

ESPAÇOS TEATRAIS DA LISBOA DO BARROCO AOS SÉCULOS XVIII E XIX

EUGÉNIA VASQUES

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



Título *Espaços Teatrais da Lisboa do Barroco aos Séculos XVIII e XIX*

Autora Eugénia Vasques

Editor Escola Superior de Teatro e Cinema

Sebentas Colecção História do Teatro Português nº 1

2ª edição 50 exemplares

Amadora Setembro 2009

ÍNDICE

Fogachos teatrais do Barroco ao século XVIII ou exemplos mais de um teatro (ainda) por cumprir ----	4
Teatro da Rua dos Condes -----	23
Teatro do Salitre -----	34
Teatro do Ginásio-----	42

FOGACHOS TEATRAIS DO BARROCO AO SÉCULO XVIII OU EXEMPLOS MAIS DE UM TEATRO (AINDA) POR CUMPRIR

A Cenografia Barroca e depois

Costuma dizer-se que ao sexto dia Deus criou o Homem e ao sétimo, cansado e, quem sabe, se apiedado do Destino que lhe reservava, o Criador deixou a Criatura imaginar a Arte do Teatro!

Tenha ou não sido esta a gênese (metafórica) de uma das artes que mais incessantemente procura a matéria de que os sonhos são feitos, a verdade é que, quando chegamos ao início do século que ficou nos anais da História como o "Século das Luzes" — o século XVIII —, grande parte do que hoje se conhece como **técnicas de metamorfose do palco cénico** eram já uma realidade concreta nos grandes centros europeus, sobretudo em Veneza e Florença, sedes privilegiadas que eram então do pioneirismo cenográfico.

Com efeito, o italiano Fernando Bibiena (1657-1743), na sequência de Andrea Palladio (1508-1580) ou do inglês Inigo Jones (1573-1652), abre as portas às *divagações cenográficas* que, através de várias gerações, a sua família divulgará pelas cortes da Europa. Entram assim, em cena, de modo estável e ge-

neralizado, a entidade espacial que viríamos a conhecer por "**palco à italiana**", os **bastidores múltiplos**, as noções de **perspectiva** e **profundidade**, as **movimentações diagonais**, a **maquinaria de cena** mais complexa, numa palavra, uma série de progressos técnicos que permitiam a construção dos **efeitos de ilusão**, de **maravilhoso** e de **magia** no palco cénico.

Aliás, estes processos de instauração da **metamorfose** como fantasia libertadora através de efeitos eminentemente tecnológicos e plásticos, viria a aumentar o fosso, bem antigo¹, entre o "teatro de texto" e o "teatro de imagem" — sendo o desprezo de Shakespeare pelas habilidades técnicas do cenógrafo Inigo Jones o exemplo histórico que os dramaturgos mais gostam de citar para ilustrar a independência do verbo, da palavra.

Mas, naquele limiar da Revolução Francesa, Jean-Jacques Rousseau bem chamava a Natureza à colação, Beaumarchais a qualidade do real ou Voltaire a "puerilidade" dos ilusionistas da cena! Em vão, porém. As velhas instituições desagregavam-se ao mesmo tempo que os rígidos bastiões de um Classicismo normativo. A cena teatral tornara-se não só o lugar por excelência da circunstância e o espelho ideal para exprimir a pompa absolutista mas, paralela-

1—Cf. o meu livro, *O Que É Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003, pp. 13-47.

mente, o veículo do **inconformismo** e da **dissimulação** que são os sintomas premonitórios de grandes convulsões sociais que o inconsciente colectivo, de que a arte é expressão, adivinha antes de compreender .

Novas Formas dramáticas e “teatro nacional”

À evolução tecnológica e também arquitectural da cena do teatro, protagonizada pela Europa desde os finais do Renascimento, respondia o desenvolvimento de novas formas dramáticas que procuravam integrar, a exemplo do teatro grego, a música com o canto, o bailado com os "cenários sucessivos." O género trágico entrava numa curva descendente com Voltaire, a comédia ganhava fôlego com Marivaux e Beaumarchais, o *ballet* emergia com Noverre.

Mas é a ópera a protagonista do espectáculo do século XVIII; a ela caberá, com efeito, o papel principal na animação dos salões das elites nobres e até dos teatrinhos elementares destinados ao grande público (constituído pelos burgueses e povo miúdo), ainda que, neste caso, uma ópera menos sob a influência culta de Metastasio e Lulli que sob as formas e temas populares e paródicos da *opera buffa* e da "ópera para bonecos."

É nesta época que surge, ao mesmo tempo, em

França, na Inglaterra e na Alemanha, uma outra forma de texto teatral, o "drama novo", constituída por um misto de elementos de tragédia e comédia, cujos heróis são agora os "homens de condição média". Em França, o enciclopedista Denis Diderot (1713-1784) criticará os excessos praticados em cena pelos actores e, no texto que virá a ser conhecido por *Paradoxo Sobre o Actor*²/*Paradoxe sur le comédien* (1773), lançando as bases de uma nova e "natural" arte de representar (que se inspira, aliás, na arte, entendida como modelar, do grande actor inglês Garrick), enquanto, na Alemanha, Lessing lutava nos seus escritos (sobretudo na *Hamburguische Dramaturgie* de 1767) e na sua prática pela criação de um verdadeiro **teatro nacional**. É aliás a Lessing que se ficará a dever a promoção de um dos princípios mais revolucionários da arte de representar que só os finais do século XIX estariam em condições de incorporar como método, ou seja, **o papel secundário da emoção e a importância da razão e da técnica na criação da personagem pelo actor**.

Em Portugal

2—Em Portugal, estão publicadas versões várias cujos títulos variam entre "Paradoxo Acerca do Comediante" (1896), *Paradoxo Sobre o Comediante* (1909), com uma reimpressão posterior não datada, *Paradoxo Sôbre o Actor* (1941) e *Paradoxo Sobre o Actor* (1993).

A situação teatral portuguesa herdada de seiscientos (século XVII), se bem que marcada por alguma pujança em termos de oferta de espectáculo (muitos dos quais **importados** do estrangeiro, sobretudo de Espanha e de Itália), não apresenta, todavia, quaisquer vestígios de estruturas de produção fixa que permitissem o florescimento de uma expressão teatral própria ou que facultassem o desenvolvimento, entre nós, de companhias nacionais estáveis. As festas teatrais estavam confinadas aos **espaços privados do Paço** real, da Igreja e da Universidade -- incluindo os colégios jesuíticos --, embora a baixa nobreza e a plebe, sobretudo a plebe lisboeta mais endinheirada, tivessem à sua disposição alguns **pátios** onde vinham fazendo furor as comédias "de capa e espada" de origem espanhola. E se bem que este tipo de espectáculo tenha sofrido algum descrédito a partir da Restauração de 1640, só muito lentamente o gosto daquele público se vai afazendo às adaptações das peças dos autores italianos (Alfieri, Goldoni ou Metastasio) ou dos autores franceses mais importantes (Molière, Racine, Corneille, Crébillon).

Desta situação é sintoma a chamada "querela do Cid" que, entre os anos trinta e quarenta do século XVIII, opõe ainda "pró-espanhóis" (como o Marquês de Valença, D. Francisco de Portugal, no seu *Discurso Apologético em Defesa do Teatro Espanhol* de

1739), aos apologistas da superioridade estética do teatro francês (como Alexandre de Gusmão, autor provável de *Notas à Crítica que o Senhor Marquês de Valença Fez à Tragédia do Cid, Composta por Monsieur Corneille* de 1747-48).

O nosso atraso em relação ao que se passava noutros países da Europa era notório e se se tinha já ouvido, na corte portuguesa, em 1682, qualquer coisa que se assemelharia a uma ópera (uma "cantata alegórica"?) -- que foi, aliás, recebida com manifestações de escárnio e desagrado --- ter-se-ia, porém, de aguardar quase meio século para se assistir à primeira adaptação portuguesa de um dos melodramas de Metastasio. No entanto, existiu em Lisboa, desde 1735, um espaço exclusivamente dedicado ao *bel canto*, a **Ópera da Trindade ou Academia da Trindade** (um dos vários teatros que a história do teatro português designará por Teatro do Bairro Alto), **o primeiro teatro lírico português**, onde, em 1736, se representaram as óperas *Alessandro Nell'Indie* e *Artaxerxes* com *libretto* da autoria de Metastasio.

Mas se estes espectáculos de elite estavam vetados ao "povo miúdo", para estes se cultivavam géneros mais acessíveis -- cultural e economicamente -- como o "teatro de fantoches" e os "entremezes" sobre temática religiosa que eram apresentados em "presépios" montados em casas particulares ou em

barracos miseráveis (os já mencionados "pátios" de influência espanhola). Em idênticas condições logísticas se podia também assistir às comédias e farsas da tradição vicentina, acomodadas ao gosto e às modas do momento, cujos textos, originais ou adaptados, se vendiam em folhas volantes "a cavalo num barbante" -- o chamado "teatro de cordel"--, forma de difusão bibliográfica que, aliás, incluía também os textos do repertório mais culto (cf. Mateus pp. 108-09).

O "teatro declamado" -- designação que ainda no século XVIII supunha uma recitação empolada do texto teatral -- cedia lugar, então, ao espectáculo musical e às **mágicas** de cenários rebuscados, maquinismos complexos e aparatosa exuberância de luxo e espectacularidade.

Não admira, pois, que tenha sido a ópera o género que mais protecção real recebeu também entre nós, sobretudo nos reinados de D. João V (1706-1750) e de D. José (1750-1777). **Essa protecção traduziu-se, porém, muito menos na dinamização ou na promoção de um teatro nacional que num protecçionismo de carácter imediatista que visava resultados de curto prazo.** Não deixa, contudo, de ter sido de grande importância o facto de D. João V ter oferecido **bolsas de formação** no estrangeiro, sobretudo em Itália, a cantores e compositores nacio-

nais que, nalguns casos, como o de Luisa (Aguiar) Todi, chegariam a alcançar prestígio internacional, como também não deixou de ser importante a **construção ou adaptação de uma rede de teatros fixos**, alguns dos quais tentando ombrear em fausto e modernidade com os teatros mais avançados da Europa.

O êxito da ópera como modalidade de importação – e de uma "importação" realmente se tratava, pois tudo vinha de Itália, desde as partituras, aos músicos e cantores, aos adereços, figurinos, cozinheiros, *maccarroni*, chocolates ou mesmo a **alfazema** para perfumar os cenários e as plateias! -- deveu-se a um investimento forte dos mecenas nobres, sobretudo o rei, que, deste modo, e à imagem dos demais "déspotas esclarecidos" europeus, promoviam a imagem do seu poderio através da exposição do luxo e da magnificência.

Não espanta, pois, que o século XVIII português tenha legado à História do Teatro a memória "da mais monumental ópera do mundo", como o sentido de exagero português a denominou, **a Ópera do Tejo**, inaugurada a 31 de Março do fatídico ano de 1755. Situava-se junto aos Paços da Ribeira (perto do Terreiro do Paço) e no seu traçado colaborou um dos já mencionados e célebres irmãos Bibiena, tendo por esse palco passado, nos curtos sete meses da sua existência, alguns dos mais cotados cantores líri-

cos europeus da época como Elisi, Cafarelli, Manzuoli, Giziello, Veroli, Balbi, Luciani, Raff, Raina, Guadagni, Balino, artistas cenógrafos de renome como Marcos, Paulo, Berardi, Bernardes, Azolini, Narciso e Lourenço da Cunha e directores de orquestra de prestígio como David Perez.

Estes artistas recebiam, por dois meses, a soma astronómica de **doze contos de réis** e para se ter uma ideia da magnificência dos espectáculos ali representados anote-se que no espectáculo de abertura da Ópera do Tejo (*Alessandro nell'Indie* de Metastasio) entravam em cena... 400 figurantes!

Data, igualmente, do reinado de D. João V, a inauguração do **Teatro da Ajuda** (1737), considerado "um dos primeiros da Europa", sendo ainda do reinado do cognominado rei "Magnânimo" e da sua esposa austríaca a construção, em 1720, do **Teatro do Paço da Ribeira**, onde, segundo Sousa Bastos, se representou, pela primeira vez uma ópera italiana em Lisboa³.

A **rede de teatros reais do século XVIII**, de foro privado, completar-se-á com a edificação, no Porto, em 1762, do **Teatro da Guarda**, do importante **Teatro de Salvaterra**, no Ribatejo -- cuja construção foi dirigida pelo arquitecto Mazzoni (e decorado com a colaboração provável de Bibiena) -- e ainda com a

3—Cf. Bibliografia.

construção do **Teatro de Queluz**, primeiro (1761) um teatro "volante de armar e desarmar" e, mais tarde (1778), um teatro de madeira que virá a ser reparado no tempo de D. Maria I e aonde, por volta de 1833, se representará ainda o *D. Quixote de La Mancha* de António José da Silva, o Judeu.

O **Teatro de S. Carlos**, também construído no reinado de D. Maria I, seria inaugurado na última década do século, em 1793, e até ao final do século XVIII, seria o único teatro lírico de Lisboa.

Mas nem só de teatros privados dos reis ou dos nobres se faz a memória teatral de uma Lisboa que, de quando em vez, se deleitava com o espectáculo cruel dos "autos-de-fé" e com as públicas aflições de judeus e cristãos-novos. Existiu paralelamente uma **rede de teatros públicos** (Teatro do Salitre [1782], Teatro da Graça [1767-1780], etc.), de entre os quais dois viriam a figurar na História do Teatro em Portugal como repositório dos mais importantes acontecimentos espectaculares do tempo que aqui nos ocupa. Foram eles o **pequeno Teatro da Rua dos Condes** (inaugurado em 1765) e o **misterioso Teatro do Bairro Alto** para cuja identificação topográfica se dividem as opiniões.

O Teatro da Rua dos Condes, situado no local onde existe hoje o Cinema Condes, ter-se-ia dedica-

do ao *bel canto* e às representações em espanhol, francês e italiano; aí se terá sedeadado, a partir de 1770, a Companhia da celebrada Anna Zamperini, protegida e amante do filho do Marquês de Pombal, e aí se viria a perder de amores pelas actrizes o Padre José Agostinho de Macedo! Este teatro ficou conhecido, ao longo da sua existência, pela opulência das montagens, tendo o filho do Marquês chamado a ele o apoio mecenático, não por via da sua bolsa pessoal, mas – ah! leão -- **obrigando os comerciantes de Lisboa a fazerem-se accionistas...**

Mais tarde, também no Teatro da Rua dos Condes se terão representado espectáculos de "bonecos" que serão proibidos, em 1792, pelo célebre ministro Pina Manique a mando da beata D. Maria I que não contente em proibir o palco às mulheres (1796), também considerou os bonecos... demasiado indecentes.

Apesar de se encontrarem referências a, pelo menos, quatro teatros sob a designação de "Teatro do Bairro Alto", situados, segundo vários autores, em lugares diversos daquela zona lisboeta, do que parece não haver dúvida é que terá sido num Teatro do Bairro Alto, sedeadado no Palácio dos Condes de Soure, à Rua da Rosa, que se representaram as "óperas" para "bonecos" de "o Judeu", possivelmente no mesmo local em que viria a cantar trinta anos depois (1768) Luisa Todi, para além de aí se terem repre-

sentado, ao longo da sua existência, “mágicas de maquinaria fabulosa”, peças para bonifrates, “presépios” e “farças de cordel” .Destruído pelo terramoto de 1755, foi reconstruído em 1761 e, depois de um segundo abalo de terra que emocionou Lisboa, em 1762, esse Teatro do Bairro Alto, arremedo de uma pequena Versalhes, foi palco de tanto prestígio que o próprio rei D. José o terá frequentado.

O Marquês de Pombal, em 17 Julho de 1771, decreta um alvará, a pedido de um grupo de empresários, que será conhecido como “Estatutos de Sociedade” ou “Instituição Estabelecida Para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte”, extenso documento de trinta e três artigos que regulamenta e justifica a necessidade destes dois teatros públicos, o da Rua do Condes e o do Bairro Alto, tidos como **“escola onde os novos aprendem as máximas sãs da política”, da moral e da fidelidade ao soberano, e onde se poderia adquirir uma educação que equilibraria, segundo o documento, uma herança de centenas de anos de ignorância e obscurantismo**”. O documento reclama ainda para o Teatro do Bairro Alto a exclusividade de representação dos géneros espectaculares como os *balli*, as serenatas, as óperas, as oratórias, os dramas, as comédias, os fogos de artifício, etc., estando reservadas multas e penas de prisão a quem ousasse, noutros locais, aco-

meter o crime da... livre iniciativa.

Mas a importância deste alvará para o estudo e compreensão do teatro naqueles meados do século XVIII transcende, apesar de tudo, estas limitações, pois é nele que vamos encontrar **pela primeira vez a declaração da honorabilidade da profissão do actor**, chegando o documento a preconizar que, durante a vigência dos contratos laborais, os artistas não pudessem ser perseguidos por razões de ordem cível ou criminal, sem uma ordem expressa do director do teatro, a menos que se tratasse de uma situação de "flagrante delito".

As consequências da aplicação deste monopólio conferido ao Teatro do Bairro Alto e ao Teatro da Rua dos Condes não tardam, porém, a fazer-se sentir. Em 1774, o Teatro da Rua dos Condes é encerrado pelo Marquês de Pombal, a *diva* Zamperini expulsa do território nacional e em breve também o Teatro do Bairro Alto parece entrar em processo de crise. Mas, pelo menos ao tempo da alvará, parece ter sido este Teatro do Bairro Alto o mais importante da geografia teatral lisboeta e, segundo informação do *Journal de littérature, de sciences et des arts* de 1781, seria também este o mais antigo teatro de Lisboa (cf. Brito, p. 84), tenha ou não sido ele o palco de lançamento da novidade constituída pelas óperas joco-sérias escritas, musicadas e manipuladas por portugueses.

A título de curiosidade, e para encerrar este périplo em torno da geografia teatral lisboeta do século XVIII, acrescente-se ainda que em 1798, no decurso de uma escavação na Rua de S. Mamede, quis o acaso que fossem descobertas, frente à torre da Sé, as ruínas de um **Teatro Romano** dedicado a Nero e fundado por Caio Heio Primo, segundo inscrição do proscénio, para a Felicitas Julia Olisipo. A data provável de construção é o ano 57 da era de Cristo (810 da fundação de Roma) e o edifício terá sido destruído pelos terramotos de 382 ou 446, no império de Teodósio II. Outra data possível aventada para a sua destruição seria o ano de 1356, ano em que um terramoto destruiu a capela-mor da Sé que ficava perto do teatro.

Se é verdade que o teatro lírico, sério ou jocoso, é, como vimos, o protagonista do panorama espectacular do século XVIII, português, serão, no entanto, os nomes de **António José da Silva, o Judeu** e dos autores da **Arcádia Ulissiponense** as duas ilhas de produção dramática que, na primeira e na segunda metades do século, respectivamente, deixarão lastro na nossa história da literatura dramática. As obras do malogrado Judeu (ou a ele atribuídas) contidas nas várias edições do *Theatro Cómico Portuguez* consubstanciam uma carreira meteórica que terá principiado em 1733 com *A Vida do Grande D. Quixote de la*

Mancha e do Gordo Sancho Pança e se terá encerrado com o *Precipício de Faetonte* datada do ano anterior à sua execução (1739). As peças, que o autor designa por vezes por "joco-sérias", destinavam-se a ser representadas por "actores" de "alma de arame em corpo de cortiça", como se depreende da conhecida dedicatória "à Mui Nobre Senhora Pecúnia Argentina".

Para além do êxito que as "óperas" de "o Judeu" terão tido no tempo, o acervo de textos legados pelo malogrado autor – a par dos excertos musicais de António Teixeira que se pensa terem sido as partituras originais das óperas do Judeu -- constitui um património inestimável de um teatro que, desde Gil Vicente, se não cansa de perseguir um fugidio modelo português.

Com efeito, estes textos esboçam, no quase deserto dramático nacional do século XVIII, um género autóctone que José Oliveira Barata considera "um projecto de nacionalização dramática" (p. 381) com base, todavia, na assimilação da estrutura da zarzuela espanhola, fundida em moldes herdados das *comedias das fiestas cantadas e das fiestas armonicas*, estruturas oriundas do teatro de Lope e Calderón.

E é talvez por essa razão que o teatro de "o Judeu" continua a ser para alguns encenadores con-

temporâneos um apelo e um desafio, sobretudo em momentos da nossa História em que mais se faz sentir a necessidade de assumir um programa de identidade cultural e de crítica social, pois, como dizia Antônio Pedro, em 1956, "as sécias e os tafuis, os sovinnas e os medrosos...os espertalhões e as alcoviteiras, se mudaram de fato e de maneiras, alteraram o modo precioso de falar e têm outros processos mais ingênuos de agir, nem por isso deixaram, infelizmente, de ser os mesmos com o correr dos anos, e continua, portanto, válida a sua caricatura" (Introdução, *Guerras do Alecrim e Mangerona* p. 10).

Por outro lado, da produção intensa dos **autores arcádicos** o que mais interessa à dramaturgia nacional é, porém, menos a letra daqueles textos -- verbosos e raramente de grande teatralidade -- do que o **programa de restauração teatral** a que aqueles se dedicaram (cf., por exemplo, o *Teatro Novo* [1778] de Correia Garção). Menos interessados na imaginação e na fantasia -- procedimentos que não escapavam à sentença da *inutilia truncat* que era a palavra de ordem da Arcádia fundada em 1756 -- do que no aturado trabalho de tradução e produção teórica, os nomes de Manuel de Figueiredo, de Cruz e Silva, de Reis Quita ou Correia Garção valem sobretudo como os preconizadores de uma atitude conscientemente nacional, inspirada nos modelos clássicos

e neoclássicos, atitude programática que abriria o caminho à tentativa renovadora de Almeida Garrett que, uma vez mais na história fraccionada da dramaturgia nacional, não teria sequência sistemática mas nos legaria mais um fogacho de génio que é, afinal, a matéria de que é feita a História do Teatro em Portugal.

Bibliografia Consultada e Utilizada

Barata, José Oliveira., *António José da Silva: Criação e Realidade*, 2 Vols, Vol. 1, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1985.

Brito, Manuel Carlos, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, University Press, 1989.

Frèches, Claude-Henri, "António José da Silva (o Judeu) et les marionettes," *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, 5 vols, Vol. 5, Lisboa, Instituto Francês, 1950-1954, pp. 325-44.

Mateus, J. A. Osório, "Notícia de Um Folheto de Cordel," *Escrita de Teatro*, Lisboa, Bertrand, 1977, pp. 107-21.

Moussinac, Léon, *Le théâtre; Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1966.

Nogueira, Carlos, *Literatura de Cordel Portuguesa: História, Teoria e Interpretação*, Lisboa, Apenas, 2006.

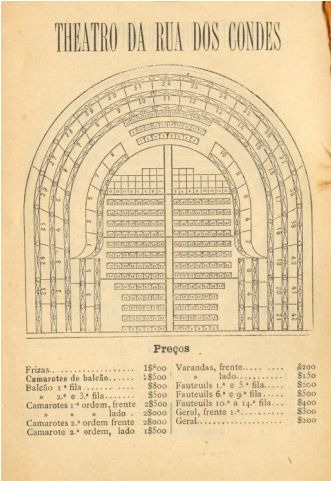
Pedro, António, Introdução, *Guerras do Alecrim e*

- Mangerona*, 2ª Edição, Porto, Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto, 1957, pp. 9-12.
- Ribeiro, Mário de Sampaio, "Teatros de Ópera em Portugal," *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal; 2º Ciclo (2ª Série) de Conferências Promovidas pel' O Século*, Lisboa, Tipografia O Século, 1947, pp. 77-98.
- Rossi, Giuseppe Carlo, "A Influência Italiana no Teatro Português," *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal; 2º Ciclo (1ª Série) de Conferências Promovidas pel' O Século*, Lisboa, Tipografia O Século, 1947, pp. 281-334.
- Sena, Jorge de, "Sobre o 'Judeu'," *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 69-76.
- Sequeira, Gustavo de Matos, "Os Pátios de Comédia e o Teatro de Cordel," *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, pp. 223-54.
- , *Teatro de Outros Tempos*, Lisboa, 1933.
- Sousa Bastos, *A Carteira do Artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898.
- , *Diccionario do Theatro Portugez*, Lisboa, Imp. Libânio da Silva, 1908.
- Stegagno Picchio, Luciana, *História do Teatro Português* tradução Manuel de Lucena, Lisboa, Portugalíia, 1969.

Vasques, Eugénia, “Esperando a Godot: Sobre la legislación del teatro”, *Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*, 4 vols, vol. 4, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Teatral, 1989, pp. 85-8.

TEATRO DA RUA DOS CONDES

No lugar onde fora a Cadeia do Tronco ou, presumivelmente, onde estivera situado um dos “pátios” em que se representavam comédias — o Pátio da Horta dos Condes (por pertencer aos Condes da Ericeira, morgados da Anunciada) —, foi erigido, entre 1765 e 1766, o mais antigo Teatro da Rua dos Condes, com traçado do architecto Petronio Mazzoni.



Inaugurado em 1766, o “velho templo da arte”⁴ tinha fachada sobre a Avenida com ângulo sobre a Rua dos Condes. Aí funcionaram, no início, companhias italianas de canto, e, depois, uma companhia portuguesa de má qualidade que, nesse tempo em que o palco estava proibido às mulheres (1780-1799), por D. Maria I, apresentou, entre outras, a peça sacra *Mártir Santo Adrião*⁵ ou o drama *O Prazer da Ulisseia*, de Salvador Machado de Oliveira, com música de António da Silva Gomes, cenário e máquinas de Manuel da Costa (arquitecto do teatro), “vestiário” de

4—Mesquita, p. 620.

5—Cf. Sousa Bastos, Dicionário, p. 360.

Domingos de Almeida (mestre alfaiate do teatro) e baile com “invenção” de Alexandre Zucheli⁶.

Este drama comemorativo estreou a 21 Agosto de 1788 e o seu elenco era constituído, pois, exclusivamente, por actores-homens: Manuel da Costa, António da Silva, Filipe Manuel, João Inácio, Domingos José Ferreira, Cipriano Luis Serafim, Clemente Pereira, António Borges Garrido, João Anacleto de Sousa, Vicente Ferreira. Os bailarinos eram: Alexandre Zuchelli (o coreógrafo), Luis Sechione, Nicola Pariffini, Luis Fabbri, António Delgado da Silva, José Buffeli, José Xavier, António Torres, Pedro Baquino, Joaquim José Couvet, Bartolomeu José e Maurício José de Melo.

Entre 1765 e 1792, o Teatro da Rua dos Condes especializou-se na apresentação de comédias e dramas em francês, italiano e espanhol. Nos anos 80 do século XVIII, o Teatro apresentava também “peças com bonecos⁷” que o intendente Pina Manique viria, então, a proibir por serem consideradas indecentes.

Em 1821, ainda era este o nosso “Teatro Nacional”. Vejamos o que a este respeito afirma Augusto Ricardo no seu livro *Motivos de Teatro*, de 1934:

Já em 1821, segundo informa o sr. João Jardim

6—Cf. Bibliografia.

7—Cf. Sousa Bastos, Dicionário, p. 360.

de Vilhena (“Teatros de Lisboa” Feira da Ladra, nº 4, 1929, revista dirigida por Cardoso Marta), o Teatro Nacional da Rua dos Condes formulara, por intermédio dos delegados da Sociedade que o administrava, um pedido de D. João VI, no qual aqueles representantes manifestavam o desejo de «que pelo cofre da polícia lhes fosse concedido algum auxílio pecuniário». As razões alegadas para a obtenção desse favor eram, entre outras, as de «que o teatro da Rua dos Condes era o único nacional, onde os espectáculos eram decentes e de boa moral e com os melhores actores». Passavam-se essas coisas em 1821. **No Teatro Nacional da Rua dos Condes, a acreditar na petição dos seus delegados, trabalhavam os melhores actores.** (sublinhado meu)

Também, naquele tempo, se a época era lucrativa, os ganhos eram só para a Sociedade; se, porém, as receitas diminuía, lá estava o Estado para as completar com novos auxílios de dinheiro. (pp. 269-70).

Augusto de Castro, por sua vez, numa conferência intitulada *Garrett e o Teatro*, de 1954, informa-nos sobre os anos verdadeiramente importantes do Teatro da Rua dos Condes:

É certo que nessa altura [primeira metade do século XIX] começam a surgir actores como Teodorico, Epifânio, Florinda e Carlota Talassi. Em 1835, uma Companhia francesa vem a Lisboa, instala-se em 1837 na Rua dos Condes. Mas, sem repertório, sem casas de espectáculo, instalado em pobres pardieiros, o Teatro Português é um triste arremedo de feira.

Garrett tinha feito representar em Plymouth, pelos companheiros de emigração, a sua tragédia da mocidade, Catão. Recebera a influência directa de Shakespeare, de Goethe e de Schiller, da renovação romântica na Alemanha. O vendaval de Hugo, com o Cromwell e o Ernani, começava a soprar sobre a Europa. (pp. 13-16)

Então, no dia 22 de Novembro 1836, o Teatro da Rua dos Condes começa a funcionar como “Teatro Nacional e Normal” enquanto se constrói o novo edifício do Teatro Nacional. Em 1837, Almeida Garrett organiza aí uma companhia de declamação que virá a ter direcção do referido actor francês Émile Doux (que permaneceu à frente deste teatro até 1840). A companhia era constituída pelos actores Catarina e Carlota Talassi, Delfina, Florinda Toledo, João Anastácio Rosa, Tasso, Epifânio, Teodorico, Sar-

gedas, Ventura, Vitorino e Mata. A jovem actriz Emília das Neves (1820-1883), que “viria a ser a grande figura feminina da cena romântica portuguesa⁸”, integra, como estreante, este elenco desempenhando no ano seguinte o papel de D. Beatriz no espectáculo *Um Auto de Gil Vicente*, a peça programática de Almeida Garrett, considerado, por vezes, como o espectáculo de início do Romantismo nos palcos portugueses (estreia: 15 de Agosto de 1838)⁹. Os cenários foram desenhados por Palluci. Seria, aliás, desta Companhia que sairiam os actores que viriam a constituir o elenco nuclear do novel Teatro Nacional.

Depois deste período de relevo na história, o Teatro da Rua dos Condes esteve fechado, reabrindo em 1852. Nestes anos, a estrela daquele lugar era, o que é significativo, o actor cómico Ribeiro que representará, com êxito, no Teatro da Trindade, o papel titular de *O Avaro* de Molière¹⁰. A Companhia residente do Teatro da Rua dos Condes, no final de 1859, era constituída pelos actores Almeida, Rolão, Felicidade, C. Pereira e Loureiro e na década de 60, tinha em cartaz Luisa Fialho, Queirós, Fialho, Luisa Cândida, Carlota, Carlos Almeida, Faria, Augusto, J.

8—Luiz Francisco Rebello, *O Teatro Romântico*, p. 42.

9—Assinala-se, contudo, o drama *A Duquesa de Vaubalière* como espectáculo inaugural da Companhia de declamação criada por Garrett.

10—Cf. Santos, p. 16.

Bento, Cipriano, Capistrano, C. Xavier, Amado, Pedro de Sousa, Morais, entre outros, um dos quais de nome Salazar.

1881-82 foi a última temporada de vida do velho teatro onde também se fizera a história da restauração do teatro português. O espaço foi deitado abaixo e, sobre as suas ruínas, foi edificado o Teatro Chalet que seria, por sua vez, demolido a 23 de Dezembro de 1888 para dar lugar ao Novo Teatro da Rua dos Condes, um espaço desenhado por Dias da Silva, com apenas 32x15 metros de área, no mesmo lugar onde viria a existir o futuro Cinema Condes que, na actualidade, conhecemos como Hard-Rock Café, na esquina da Avenida da Liberdade.

O Novo Teatro da Rua dos Condes foi propriedade de Francisco de Almeida Grandela e nele se apresentavam operetas e revistas.

O jornalista francês Henry Lyonnet, em 1897, regista que, neste teatro, todo o rés-do-chão era ocupado por um café (botequim) e que a plateia se situava ao nível da cave. A sala era pequena mas confortável e bonita. Tinha duas ordens de camarotes; os balcões recortados à vista e bombeados, dão a ilusão de cestos de flores dourados; as poltronas tinham o assento canelado, basculante, e as costas e os braços forrados a veludo vermelho. O pano de boca re-

presentava um tema mitológico: Apolo e uma musa num jardim. O acesso à galeria fazia-se por uma escada comunicando, à vista, com a sala do teatro. A orquestra era, no início, composta por 16 elementos.

A cortina levantava-se às 20h30 e, no caso que testemunhou, a revista terminava à meia-noite. No vestíbulo, expunham-se, por vezes (como em *O Reino da Bolha*, o espectáculo a que o comentador assistiu¹¹), desenhos de figurino e acendiam-se **lâmpadas a gás** para iluminar exteriormente o teatro onde se exhibia, em faixa branca, na varanda do lado da Avenida, o título da peça. Os cartazes, em quatro cores, muito grandes, eram chamativos e originais. Os *fauteuils* custavam, então, 800 reis¹².

Alguns anos depois de inaugurado, o acanhado Novo Teatro da Rua dos Condes passa por obras de

11—*O Reino da Bolha*, revista em 3 actos de Eduardo Schwalbach Lucci, música coordenada pelos maestros Freitas Gazul e Tomás Del Negro, figurinos desenhados por Rafael Bordalo Pinheiro, sob a direcção de Jerónimo Silva; cenários de Eduardo Reis, Augusto Pina e Júlio Machado. Estrela: Ângela Pinto; e ainda Mercedes Blasco (que ousava andar de bicicleta em cena e também na Avenida!), Vale, Silva Pereira e Costa. Entre outras paródias, imita-se o estilo do encenador francês André Antoine (que tinha visitado Lisboa em 1896 pela primeira vez – representando-se, parodicamente, de costas toda uma cena, procurando uma pulga nas ceroulas, no meio de um monólogo, para fazer mais “natural”! Mercedes Blasco parodia as atrizes francesas Mlle Pâquerette e Mlle Blanche Lescot que se tinham apresentado também em 1896. Cf. Lyonnet, p. 194.

12—Cf. Lyonnet, pp. 173-180.

transformação que parece terem-no ainda piorado. Aquele que fora, até pelo menos à direcção do actor (romântico) José Carlos dos Santos, Pitorra (1833-1886), em final de carreira, palco de terríveis dramas históricos e de melodramas de grande efeito (*Courier de Lyon; Lazare le Pâtre*, etc.), no final dos anos 90 do século XIX, transformara-se em palco exclusivo dos géneros populares de teatro de revista e opereta.

Atentemos nesta outra descrição do princípio do século XX:

O recinto da plateia e camarotes foi completamente separado do palco por um guarda-fogo que sobe desde os alicerces até acima do telhado; a boca do proscénio foi vedada por um pano metálico de rápida descensão, e nas entradas de serviço do palco foram colocadas portas também de ferro. Pela primeira vez, nesta casa de espectáculos, o público gozou a condição tranquilizadora de saber facilmente interceptáveis os lugares que lhe eram destinados e a caixa do teatro. (Mesquita, p. 620)

Das *Memórias do Actor Isidoro* recolhemos ainda a informação que a revista *Arquivo Teatral* [1838-1845¹³] “deu em folheto” todas as melhores peças do

repertório do Teatro da Rua dos Condes que, escritas por autores como Hugo, Dumas pai, Scribe, Bayard, terão sido: *Torre de Nesle*, *Catarina Howard*, *Lucrecia Bórgia*, *Câmara Ardente*, *Nódoa de Sangue*, *Trinta Anos ou a Vida de um Jogador*, *O Preboste de Paris*, *O Gaiato de Lisboa*, *Os Desafios*, *O Cabrito Montês*, *O Urso e o Pachá*, *Os Sete Infantes de Lara*, *Bergami*, *D. João de Áustria*, *Madalena*, *O Tributo de Cem Donzelas*, etc., etc.¹⁴.

Bibliografia utilizada

- AAVV, recortes, Arquivo Teatro Nacional D. Maria II.
- AAVV, “Edificação do Teatro Nacional”, número da *Revista do Conservatório Real*, Lisboa, 1842.
- Balbi, Adrien, *Essai statistique sur le Royaume du Portugal*, Paris, 1822.
- Castro, Augusto de, *Garrett e o Teatro Português*, Conferência, Lisboa, Bertrand, 1954.
- Ferreira, Rafael, *Da Farsa à Tragédia*, Porto, Domingos Barreira, 1943.
- Isidoro, *Memórias do Actor Isidoro* [Isidoro Sabino Ferreira], *Esriptas por elle mesmo : Precedidas do retrato do auctor e de uma carta do Ex.mo Sr. F. Palha*, Lisboa, Imprensa de J. G. de Sousa Neves,

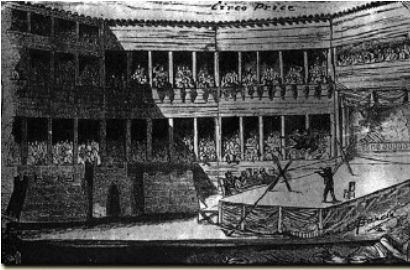
13—Cf. também Rebello, *O Teatro Romântico*, p. 53.

14—Cf. p. 27.

- 1876.
- Ivo Cruz, Manuel, *O Teatro Nacional de S. Carlos*, Porto, Lello, 1992.
- Lyonnet, Henry, *Le Théâtre au Portugal*, ouvrage illustré de 45 photogravures, Col. Le théâtre hors de France, Paris, Paul Ollendorff, 1898.
- Machado, Júlio César, *Os Teatros de Lisboa*, reedição do original de 1875, Lisboa, Editorial Notícias, s/d (1991).
- Matos Sequeira, Gustavo de, *Teatro de Outros Tempos: Elementos para a História do Teatro Português*, Lisboa, s/e, 1933.
- Mesquita, Alfredo, *Lisboa: Compilação e Estudo* (1903), Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1987.
- O Prazer da Ulisseia, Drama para se representar no Teatro da Rua dos Condes no ano de 1788 em obsequio dos felizes anos quem em 21 de Agosto faz o Sereníssimo, e Augusto Príncipe do Brasil*, Lisboa, Oficina de António Rodrigues Galhardo, Impressor do Patriarca eleito, 1788.
- Rebello, Luiz Francisco, *Teatro Português: Cento e Vinte Anos de Literatura Teatral Portuguesa*, Lisboa, ed. autor, s/d (1960).
- , *O Teatro Romântico: (1838-1869)*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1980.
- Santos, Carlos, *Cinquenta Anos de Teatro: Memórias dum Actor*, Lisboa, s/e, 1950.

- Santos, João Carlos, *Álbum do Actor Santos: Repositório de Curiosidades Teatrais*, Lisboa, s/d.
- Sousa Bastos, A., *A Carteira do Artista*, Lisboa, José Bastos, 1908.
- , *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Libânio da Silva, 1908.
- Vasques, Eugénia, “Teatros do Chiado, Notas coligidas”, Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, dactiloscrito, 1996.
- , “Fogachos Teatrais no Século XVIII”, Série Fichas, Ficha 1, Amadora, Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2003.
- , “O Teatro do Ginásio”, Série Fichas, Ficha 4, Amadora, Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2003.
- , “O Teatro do Salitre”, Série Fichas, Ficha 3, Amadora, Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2004.

TEATRO DO SALITRE



O **Teatro do Salitre** era um teatro modesto que Teófilo Braga considerava um dos pardieiros em que vegetava o teatro português em pleno século XIX.

culo XIX.

Construído, como o Teatro da Rua dos Condes, no século XVIII, mais precisamente em 1782, por Simão Caetano Nunes, por encomenda do empresário João Gomes Varela (o da Ópera do Conde de Soure e outros teatros do século XVIII¹⁵), o teatro situava-se num pátio da zona do Rato, actual Rua Tenente Raúl Cascais (aproximadamente onde está sediado o Teatro do Bairro Alto/ Cornucópia), e aí se representavam comédias e entremezes (com títulos do género *O Galego Lorpa*, etc.).

Neste teatro, apresentaram-se espectáculos de grande aparato, como foi o caso de *Covas de Salamanca*, trabalho cuja montagem excedeu em luxo tudo quanto até então se vira em palcos de Lisboa dessa época¹⁶.

Atente-se nesta afirmação patente no artigo

15—Cf. Matos Sequeira, pp. 261 e sgs.

16—Cf. Mesquita, p. 618.

“Edificação do Teatro Nacional” incluído na publicação mensal *Revista do Conservatório Real*:

Aí, na segunda praça pública desta nobre cidade [Rossio], se começa de levantar o primeiro edifício para teatro nacional. Aquele que houve o seu nascimento no paço de nossos Reis, andara até agora desvalido e mal acompanhado pelos rústicos barracões do Bairro Alto, do Beco da Comédia, e ultimamente do Pátio do Patriarca, do Salitre, e da Rua dos Condes! Era encargo da nação dar-lhe solar, fazer-lhe casa e dotá-lo. (p. 20)

Inaugurado somente no ano de 1838, com o drama *Antony* do autor romântico francês Dumas, o **Teatro do Salitre**, “depois do abatimento vergonhoso, em que caíra” (idem, p. 31), **serviu, nesta época inicial do Romantismo em Portugal, de autêntica escola dramática de actores pois o Teatro da Rua dos Condes, elevado a “Teatro Normal” desde 1837, enquanto se aguardava a edificação do Teatro Nacional (1846), era tido, com ou sem razão, como um lugar onde se desprotegiam os artistas e a arte dramática**¹⁷.

Em 1839, ano do início das aulas de teatro no

17—Cf. Rebello, *O Teatro Romântico*, nota 15, p. 96.

Conservatório – segundo volante do plano de regeneração do teatro português idealizado por Almeida Garrett --, o poeta Alexandre Herculano fez aí representar o seu drama histórico *O Fronteiro de África ou Três Noites Aziagas* e, no ano seguinte (1840), o poeta conservador e reaccionário António Feliciano de Castilho (que era, por exemplo, contra as inovações da arte cenográfica que então se experimentavam fora do nosso país, e era antagonista ideológico de Garrett, etc.) liderou, nesse lugar, uma empresa, a Companhia de Gil Vicente, dirigida pelos actores Francisco Frutuoso e César Luca Perini (de origem italiana), seus “homens de mão”, e chamou-se então ao teatro, pomposamente, Nacional e Real Teatro Português do Salitre (em oposição directa ao Teatro Nacional da Rua dos Condes)!

A 23 de Março de 1840, os alunos das várias escolas do Conservatório Real representavam no Teatro do Salitre um espectáculo de homenagem à rainha D. Maria II no seu aniversário; a segunda parte desse espectáculo consistiu na apresentação do drama histórico de Garrett, *Amor e Pátria/Filipa de Vilhena*.

Foram estes os anos mais relevantes do espaço que ficou na história do teatro português como o lugar público onde, no ano de 1847, se estrearia profissionalmente, ainda que **com cortes**, a peça-manifesto

de Garrett *Frei Luís de Sousa*.

Em 1 de Fevereiro de 1858, o velho Teatro do Salitre reabre as suas portas, depois de ter estado encerrado vários meses por causa da febre amarela, agora – passada a sua época áurea de sede de combate teatral e de começo de afirmação de uma dramaturgia nacional -- com o novo e programático nome de Teatro das Variedades Dramáticas ou Teatro das Variedades. Foi nesta reabertura que se apresentou o futuro popular actor **António Pedro** de Sousa (1836-1889), quando era ainda ensaiador da Companhia o então celebrizado actor Isidoro.

Em 1873, o Teatro volta a reabrir com uma Companhia que tem direcção de Pinto Bastos e do escritor Bernardino José de Senna Freitas. No ano de 1876, entra em funções a empresa “Oliveira e Lima”; três anos depois, contudo, o espaço começa a ser demolido em virtude das obras de abertura da Avenida da Liberdade¹⁸.

A 27 de Março de 1880, inaugura-se o Novo Teatro das Variedades que passaria, depois, a chamar-se Teatro do Rato. Abriu com a peça sacra de António Mendes Leal, *Martírio e Glória ou Torquato o Santo*¹⁹.

Mas para bem compreendermos o estado real

18—Cf. Mesquita, p. 620.

19—Cf. Mesquita, p. 620.

do teatro português nessa época remota, atentemos na seguinte descrição de como seria o teatro representado no Teatro do Salitre na segunda metade do século XIX:

O primeiro e mais flagrante dos contrastes com a influência e a recordação do meio em que, em Londres e Paris, [Almeida Garrett] vivera, é o estado andrajoso do teatro português, «acantado» como diz Teófilo Braga, «nos barracões do Bairro Alto e do Beco das Comédias, vergonhosamente sumido no Pátio do Patriarca, nos pardieiros do Salitre e da Rua dos Condes».

Os actores eram borrachos sem consciência. O público delirava com a Preta de Talentos, a Zanguizarra, a Talafozada e com as comédias do António Xavier, de que nos ficou a memória do famoso Manuel Mendes Enxândia. Vale a pena assistirmos, daqui, a uma representação duma peça da época. Eis uma saborosa descrição de José Agostinho [de Macedo, As Pateadas de Teatro].

«Está em cena o Marido Mandrião, traduzido do francês Le Mari Insouciant e dado por original por um génio abrilhantador. Feridos que sejam os tímpanos das assistentes por uma, se-

gundo o costume, desafinadíssima gaitada de rebeca, engrossada a atmosfera teatral com o denso e fedorento vapor de sebo e azeite de peixe, ao som de agudo apito, como se aquilo fosse alcateia de Ermitões da charneca, vai o pingado, esfarrapado pano acima, em eternas teias de aranha [que] formam ou barambazes ou bambolinas; aparece engasgada actriz com um olho na frisura tal, outro no banco tal, outro botado à plateia tal, e outro lá para onde lhe parece. Abre a boca, depois de a abrir primeiro o alambazado ponto que grita mais do que ela, olha para ela que já faz acções com os escarnados braços sem ter proferido palavra, e diz: «A flor que abre o cálice ao orvalho do meio-dia, quando a noite com pincéis divinos pesponta o quadro da madrugada...»

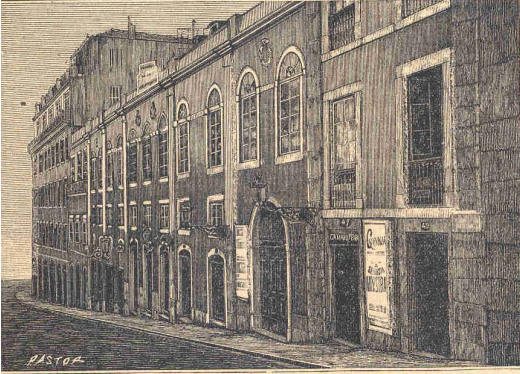
A um século de distância [1954], perdeu-se, felizmente, a tradição de «gaitada de rebeca» mas seríamos injustos se não reconhecêssemos que, de vez em quando, revivem, do «alambazado ponto que grita mais do que ela». Nem tudo pode desaparecer na voragem do tempo! Há tradições tenazes. (Augusto de Castro, Garrett e o Teatro Português, Conferência, Lisboa, Bertrand, 1954, pp. 13-16)

Bibliografia utilizada

- AAVV, recortes, Arquivo Teatro Nacional D. Maria II
- AAVV, “Edificação do Teatro Nacional”, número da *Revista do Conservatório Real*, Lisboa, 1842.
- Balbi, Adrien, *Essai statistique sur le Royaume du Portugal*, Paris, 1822
- Castro, Augusto de, *Garrett e o Teatro Português*, Conferência, Lisboa, Bertrand, 1954.
- Ferreira, Rafael, *Da Farsa à Tragédia*, Porto, Domingos Barreira, 1943
- Ivo Cruz, Manuel, *O Teatro Nacional de S. Carlos*, Porto, Lello, 1992
- Machado, Júlio César, *Os Teatros de Lisboa*, reedição do original de 1875, Lisboa, Editorial Notícias, s/d (1991)
- Matos Sequeira, Gustavo de, *Teatro de Outros Tempos: Elementos para a História do Teatro Português*, Lisboa, s/e, 1933.
- Mesquita, Alfredo, *Lisboa: Compilação e Estudo* (1903), Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1987.
- Rebello, Luiz Francisco, *Teatro Português: Cento e Vinte Anos de Literatura Teatral Portuguesa*, Lisboa, ed. autor, s/d (1960)
- , *O Teatro Romântico: (1838-1869)*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1980.
- Sousa Bastos, A., *A Carteira do Artista*, Lisboa, José

- Bastos, 1908
- Vasques, Eugénia, “Teatros do Chiado, Notas coligidas”, Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, dactiloscrito, 1996
- , “Fogachos Teatrais no Século XVIII”, Série Fichas, Ficha 1, Amadora, Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2003
- , “Teatro da Rua dos Condes”, Série Fichas, Ficha 2, Amadora, Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2004
- , “O Teatro do Ginásio”, Série Fichas, Ficha 4, Amadora, Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2004
- , “O Ensino do Teatro no Século XIX em Portugal”, *Tradições Portuguesas/Portuguese Traditions: In Honour of Claude L. Hulet*, coord. de Francisco Fagundes e Irene Maria F. Blayer, San José, Califórnia, 2007.

TEATRO DO GINÁSIO



O Teatro do Ginásio Dramático ou Teatro do Ginásio, um “teatro do riso e da alegria”, nas palavras do autor de comédias Rafael Ferreira

1943 (p. 31), foi um dos mais populares de entre os quatro teatros do Chiado durante a segunda metade do século XIX.

Situado na Rua Nova da Trindade, no lugar onde tinha existido um antigo circo (e daí o nome de “ginásio” que lhe atribuíram os habitantes da zona), era, inicialmente, uma barraca de madeira e a própria rua não passava de uma modesta travessa, a Travessa do Secretário da Guerra.

Este pobre edifício em madeira, inaugurado a 17 de Maio de 1846 com um drama de César Perini de Luca, *Os Fabricantes de Moeda Falsa*, espectáculo de estreia do grande actor Francisco Alves da Silva **Taborda**, tinha a sua plateia no rés-do-chão e o palco na sobreloja. Graças ao realismo interpretativo de Taborda, o Ginásio chegou a ser considerado, por volta

de 1849, “o berço” do realismo português.

Este espaço seria demolido a 5 de Abril de 1852 e reaberto (com obras da autoria do empresário Francisco Ruas) em 1852-53, com a peça de Mendes Leal, *O Tio André que Veio do Brasil* (sobre a escravidão branca no Brasil), tendo provavelmente sido sujeito novamente a obras por volta dos anos 60 pois encontro referência a reabertura em 1868 com uma ópera cómica de Offenbach, *As Georgianas*.

O Teatro do Ginásio tinha então três ordens de camarotes, sete filas de *fauteuils*, nove de cadeiras e geral, uma boa decoração e uma orquestra – depois um sexteto – que tocava nos entre-actos. Durante os anos 50, parece ter sido o centro de uma nova dramaturgia com preocupações sociais (Mendes Leal, César de Lacerda, etc.); no ano de 1877, contudo, já tinha perdido este estatuto e mergulhado na apresentação de espectáculos de opereta italiana.

THEATRO DO GYMNASIO

Preços

Primas 1.ª a 14.....	35000	Camarotes 2.ª ordem n.º	
" "	3500	50 a 55	25000
Camarotes 1.ª ordem n.º 15	35000	" "	3.ª ordem n.º
" " n.º 16 a 21	3500	60 a 67	15000
" " 2.ª ordem n.º 40	35000	Fauteuils 57 a 61 e 68 a 72	18000
" " n.º 39 a 39	35000	Cadeiras	8000
" " n.º 36 a 43	35000	Platões	5000
		Varamias	1000

Em 1879, Madame Ratazzi considera o Teatro do Ginásio um teatrinho elegante, no género do teatro Déjazet de Paris, onde se representavam revistas

e comédias traduzidas do francês e alguns, poucos, originais portugueses. Constata que o teatro se encontrava muitas vezes fechado em virtude de ter pouco público e, por conseguinte, poucas receitas,²⁰ o que explicaria os meses consecutivos em que se encontrava encerrado e sua a Companhia em *tournée* pela província²¹.

Henry Lyonnet, dezoito anos depois (1897-98), faz suas as palavras da Princesa Ratazzi, ainda que leve bem mais longe a sua observação crítica que lhe permite, inclusivamente, afirmar que mesmo os “originais” portugueses, como a peça em três *Os Pimentas*, de Eduardo Schwalbach, a que conseguiu assistir depois de cerca de quatro meses de espera, suscitavam dúvidas quanto à “originalidade” pois se tratava da milionésima versão do “rpto das Sabinas” um tema muito declinado no teatro popular da Europa de então...

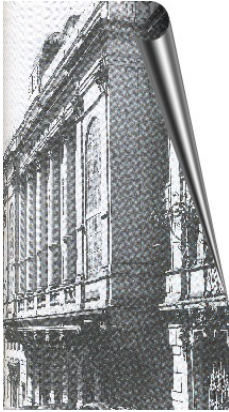
O Teatro do Ginásio vocacionou-se, pois, para os géneros mais populares do teatro (farsa, comédia, revista); a sua Companhia, no final dos anos 90, assemelhar-se-ia, segundo o ponto de vista do observador francês (que prefere nem sequer se referir às actrizes), às mais pobres do teatro de Paris (como o teatro de Cluny), ainda que aí se destacassem actores

20—Citado em Lyonnet, p. 134.

21—Cf. Lyonnet, pp. 133-134.

como Joaquim de Almeida, primeiro actor, e o cómico galante Cardoso.

Fazem contudo também parte da história do Teatro do Ginásio os nomes de actores muito populares da cena portuguesa como **Isidoro**, **Taborda**, como disse atrás considerado verdadeiro mestre da arte de representar realista entre nós, **Vale**, **António Pedro**, **Jesuína Marques**, **Bárbara Wolkhart**, **Maria das Dores Pola**, **Lucinda do Carmo**, etc.



Nos anos 80 e 90 do século XIX, o Teatro do Ginásio conheceu grandes êxitos e a colaboração de importantes escritores. No decurso do século XIX, escreveriam para os seus espectáculos populares autores como António Enes, Teixeira de Vasconcelos, Rangel de Lima, Júlio César Machado, Mendes Leal, Rafael Bordalo Pinheiro, Pinheiro Chagas, Gervásio Lobato, D. João da Câmara, Eduardo Schwalbach, Fialho de Almeida, Marcelino Mesquita, entre muitos outros.

O Teatro do Ginásio ardeu a 6 de Novembro de 1921, tendo reaberto a 27 de Novembro de 1925 sempre com espectáculos de comédia e musicais. Manteve-se aberto até 1951 mas, após várias vicissitudes que o expunham esventrado e em ruínas du-

rante muitos anos foi, finalmente, transformado em Centro Comercial no decurso dos anos 90 do século XX!

O último espectáculo aí representado (1987) foi *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini, uma encenação de Mário Feliciano (1951-1995), num cenário paradoxal de estruturas simétricas (José João Freitas; luz de Orlando Worm) e as ruínas verdadeiras daquele que foi, no número 5 da Rua Nova da Trindade, um dos mais populares teatros do século XIX.

Bibliografia utilizada

Almanach dos theatros para o anno de 1911, revista fundada por F.A. de Mattos, Lisboa, João Romano Torres.

AAVV, recortes, Arquivo Teatro Nacional D. Maria II Ferreira, Rafael, *Da Farsa à Tragédia*, Porto, Domingos Barreira, 1943.

Ivo Cruz, Manuel, *O Teatro Nacional de S. Carlos*, Porto, Lello, 1992.

Machado, Júlio César, *Os Teatros de Lisboa*, reedição do original de 1875, Lisboa, Editorial Notícias, s/d (1991).

Rebello, Luiz Francisco, *Teatro Português: Cento e Vinte Anos de Literatura Teatral Portuguesa*, Lisboa, ed. autor, s/d (1960).

Rio-Carvalho, Manuel, “Loas”, original dactiloscrito, s/d.

Sousa Bastos, A., *A Carteira do Artista*, Lisboa, José Bastos, 1908.

Vasques, Eugénia, “Teatros do Chiado, Notas coligidas”, Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, dactiloscrito, 1996.

----, “A Palavra de Pasolini”, *Expresso*, 3 Out. 1987.

----, vv críticas *Expresso*.

