de Mar-

cos Portugal, representadas e cantadas por actores portuguezes, luctando fortemente contra as difficuldades que a Rainha D. Maria I creára com a prohibição expressa das mulheres intrarem em scena.

Era realmente assaz penoso e incontestavelmente difficil de aturar o desimpenho de papeis de ingenuas, de sopranos, por homens a quem a Natureza déra um character, feitio, voz, e tudo o mais, tão diverso d'aquillo que pretendiam representar, principalmente n'um tempo em que a arte estava tão mal comprehendida e interpretada e conhecida, os actores tão pouco educados e instruidos, que fôra impossivel assimilharem-se de longe ao que queriam fingir. Os exaggerados escrupulos da Rainha, e a sua tendencia para derrubar quanto o Marquez de Pombal creára ou tolerára, levaram-n'a (talvez inconscientemente) a dar este golpe profundo no mal-fadado theatro portuguez!

Devia realmente ser desanimador, e até mesmo caricato, vêr no palco a figura gentil e sympathica de Ignez de Castro, ouvir os suspiros amorosos de qualquer ingenua, ou presenciari as situações tragicas a que o amor obriga a mulher, desimpenhado tudo isto por Victorino José Leite, por João Ignacio, e por outros tantos homens que passavam a substituir as mulheres n'estes papeis.

De 1794 a 1804 deu-se, por assim dizer, uma renovação completa no *Theatro do Salitre*, promovida durante a imprensa do auctor-actor Antonio José de Paula, o qual ao voltar do Brazil (aonde fôra procurar fortuna) tomou conta do theatro que progrediu bastante com a organização de uma companhia melhor em que tiveram parte muitos dos actores do *Theatro da Rua dos Condes* e outros que tinham vindo do Brazil, alcançando grandes lucros com a representação de muitas peças espectaculosas; entre ellas citaremos *Frederico II rei da Prussia* (traducção do original hespanhol de Comella, pelo proprio A. José de Paula). De 1804 a 1806, com a imprensa de Manuel José Fernandes e dr. Joaquim Francisco de Nossa Senhora, chegaram a gastar-se (sómente com o scenario de uma peça) 2:000\$000 réis! Em seguida, com a passagem da imprensa para Manuel Faria, chegou este theatro, que caminhava em sorte a dar com as representações das *Covas de Salamanca* 25:000 cruzados de lucros,— notando-se então as grandes scenographias do pintor Joaquim da Costa que exhibiu alli os seus bellos trabalhos até 1812, sendo substituido depois pelo pintor Chiari, que tinha regressado de Londres com bellos trabalhos novos. Mais tarde, duran-

te as agitações politicas que determinaram a fundação da monarchia constitucional, foi o Theatro do Salitre tambem um dos asylos do patriotismo portuguez expresso nos applausos phreneticos dos *Elogios Dramaticos* e das peças patrioticas.

Este theatro chegou até nossos dias com o titulo de *Theatro das Variedades*,—titulo bem justificado pela multiplice variedade do genero dos seus espectaculos e pelas grandes *magicas* que se representavam lá,— algumas das quaes (como a *Pera de Satanaz*) ainda hoje são lembradas com saudade por aquelles que tão franca e sinceramente riam perante a graça de taes espectaculos.

Finalmente o velho theatro, soffrendo a sorte de tantos outros, e hiu por terra (ainda alguns annos antes do *Theatro da Rua dos Condes*), derrubado pelo camartello municipal para sobre elle passar a moderna e ostentosa Avenida da Liberdade.

No principio do seculo xix havia mais o chamado *Theatrinho do Bairro Alto*, que fôra construido por Joaquim da Costa em 1812, quando deixou o *Theatro do Salitre*, e que nada tinha de commum com o primeiro theatro que existira d'aquelle mesmo nome.

Ficava situado na Rua de S. Roque, e (segundo affirma Costa e Silva) antes de 1842 era elle mais conhecido pelo nome de *Theatro do Patriarcha*.

Na cidade do Porto até 1794 não havia propriamente coisa a que pudesse chamar-se theatro, visto que tal nome não compete a uma simples barraca (apenas notavel pelo trabalho do celebre actor comico vulgarmente conhecido pela alcunha de *Esteireiro*,—e pelo talento de Manuel Pinheiro, natural de Penafiel)!

Mas o imprehendedor e activo Provedor da Camara e Corregedor da cidade, D. Francisco d'Almada e Mendonça, tratou de desinvolver n'aquella cidade o gosto das representações scenicas.

E n'esse intuito, apresentou ao Governo o plano da construcção do Theatro do Porto pretextando que o fazia para aproveitar o talento do celebre architecto romano Mazzoneschi, que viera a Lisboa para dirigir a construcção do *Real Theatro de S. Carlos*.

Foi por esta fórma que o Porto conseguiu tambem alcançar um theatro digno da consideração dos progressos e desinvolvimento da arte theatral.

O Real Theatro de S. Carlos. — Tendo em 1770 chegado a Lisboa a celebre cantora veneziana Zamperini (*prima-donna* de uma companhia italiana de canto que viera a Portugal, para o *Theatro da Rua dos Condes*), foi tão grande o enthusiasmo pela *diva*, que os *dilettanti* abrigaram a agradavel idéa de a conservar por cá.

Aos apaixonados da Zamperini, aos impresarios, aos frequentadores, é que não sobrava o dinheiro para sustentar eternamente este estado de coisas e satisfazer ás caras exigencias da artista! Recorreu-se então ao Conde de Oeiras (filho do austero Marquez de Pombal, e que era n'este tempo Presidente do Senado da Camara de Lisboa), para alcançar d'elle (tambem já fascinado pelos incantos da Zamperini) o auxilio indispensavel á formação de uma sociedade theatral, *destinada a sustentar os theatros com a pureza e decóro que os fazem permittidos e necessarios*, intitulada — *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Publicos da Córte*, — a qual se obrigava a sustentar d'este modo sempre dois theatros: um, para representação do drama em linguagem portugueza (o *Theatro do Bairro Alto*), — e o outro, para a representação de comédias e operas italianas (o *Theatro da Rua dos Condes*, onde estava a Zamperini), ficando á imprensa o monopolio de fechar a seu arbitrio os outros theatros publicos ou particulares. Pretendeu tambem a impresa levantar a nota de infamia com que o officio de actor era tachado e determinar definitivamente as tabellas dos preços para as intradas dos theatros, que afinal ficou quasi como estava.

Mas, para a formação da impresa, pedia-se o fundo de 100:000 cruzados em acções de 400,000 réis que deviam ser arrancados (imbora á força, se tanto preciso fôsse!) aos negociantes da capital, que nada tinham que vêr nem com o desinvolvimento da Opera nem com os incantos e seducções da Zamperini, mas que entretanto (para se não indisparem nem com o governo, nem com o filho do grande Marquez e o Senado de Lisboa) se resignaram a dar dinheiro até preencher o numerario exigido. O Marquez de Pombal, a quem tal negocio fôra apresentado sob uma fórma de espontaneidade que realmente não tinha, approvou estas propostas e a formação da companhia, que começou a funcçãoar; mas antes de dois annos já os fundos e capitães estavam delapidados, sem que os accionistas tivessem alcançado o menor lucro, — achando-se a direcção individuada até para com a maior parte dos cantores, a quem não pagava, e tendo apenas gas-

to á farta em proveito dos seus amores e da celebre *prima-donna*!

Foi então que o Marquez de Pombal observou que tinha, com a sua licença, auctorizado a espoliação dos pobres negociantes,—os quaes haviam pago, não para a sociedade, mas para os escandalos theatraes que se estavam dando constantemente, escandalos a que a propria austeridade dos grandes ecclesiasticos da Nunciatura e do grande clero de Lisboa não era de toda extranha! O Marquez então o que fez foi pôr sem mais delongas a Zamperini pela barra fóra.

As grandes folias e sumptuosidades que os apaixonados idealizavam lançar em-torno da famosa cantora fizeram germinar a idéa de um grande theatro cheio de fausto e de opulencia, digno de receber aquella *diva*. As circumstancias financeiras impediam entretanto este intento a uma empresa que nada sabia adquirir; e sómente mais tarde, ainda que sob os restos das mesmas influencias, se pensou n'isso mais a sério.

Foi em 1792 que se imprehendeu a construcção do *Real Theatro de S. Carlos*, por meio de uma subscrição feita entre os principaes e mais ricos negociantes de Lisboa. Os trabalhos foram dirigidos por Sebastião Antonio da Cruz Sobral, sendo architecto José da Costa e Silva (o auctor do plano que Fabri executou para o Palacio da Ajuda). José da Costa e Silva era discipulo do desenhador milanez Carlos Pouzoni e do architecto bolonhez Lant. O theatro foi feito quasi exclusivamente á custa dos capitalistas Barão de Quintella, Bandeira, Machado, Cruz Sobral, Caldas e Sala. As obras começaram em Outubro de 1792; e tres annos depois (a 30 de Junho) para festejar o nascimento da Princeza da Beira (D. Maria Theresa) estreou se aquelle theatro com a opera — *Ballerina amante*, de Cimarosa, desimpenhada pelo *castrato* Caparali (visto que já D. Maria I tinha prohibido que as mulheres intrassem a representar nos theatros), e por Olivieri, Cazoni, etc., com geral applauso e delirante entusiasmo. As operas principaes que segnidamente se fizeram ouvir, foram: — em 1793, *Raollo*, do compositor portuguez Antonio Leal Moreira; n'esse mesmo anno *A Saloia Inamorada*, do mesmo auctor; em 1794, *A Vingança da Cigana*, tambem de Leal Moreira; em 1795, *A Heroína Lusitana*, de Leal Moreira tambem; até 1798, em que foi cantada a *Serva Reconsciente*, tambem de Leal Moreira, não houve que mencionar. N'este mesmo anno 1798 cantou se a *Semiramide*, de Borghi. E segnidamente (até 1801) foram cantadas

as operas — *La donna di genio vobibile, Rinaldo d'Asti, Il Barone di Sparzacamino, Adrasto, La Morte di Semiramide, L'isola piacevole*, todas devidas ao trabalho e talento do nosso grande compositor Marcos Portugal.

Este theatro tornou-se então o centro lyrico; os theatros regios de Queluz, Ajuda e Salvaterra que tanto tinham brilhado, immudeceram e ficaram esquecidos.

Entretanto forçoso é confessar que a vida do Real Theatro de S. Carlos, no meio das vicissitudes da nossa politica, não era por vezes das mais prosperas; se a 15 de Agosto de 1808 Junot fazia cantar a *Demofonte*, de Marcos Portugal, como celebração do anniversario de Napoleão I, e se durante o predominio do governo napoleonico o espirito francez não era nocivo á opera nem ao Theatro de S. Carlos, — as demaías da milicia do governo britannico, as grandes patuscas das dos Inglezes, que nos vieram ajudar com o titulo de aliados, prejudicaram altamente os nossos theatros.

Em 1809 a opera lyrica do *Theatro de S. Carlos* fechára-se; tudo debandou d'elle; o grande pintor Chiari, que tinha intrado para S. Carlos ainda no tempo de Mazzoneschi, partiu para Londres, onde foi estudar e desinvolver-se nos novos processos scenographicos que de 1812 em deante exhibiu n'este nosso theatro.

Em 1812 houve uma grande alteração em virtude do decreto de Beresford, que a pedido do director do *Theatro da Rua dos Condes* (Manuel Baptista de Paula) transferiu a companhia d'aquelle theatro para o *Theatro de S. Carlos*, afim de que com as peças portuguezas se pudéssem tambem representar algumas italianas em musica, de maneira que os muitos empregados britannicos que então se achavam em Lisboa não ficassem privados do recreio que o theatro nacional lhe não podia offerecer por ignorarem a lingua do paiz. Em recompensa d'esta transferencia, e para melhor commodidade e luxo das operas que em nenhum outro theatro como no de S. Carlos podiam ser executadas, era Baptista Paula transferido com a sua companhia para alli.

Quando em 1820 expulsámos a brutal tutela militar de Beresford. — ao apparecer n'essa primeira noite de liberdade no *Theatro de S. Carlos* o novo governo (que na pessoa do ministerio regressava do *Theatro da Rua dos Condes*, vindo aos theatros onde tão claramente tinha recebido as grandes manifestações da mais patriótica sympathia), em toda a plattá e camarotes fluctuaram os lenços brancos e os brados de acclamação sincera, glorificação posthuma ao grande patrio-

tismo de Gomes Freire d'Andrade e tantos mais que foram victimas das arbitrariedades de Beresford; a representação da opera que estava em scena teve que suspender-se, afogada por aquellas manifestações; e por exigencia do auditorio a orchestra executou o hymno constitucional, que era aclamado com delirio.

Depois de 1839, quando appareceu o nome grandioso do Conde de Farrobo (o proprietario dos dois lindos theatros do *Farrobo* e da *Quinta das Laranjeiras*), teve o *Theatro de S. Carlos* sob a sua direcção bellos dias de uma rica vida artistica, alimentada pela benefica revolução com que o Conde fazia desinvolver a arte theatral, consumindo com boa e util applicação avultadissimas quantias e não se poupando a mandar vir para Lisboa os melhores artistas tanto de canto como de pintura (como se havia feito quando D. João V gastava á larga os restos do nosso oiro da India e do Brazil) Vieram então para Portugal os dois distinctos pintores scenographos—Rambois e Cinatti—que tanto concorreram para a introdução das descobertas e aperfeiçoamentos mais recentes no scenario, no vestuario, nos adereços, na illuminação, no machinismo, etc., etc.

O *Theatro de D. Maria II*—Quando Garrett voltou da emigração, depois de ter visto os grandes theatros das primeiras capitães do mundo civilizado (como Paris e Londres), encontrou o nosso pobre theatro nacional reduzido a pouco mais do que ás comedias de cordel, sem arte nem comprehensão, e incantado ainda no *Theatro do Bairro Alto*, no *Theatro do Salitre*, e no *Theatro da Rua dos Condes*,—theatros, que, ainda assim, viviam muito á custa do gosto e influencia do theatro italiano.

Garrett, comprehendendo quanto deviamos ao nosso theatro nacional, comprehendeu tambem que era preciso crear o drama moderno, educar para elle as gerações contemporaneas, organizar uma escola que ministrasse o ensino da arte, conservar os theatros a um nivel elevado por meio de uma inspecção rigorosa, e finalmente levantar «*um edificio digno das tradições do theatro nacional, apar da idéa de instituição social que lhe se ligava na Europa*». Foi esta a idéa d'onde se produziu o nosso theatro normal, o *Theatro de D. Maria II*.

Agostinho José Freire (que tambem durante as emigrações constitucionaes comprehendêra egualmente o valor do desinvolvimento e do estudo das artes n'uma sociedade livre) e Manuel da Silva Passos (amigo de Garrett, e espirito illustrado a quem as grandes fôrmas do desinvolvimento artistico

não eram extranhas nem indifferentes) pudéram cooperar efficazmente na iniciação e realisação das idéas e planos de Garrett.

Em 1835 decretou Agostinho José Freire—para «promover a Arte da Musica e fazer aproveitar os talentos que para ella apparecem»,—a fundação de um Conservatorio de Musica que se estabeleceu no Seminario da Egreja Patriarchal de Lisboa, sob a direcção do grande musico portuguez João Domingos Bomtempo; e—prevendo-se já, imhora de longe, a applicação e aproveitamento d'esta arte no theatro,—nas aulas creadas, além da musica propria dos officios divinos, se estudava tambem a musica profana, *incluindo o estudo das peças do theatro italiano*. Eguamente produziu elle a portaria e instrucções (de 18 de Fevereiro) para a formação da *Academia das Bellas Artes de Lisboa*, e os decretos dos grandes melhoramentos da *Bibliotheca Nacional*;—e foi durante o governo de tão notavel estadista que se imprehenderam os primeiros esforços para a fundação do Theatro Nacional.

No anno seguinte (Janeiro de 1836) Joaquim Larcher (então Governador Civil de Lisboa) pensou em formar (á similhaça do que já se fizera para edificação do *Theatro de S. Carlos*) uma companhia que comprasse terreno destinado á construcção de um bom theatro nas condições mais favoraveis para a arte, para o publico, e para os accionistas, segundo um plano estabelecido com a approvação de Garrett que Larcher consultava pela sua auctoridade em tal materia.

A 28 de Janeiro de 1836 foi Agostinho José Freire informado pelo Governador Civil ácêrca dos trabalhos imprehendidos n'este sentido. Mas o cobarde assassinio d'aquelle infeliz ministro veio cortar temporariamente o bom andamento de tal impresa. Foi precisa depois a actividade do ministro Manuel da Silva Passos para completar a obra,—e mezes depois era Garrett finalmente por uma portaria encarregado de organizar definitivamente o plano da restauração do Theatro Portuguez.

Garrett (que seguira os trabalhos de Larcher e mesmo os dirigira com seu conselho) apresentou logo (a 12 de Novembro) o projecto de lei, cuja approvação creou a Inspecção Geral dos Theatros e Espectaculos Nacionaes, o Conservatorio Real, e a formação da Companhia Edificadora do Theatro Nacional.

Estavam lançados os elementos que deixavam a Garrett livre o campo para a lucta que sustentou até 1842 em prol do nosso theatro, do seu desinvolvimento e da sua gloria. O

seu primeiro cuidado foi melhorar os theatros existentes que estavam na maior decadencia, não só pela falta de actores educados e de auctores e insaiadores, como pela baixa camada social que os frequentava e que, reputando o theatro como uma casa de protervia, sómente applaudia o que as velhas comedias tinham de mais torpe, e os adornos obscenos com que os actores ainda as revestiam para agradarem mais; este mal invadia até o proprio Theatro do Salitre, o melhor do tempo.

Tal reforma era realmente a primeira coisa a fazer, porque, para inaugurar o theatro portuguez com o valor de uma instituição nacional, tornava-se preciso que desaparecessem para sempre os andrajos torpes e sujos em que a imbecilidade publica o involvéra, desaparecimento que sómente uma rigorosa inspecção podia obter.

Foi então Garrett nomeado Inspector (por decreto de 22 de Novembro de 1836), função gratuita directamente sujeita apenas ao Ministro do Reino (e que lhe facultava: *«velar e provêr em tudo quanto não for a policia externa dos theatros e mais espectaculos; approvar as peças e mais representações que se hão de dar ao publico; entrepor juizo de equidade e conciliação em todos os casos e desintelligencias que possam concorrer entre os Artistas e seus Impresarios ou Directores, e que não pertençam aos juizes e tribunaes; dirigir e fiscalizar a boa regencia dos Conservatorios e demais escolas; convocar e presidir o jury dos premios; propor ao Governo todas as providencias que julgar necessarias ao melhoramento dos estabelecimentos que lhe são confiados»*).

Com estes amplos poderes que lhe foram conferidos e com a influencia benefica da bella companhia franceza (chegada a Portugal em 1834) sob a direcção do habil insaiador Emilio Doux (que nos veio amestrar, e ensinar o que era a caracterização perfeita, a naturalidade na declamação, a superioridade de uma boa escola, e a harmonia da direcção scenica), ponde Garrett organizar e educar uma companhia portugueza (a primeira que teve fórma regular de companhia, ordem e regimento para não soffrer a anarchia da miseria), a qual foi frequentar no Theatro do Salitre o curso das representações da companhia franceza para estado das (relativamente bellas) creações de Paul (um dos mais eminentes actores do Gymnasio de Paris), Charlet, Rol and, etc. (no *Gamin de Paris*, no *Piou-Piou*, e tantas outras peças como estas que já haviam sido representadas em Lisboa com os titulos de *Guaito de Lisboa* e *Galucho*, pessimamente traduzidas).

A 7 de Janeiro de 1837 achava-se a companhia portugueza installada no *Theatro da Rua dos Condes*, bem dirigida, com insaios regulares, com vestuario proprio, com applicação nos artistas, e finalmente com outros elementos que constituíam novidades em actores nossos.

No primeiro drama que representou — *Os Incendiarios* (drama tirado do repertorio francez) — foi já notavel o aperfeiçoamento que em tão curto espaço a nova companhia demonstrou ter adquirido só pela escola da simples vista da companhia franceza.

Não tardou que Emilio Doux tomasse tambem sobre seus hombros a direcção da companhia portugueza, contractando-a nas mesmas condições dos artistas francezes com a intenção «de melhorar a arte dramatica em Portugal e dotar a nação com um theatro com que se insuberecêsse» (como dizia o proprio Doux) e de alcançar os oito contos de réis que pedia como parte do subsidio votado em 1836 para auxiliar os theatros da capital.

Mas como estas pretensões pecuniarias do impresario francez não fossem satisfeitas, Emilio Doux sahiu de Portugal sem poder comtudo levar consigo a grande e benefica influencia que tinha deixado nos nossos actores, na nossa scena, e nas nossas escolas (taes como a de declamação, creada em 1836, e que fôra regida magistralmente pelo distincto actor Paul, coadjuvado pelo actor portuguez Lisboa).

Para complemento de todos estes trabalhos alcançara Garrett em 1839 para o Conservatorio Real a censura das peças dramaticas que se destinavam á scena. Era uma medida que, — se tinha tido funestas consequencias quando essa censura fôra fornecida pelo Tribunal do Santo-Officio e pelos Desimbargadores que sacrificavam a arte ás conveniencias pessoas, ás da politica, ás do fanatismo e ás da ignorancia, — devia agora, que os productos artisticos eram apenas revistos em proveito da perfeição da propria arte, dar os mais satisfactorios e apreciaveis resultados.

O Conservatorio Real de Lisboa trabalhava então com o maior amor e actividade no caminho da sua missão; discutiam-se lá e tratavam-se as mais elevadas questões d'este imprehendimento. Houve muitas idéas boas que se realizaram; outras porém (e entre essas a formação de um grande repertorio das melhores obras e monumentos dramaticos de todas as litteraturas de uma determinada estatura, para um estudo comparativo de que se haviam de auferir optimos resultados) ficaram no escuro, porque infelizmente o tempo, o

desleixo que em breve dominou (quem sabe mesmo se a inveja dos malevolos e dos descrentes?) e a propria politica, não deixaram realizar tão desejaveis e tão uteis melhoramentos, chegando a fazer demittir Garrett do seu cargo (por decreto de 1 de Novembro de 1841) e levando o ministro Costa Cabral (por decreto de 16 de Julho de 1844) a annullar e desfazer tantos esforços, tantas esperanças, tantos trabalhos que o benemerito Garrett tinha empregado.

Em substituição de Garrett foi nomeado Inspector dos Theatros o já conhecido Governador Civil de Lisboa, Joaquim Larcher.

O Conservatorio Real de Lisboa tinha tres escolas:— a Escola Dramatica propriamente dita ou de Declamação, que se compunha do estudo de recta pronuncia, linguagem, e rudimentos historicos; a Escola de Dansa, para educação do corpo e desinvolvimento dos movimentos; e a Escola de Musica, para applicação da voz e gymnastica especial.

Depois de várias difficuldades, estabeleceu-se o Conservatorio no antigo Convento de S. Caetano,—convento que se achava muito deteriorado, a ponto de ser preciso que Garrett dêsse algumas das primeiras reuniões e sessões em sua casa.

Depois de abertas as aulas, a concorrência de alumnos chegou a attingir um numero superior a duzentos; a protecção régia, que se extendia ao novo instituto sob a presidencia honoraria de El-Rei D. Fernando, ainda contribuiu para lhe imprimir maior cunho de estabilidade prospera,—estabilidade que era completada pelos nomes illustres de Alexandre Herculano, Antonio Feliciano de Castilho, Augusto de Castilho, José Estevão, Bomtempo, Abade de Castro, Duque de Palmella, Conde do Farrobo, Conde de Mello, Francisco Freire de Carvalho, Francisco J. Maia, Gonçalo Vaz, e Joaquim Larcher, que formavam a grande commissão do Conservatorio.

Para obter um resultado ainda mais notavel, Garrett crevia as suas primorosas peças dramaticas e creava os premios para os auctores que produzissem as melhores peças (sendo conferido á classificada em primeiro logar o premio de 96\$000 réis, á classificada com *accessit* 50\$000 réis,—e nas peças pequenas, 64\$000 réis para a primeira, e 36\$000 para as duas seguintes,—além dos lucros dos *direitos de auctor*, que foram tambem creados pela lei da propriedade litteraria).

Então, d'entre a mocidade talentosa, appareceu uma mul-

tidão de peças dramaticas de assumpto historico e romanticas na fôrma, multidão que ligeiramente caracteriza esta epocha.

Mas o abuso do assumpto historico apoderou-se dos escriptores; e d'entre a grande confraria litteraria parece que sómente Alexandre Herculano comprehendeu esse exaggeço e só elle levantou a voz para uma censura rude e franca, e para um conselho austero e profundo. Garrett, para animar, transigia até ao ponto de acceitar obras detestaveis apresentadas á censura do Conservatorio.

A falta de Theatro Normal (pois que o da Rua dos Condes, a quem este titulo tinha sido provisoriamente conferido, não possuia condições bastantes) diffi ultava estes proficuos trabalhos, principalmente pela má vontade com que os seus impresarios (que preferiam as traducções e imitações francezas) recebiam os nossos originaes. Entretanto o Conservatorio teve força para realizar o celebre sarau de 30 de Maio de 1840 (dia solemne do nome d'El-Rei D. Fernando), em que os alumnos das novas escolas appareceram pela primeira vez a publico para exhibir os seus trabalhos, talentos, aptidões, aproveitamentos, e progressos, ante a curiosidade e interesse publico que despertavam (coisa rara em Portugal) desde o throno até ás classes mais modestas da sociedade.

Infelizmente a politica e a má vontade, a inveja e a descrença, causavam a ruina d'esta proveitosa instituição.

N'um paiz, em que tantas vezes tanto se desperdiça á larga, a mão d'um Governo hostile preferiu obter nas despesas do Conservatorio a (relativamente desprezivel) economia de 1:747\$665 réis, e fazer com que esta instituição (que sob Garrett pudéra viver até 1842) não pudesse de futuro mais que vegetar custosamente!!!

Tudo aquillo, porém, que se tinha tentado com proveitosos resultados, significava o prenuncio dos grandes preparativos que deviam determinar a construcção do Theatro Normal Portuguez, exclusivo e proprio.

Reconheceu-se então que o logar outrora occupado pela Inquisição, era para tal theatro a situação mais adequada pela posição central, belleza e disposição da praça, como pelas mais condições que n'aquelle sitio concorriam.

Não cabe nos estreitos limites d'este livrinho narrar a série de contrariedades que houve para se levar a effeito obra tão momentosa; mas a fundação do *Theatro de D. Maria II* (que assim ficou oficialmente denominado o Theatro Normal) acabou por ser uma feliz realidade.

Com a edificação do *Theatro de D. Maria II* começa a historia contemporanea do theatro portuguez; excusado e difficil será escrevê-la, porque todos nós a conhecemos, e porque seria ainda mais difficil exarál-a aqui com a indispensavel imparcialidade, quando ainda as sympathias pessoaes e a lucta das ambições perturbam e alteram, impedem e desautorizam, o criterio rigoroso de verdades que por ora não estão de todo liquidadas e esclarecidas.

Commemoraremos todavia, como verdadeiras glorias que fulgiram no palco do *Theatro de D. Maria II*, e sobre as quaes se debruçam já as sombras do cyprestal funereo, Emilia das Neves e Sousa, Josepha Soller, Delphina do Espirito Santo, Manuela Rey, Epiphanio, Theodorico, João Anastacio Rosa, Tasso, Marcolino, Isidoro, Vidal, e os dois Sargedas.

Além do *Theatro de D. Maria II* e do *Real Theatro de S. Carlos*, Lisboa conta hoje tambem o *Theatro do Gymnasio* (reconstruido em 1850 pelos scenographos do Real Theatro de S. Carlos, Rambois e Cinatti), o *Theatro da Trindade* (que se inaugurou em 1867, e que é hoje o nosso theatro de operacomica), fóra outros theatrinhos de somenos importancia.

FIM

## PROPAGANDA DE INSTRUÇÃO PARA PORTUGUEZES E BRAZILTIROS

# BIOGRAPHIAS DE HOMENS CELEBRES

### DOS TEMPOS ANTIGOS E MODERNOS

UTILIDADE PARA AS FAMILIAS, BIBLIOTHECAS, ESCOLAS, ETC.

CADA VOLUME  
PELO PREÇO

*Livros de ensino dedicados  
à classe preparatoria  
dos Collegios e Lyceus*

CADA VOLUME  
PELO PREÇO

DE  
**RÉIS**

**50**

Apropriados a brindes e premios de honra

Entre as biographias a publicar figuram as de Franklin, Ampère, Goethe, Olivier de Serres, Padre Antonio Vieira, Beethoven, Gil Vicente, Milton, Napoleão, etc.

**Acham-se já publicados e á venda os seguintes numeros :**

1.º, Cuvier, com 40 gravuras; 2.º, Gallileo, com 7 grav.; 3.º, Miguel Angelo, com 6 grav.; 4.º, Guttenberg, com 7 grav.; 5.º, Fernão de Magalhães, com 5 grav.; 6.º, Dante, com 4 grav.; 7.º, Solon, com 4 grav.; 8.º, Arago, com 6 grav.; 9.º, Julio Cesar, com 6 grav.; 10.º, Vasco da Gama, com 7 grav.; 11.º, Lavoisier, com 6 grav.; 12.º Alexandre, com 3 grav.; 13.º, Diogo Watt, com 9 grav.; 14.º, Christovão Colombo, com 2 grav.

### CONDIÇÕES DE PUBLICAÇÃO E ASSIGNATURA

Cada volume consta de 32 paginas, em corpo muito legivel, edição de luxo, capa elegante e impressa a côres, consistente e apta para ser manuseada nos lyceus ou collegios.

Alguns serão acompanhados de retratos e boas gravuras para facilitar a sua comprehensão. **Lisboa e Provincias.**— Todos os mezes será distribuido um ou dois volumes pelo preço de **50 réis cada um** (franco de porte) sendo a assignatura paga em Lisboa e em parte da entrega e adevantadamente nas Provincias.

## OS DICCIONARIOS DO POVO

Um dictionario completo  
poderá custar mais da

**500 RÉIS**

1 BROCHURA

*Linguisticos e de todas as especialidades, portateis, completos, economicos, indispensaveis em todas as escolas, bibliothecas, familias, escriptorios commerciaes, e repartições publicas, etc.*

Cada dictionario completo  
não poderá custar mais de

**600 RÉIS**

INCADERNADO

Estão publicados

- N.º 1.— Dictionario da lingua portugueza
- N.º 2.— Dictionario francez-portuguez
- N.º 3.— Dictionario portuguez-francez

o preço de cada volume com mais de 700 paginas: brochado 500 réis; incadernado em perna, 600 réis; em carreira, 700 réis.

### NO PRÉLO

**Diccionario Inglez-Portuguez**

quem pretender assignar estas publicações ou comprar quaesquer volumes avulso, queira dirigir-se em Lisboa ao editor *David Corazzi*, Rua da Atalaya, 40 a 52, e no Rio de Janeiro a JOSE DE MELLO, representante da mesma casa, Rua da Quitanda, 38.

Todas as requisições devem ser acompanhadas da sua importancia em ampulhas, vales, ordens ou lettras de facil cobrança.

Casa Editora  
DAVID CORAZZI

PROPAGANDA DE INSTRUÇÃO  
PARA  
PORTUGUEZES E BRAZILEIROS

Lisboa

RUA DA ATALAJA

## BIBLIOTHECA DO POVO E DAS ESCOLAS

COLLABORADA POR ESCRITORES PORTUGUEZES E BRAZILEIROS

Sub a direcção litteraria de Xavier da Cunha

Premiada com a medalha de ouro da Sociedade Gambattista Vico, de Naples

50 RÉIS  
CADA  
VOLUME

PUBLICA-SE NOS DIAS 10 E 20 DE CADA MEZ

*Alguns dos seguintes livros já foram  
approvados pelo Governo para uso das aulas  
primarias, e muitos outros tem sido  
adoptados nos Lyceus e principaes escolas do  
nosso paiz.*

RÉIS 50  
CADA  
VOLUME

### VOLUMES PUBLICADOS:

1.<sup>a</sup> Serie: N.º 1. Historia de Portugal. 2. Geographia geral. 3. Mythologia. 4. Introdu-  
ção ás sciencias physico-naturaes. 5. Arithmetica practica. 6. Zoologia. 7. Chorographia  
de Portugal. 8. Physica elemental. 2.<sup>a</sup> Serie: N.º 9. Botanica. 10. Astronomia popular.  
11. Desenho linear. 12. Economia politica. 13. Agricultura. 14. Algebra. 15. Mammifos.  
16. Hygiene. 3.<sup>a</sup> Serie: N.º 17. Principios geraes de Chimica. 18. Noções geraes de Juris-  
prudencia. 19. Manual do fabricante de vernizes. 20. Telegraphia electrica. 21. Geometria  
plana. 22. A terra e os mares. 23. Acustica. 24. Gymnastica. 4.<sup>a</sup> Serie: N.º 25. As cores  
portuguezas. 26. Noções de Musica. 27. Chimica inorganica. 28. Centuria de celebridades  
femininas. 29. Mineralogia. 30. O Marquez de Pombal. 31. Geologia. 32.Codigo civil por-  
tuguez. 5.<sup>a</sup> Serie: N.º 33. Historia natural das aves. 34. Meteorologia. 35. Chorographia do  
Brazil. 36. O homem na serie animal. 37. Tactica e armas de guerra. 38. Direito romão.  
39. Chimica organica. 40. Grammatica portugueza. 6.<sup>a</sup> Serie: N.º 41. Escriituração com-  
mercial. 42. Anatomia humana. 43. Geometria no espaço. 44. Hygiene da alimentação.  
Philosophia popular em proverbios. 46. Historia universal. 47. Biologia. 48. Gravidade.  
Serie: N.º 49. Physiologia humana. 50. Chronologia. 51. Calor. 52. O mar. 53. Hygiene da habi-  
tação. 54. Optica. 55. As raças historicas na Lusitania. 56. Medicina domestica. 8.<sup>a</sup> Serie:  
N.º 57. Escrítima. 58. Historia antiga. 59. Reptis e batrachios. 60. Natação. 61. Electricidade.  
62. Fabelas e apologos. 63. Philosophia. 64. Grammatica franceza. 9.<sup>a</sup> Serie: N.º 65. Histo-  
ria da Botanica em Portugal. 66. Mechanica. 67. Moral. 68. Práctica de Escriituração.  
O livro do Natal. 70. Historia natural dos peixes. 71. Magnetismo. 72. O vidro. 10.<sup>a</sup> Serie:  
N.º 73. O codigo fundamental da nação portugueza. 74. Machinas de vapor. 75. Historia da  
Edade-Media. 76. Invertebrados. 77. A arte no theatro. 78. Photographia. 79. Methodo  
francez. 80. Manual de fogueiro machinista. 11.<sup>a</sup> Serie: N.º 81. Pedagogia. 82. A arte do  
83. Manual do carpinteiro. 84. O cholera e seus inimigos. 85. Hydrostatica. 86. Piscicultura.  
87. Direito publico internacional. 88. Lisboa e o cholera. 12.<sup>a</sup> Serie: N.º 89. Historia  
natural dos articulados. 90. Historia maritima. 91. Topographia. 92. Historia moderna.  
93. Psychologia. 94. O Brazil nos tempos coloniaes. 95. Hygiene do vestuario. 96. Geometria  
descriptiva. 13.<sup>a</sup> Serie: N.º 97. A Guerra da Independencia. 98. Leitura e recitação. 99. Fie-  
tificação. 100. O navio. 101. Historia contemporanea. 102. Armaria. 103. Coisas portu-  
guezas. 104. Viticultura. 14.<sup>a</sup> Serie: N.º 105. Sociedades cooperativas. 106. Portugal pre-his-  
torico. 107. Equitação. 108. Direito internacional maritimo. 109. Zootechnia. 110. Metallurgia.  
111. Manual do ferrador. 112. Restauração de quadros e gravuras. 15.<sup>a</sup> Serie: N.º 113. Historia  
Architectura. 114. Os insectos. 115. Viagens e descobrimentos maritimos. 116. Arte d'arte.  
117. Vinhedos e Vinhos. 118. Grammatica ingleza. 119. Silvicultura. 120. Historia  
theatro em Portugal.

Uma serie de 8 volumes cartonada em percalina, 500 réis; capa separada, para cada  
cada serie, 100 réis.

### VOLUMES A PUBLICAR:

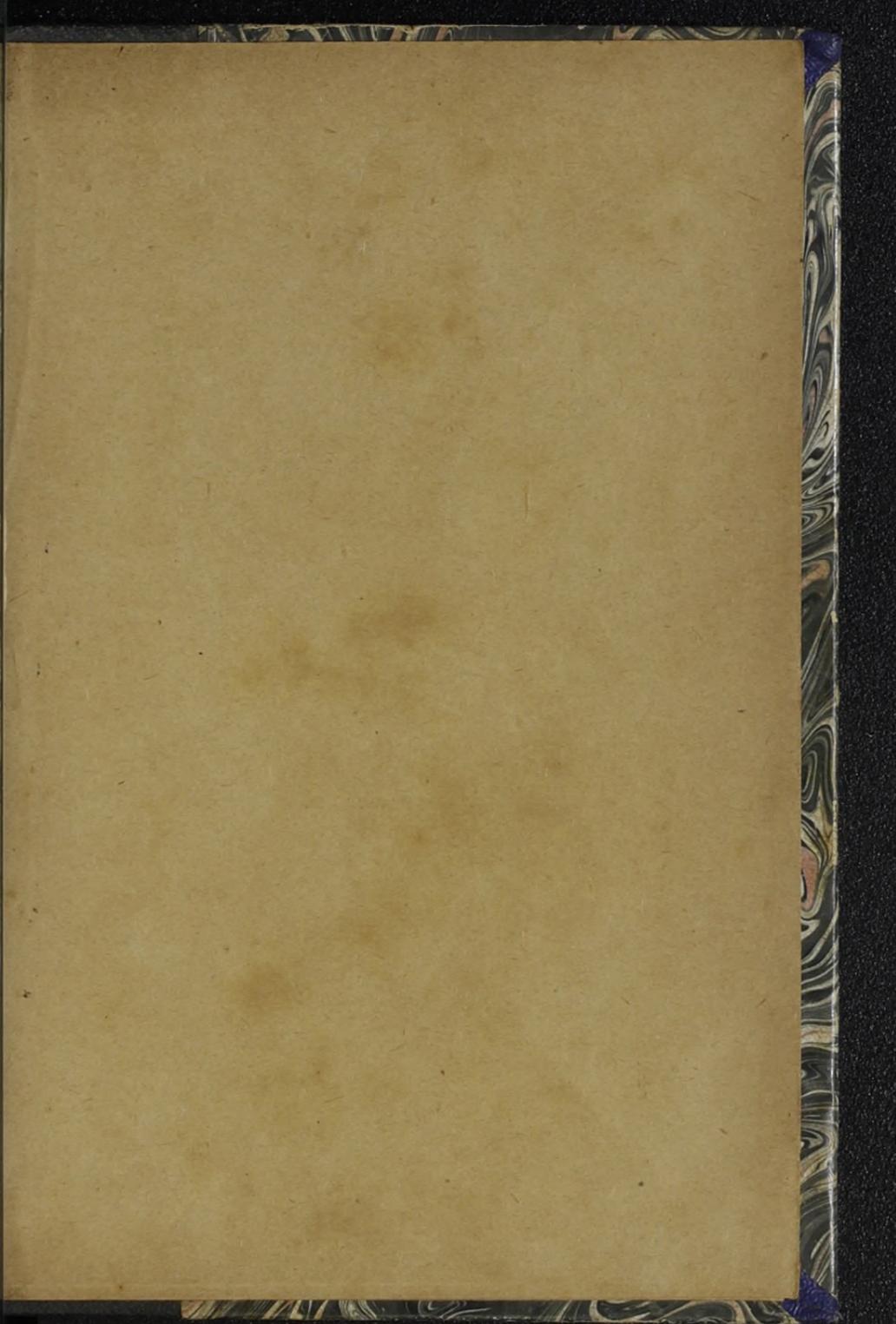
Trigonometria  
As ilhas adjacentes  
Galvanoplastica  
Arboreicultura

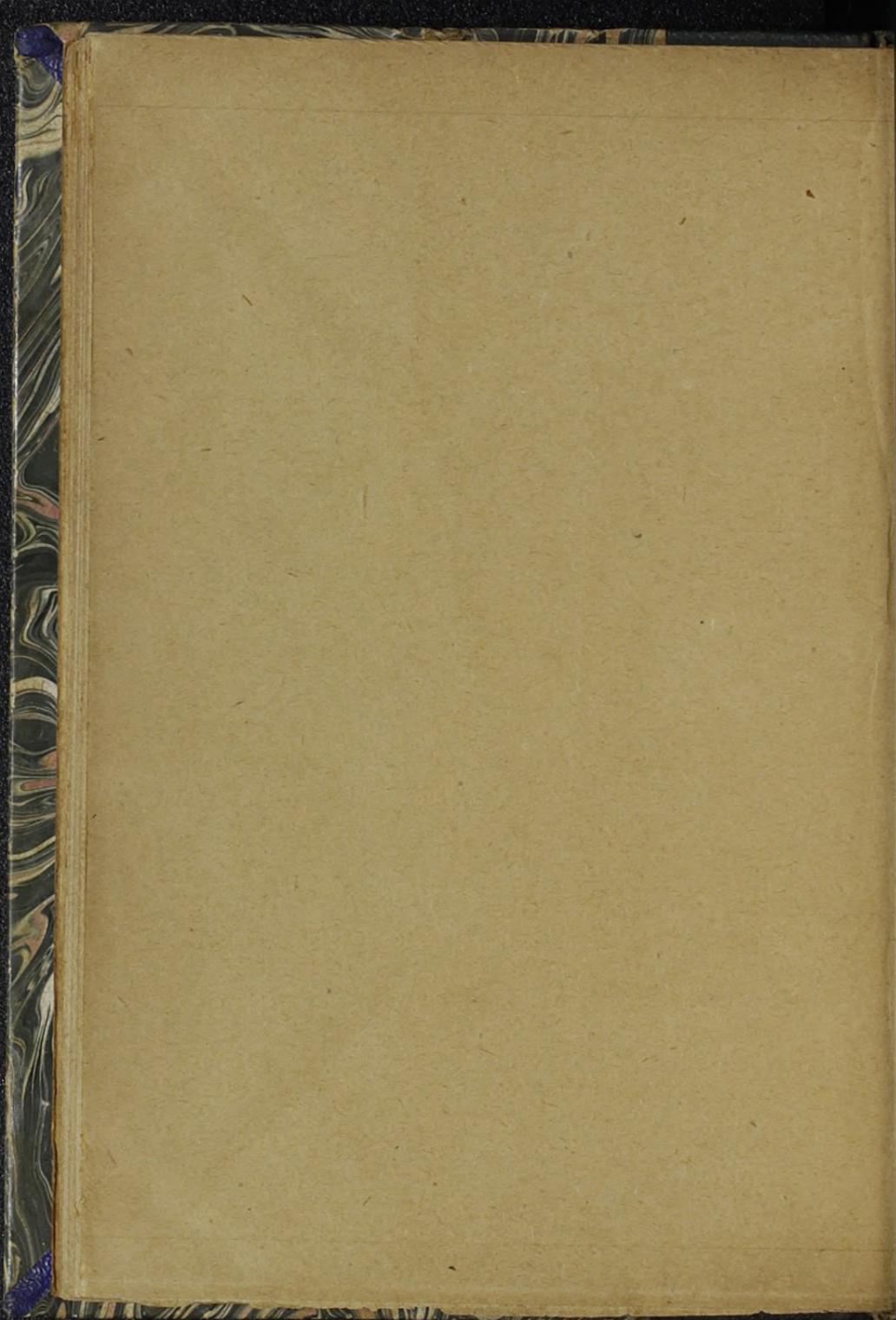
Historia sagrada  
Historia romana  
Historia do Brazil  
Historia de Hespanha

A Inquisição em Portugal  
Methodo de inglez  
Civildade  
Manuaes de officios.

Quem pretender assignar para estas publicações, ou comprar qualquer volume a  
queira dirigir-se em Lisboa ao editor DAVID CORAZZI, Rua da Atalaja, 40 e  
Rio de Janeiro á filial da mesma casa, 38, Rua da Quitanda.

Todas as requisições devem ser acompanhadas da sua importância em estampilhas, val-  
dores, ou letras de feivel cobrança.





095  
S 158 h

