

AA. VV., *Teatro de Revistas em Portugal: Revistas «Perdidas» e Outras (1851-1868)*
Eugénia Vasques *et al.* (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional, 2022, 1498 pp.

As Revistas perdidas do Teatro do Ginásio

Elaborar a história das revistas do ano é uma tarefa «que só algum velho cão rateiro dos palcos secundários poderia fazer», indica Fialho de Almeida em *Actores e Autores*, em 1896. Segundo o autor, esse trabalho caprichoso só pode ser realizado através de fontes dispersas, pouco assertivas e por vezes inalcançáveis, como a recordação pessoal dos espectadores, a pesquisa em periódicos ou em arquivos de teatros, «impossíveis de completar». Sobre este último ponto, o autor determina a dificuldade de acesso aos arquivos dos «teatrinhos» pela multiplicidade dos seus empresários, referindo-se com certeza a autorizações de consulta dependentes de vontades individuais; a essa dificuldade não seria alheia a rotatividade nas direcções dos teatros e, por conseguinte, a retirada dos manuscritos pertencentes ao repertório apresentado em cada uma delas. Por essas circunstâncias, e por uma série de outras, como incêndios, demolições, mudanças de local, etc., foram desaparecendo muitos manuscritos.

Assim se pensou ter acontecido com o texto da primeira revista, *Lisboa em 1850*, de Francisco Palha e Latino Coelho, levada à cena a 11 de Janeiro de 1851, no Teatro do Ginásio, e com os textos que lhe sucederam até 1856, ano da edição impressa de *Fossilismo e Progresso*, de Manuel Roussado. Luiz Francisco Rebello, na sua extraordinária investigação plasmada na *História do Teatro de Revista em Portugal*, dá conta dessas lacunas afirmando que, no caso da primeira revista, não se conhece a sua estrutura, porque o seu texto não foi editado nem conservado, assim como das três revistas que lhe sucederam, da autoria de José Maria Brás Martins. Deste

modo, a descoberta do espólio do antigo Conservatório Real de Arte Dramática¹, onde constam, entre outros, os primeiros textos de revista, é um achado precioso, porque nos permite finalmente perceber melhor o desenvolvimento do género nos palcos de Lisboa.

Ao que tudo indica, os manuscritos inéditos da revista estiveram perdidos quase um século, se seguirmos a cronologia dos acontecimentos indicada por Guilherme Filipe, um dos primeiros investigadores a debruçar-se sobre o assunto; foram trasladados em 1921, na altura do incêndio que destruiu o Teatro do Ginásio, para a biblioteca da Escola de Teatro do Conservatório Nacional (permanecendo encaixotados e sem tratamento arquivístico), e passaram, em 1998, para as novas instalações da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), na Amadora, onde foram encontrados por acaso por Eugénia Vasques (em 2011-2012), professora e investigadora daquela instituição.

Resgatados do anonimato para o século XXI, um grande lote de exemplares foi digitalizado², a partir de 2013, através de um apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo como motivação principal a sua colocação no domínio público de material desconhecido e procurado por investigadores, e permitir o seu rápido acesso pela comunidade académica e científica (Marques, 2016: 46-47). O certo é que parte desse espólio, nomeadamente os manuscritos inéditos do primeiro ciclo de

1 O espólio é composto, entre outros materiais, por manuscritos enviados a concurso ou para censura prévia à Inspeção Geral dos Teatros, que funcionava nas antigas instalações do Conservatório, e diz respeito a vários teatros lisboetas, tendo não só originais, como imitações e traduções (Marques, 2016: 45-47). Os materiais integram agora o Arquivo Histórico da Escola Superior de Teatro e Cinema.

2 Foram digitalizados 812 manuscritos pertencentes ao acervo do Conservatório Nacional; deste conjunto, datado entre os séculos XVIII e XIX, uma grande fatia é proveniente do Teatro do Ginásio, num total de 404 espécies (Marques, 2016: 46-48).

revistas entre 1851 e 1867, foi parcialmente disponibilizado, ficando acessível apenas para alguns investigadores, por se tratar de «material raro e único»³. Esta argumentação, que faz cair por terra todos os propósitos inerentes à digitalização das revistas, não só apresenta uma estratificação injustificável entre graus de investigação, como é pouco coerente, pois não estava em causa nem a conservação do material, nem sequer a sua reprodução (que está sempre sujeita a autorizações especiais). Por outro lado, pertencendo o material a um arquivo histórico, acomodado numa instituição pública, deveria seguir as directivas legais, no que diz respeito à facilitação do acesso à documentação para fins de investigação⁴. Os arquivos públicos não devem ser impossíveis de consultar, mas continuamos a assistir, sem razão aparente, à ocultação do seu material ou a uma espécie de «secretismo» (desproporcionado) em relação ao seu paradeiro. Felizmente tem existido um contínuo investimento na inventariação das espécies e na aceção de que as obras só nos servem quando produzem conhecimento, que é acompanhada da extraordinária colaboração e do empenho das pessoas que trabalham nos arquivos e nas bibliotecas (públicas e privadas) do nosso país.

3 Em 2014 pedi para visualizar esse material, com o objectivo de levar a cabo a minha dissertação de mestrado sobre a Revista do Ano nos palcos de Lisboa, entre 1851 e 1889, realizada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Através de deliberação do Conselho de Biblioteca fiquei a saber que «a consulta integral destes documentos raros e únicos é disponibilizada somente a investigadores – doutorandos, pós doutorandos e historiadores», e desta forma teria acesso parcial aos manuscritos. Foi-me facultada a página de capa e de distribuição de elenco das revistas, apesar de estar, ao que tudo indica, terminado o processo de digitalização dos manuscritos. Em 2022, depois de voltar a contactar a Biblioteca da ESTC sobre o mesmo assunto, foi-me indicado para aguardar pela publicação que estaria no prelo.

4 Decreto-Lei n.º 16/93, de 23 de Janeiro, que estabelece o regime geral dos arquivos e do património arquivístico.

Debrucemo-nos então sobre a tão aguardada edição de *Teatro de Revista em Portugal: Revistas Perdidas e Outras (1851-1868)*, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda (2022), que, como o nome indica, optou por publicar não só os seis manuscritos inéditos, mas também cinco reproduções de edições anteriormente impressas, por diferentes casas editoriais. Possui portanto um corpo robusto de onze textos, levados à cena na sua maioria no Teatro do Ginásio, com excepção para a *Revista de 1858*, de Joaquim Augusto de Oliveira, e para o texto mais tardio do lote, a *Revista de 1867* de Francisco da Costa Braga, ambas estreadas no Teatro das Variedades Dramáticas.

Em duas revistas, *1862*, de Isidoro Sabino Ferreira, e *Celebridades em 1868*, de Henrique Verón e Diogo Henriques Xavier Nogueira, as reproduções impressas fazem-se acompanhar pelos respectivos manuscritos originais e portanto é possível a comparação das duas versões. Se, no primeiro caso, as pequenas emendas contidas no manuscrito não migram para a versão impressa, no segundo caso são seguidos à risca os cortes do autor, aparecendo inclusivamente no exemplar impresso excertos de um novo texto. Quanto à integração dos outros três textos já impressos, não só torna o objecto livro ainda mais volumoso, como não oferece benefícios de monta, pois esse material está acessível para consulta, por exemplo, no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

Os textos desta publicação dizem respeito ao primeiro ciclo da revista, até 1869, altura em que entra em cena o autor e empresário António de Sousa Bastos⁵, responsável por dezenas de criações, até 1909, dividindo, a partir de 1896, o seu reinado com outro protagonista, Eduardo Schwalbach (Rebello, 2010:15). Neste primeiro ciclo, a revista apresenta-se

⁵ Estreou-se com a revista *Coisas e Loisas de 1869*, a 13 de Janeiro de 1870, no Teatro das Variedades Dramáticas.

maioritariamente em 3 actos e sem prólogo inicial⁶, e é inaugurado um novo modelo de revista, em formato de cena cômica, a *Revista do Ano*, cena com pretensões a cômica e adubada com alguma música, de Pedro Carlos de Alcântara Chaves (1860). A revista é cunhada, pela primeira vez, como «revista do ano» (até então aparece apenas como «revista»), possivelmente como provocação irónica por parte do autor, ao atrever-se a nomear desta forma um curto monólogo (Vasques, 2022: 42). As pequenas revistas apresentadas, até 1867, de que há registo, são apenas quatro (preponderantes em relação ao segundo ciclo), sendo a mais tardia, a *Revista a (Vapor) de 1866*, disparate cômico-satírico-musical em um acto e três quadros, de Francisco Xavier da Silva, um dos manuscritos inéditos desta publicação⁷. Esta breve revista, ao contrário das suas antecessoras, não mantém a unidade de lugar, possuindo mais do que um quadro, de interior e de exterior, seguindo a norma das revistas mais extensas, que têm, normalmente neste período, entre três e seis quadros cenográficos por espectáculo. O texto de Xavier da Silva apresenta uma construção inédita em verso (cantado ou falado), e possui um enredo que, mesmo não sendo o mais comum, foi sendo usado por diversos autores: o julgamento literal ou metafórico do ano que termina. Na *Revista a (Vapor)* trata-se efectivamente do julgamento literal do Ano de 1866, que, levado a tribunal para ser julgado pelas malfetorias, acaba sentenciado a 100 anos de prisão.

6 A *Revista de 1858*, de Joaquim Augusto de Oliveira, é o único exemplo de uma revista com prólogo inicial.

7 As restantes são: *Revista do Ano*, cena com pretensões a cômica e adubada com alguma música, de A. Chaves (Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1860), *A Sombra de 1859*, breve revista num acto, de Eduardo Coelho (Tipografia do Futuro, 1860), *Revista do Ano de 1860*, cena cômica original, de A. Chaves (Imprensa Industrial, 1861), e *A Revista (a galope) do ano de 1864*, de Francisco Xavier da Silva (estreada em 1865 no Teatro das Variedades Dramáticas).

A generalidade dos enredos, nas primeiras décadas da revista, apresenta-se com duas estruturas principais: um casamento, que reflecte as opções ideológicas para o país e a deambulação pela cidade de Lisboa de um (ou mais) forasteiros. Isso não impede, contudo, a inclusão de cenas avulsas ou desfechos abruptos, por vezes distantes da formatação inicial. Os espectáculos quebram, desta forma, as unidades de acção, mas também de lugar, como observámos anteriormente.

Através destes novos manuscritos ficamos a saber que o primeiro modelo de enredo foi instituído em 1852, por José Maria Brás Martins, em *O Festejo de um Noivado*. Nesta revista, a personagem País (Portugal) quer desposar em terceiras núpcias D. Bernarda, para grande desilusão de Toleima, que pretende continuar ao seu lado, e para enorme surpresa do Tempo, que recorda como o País está sempre a «viuvar», numa analogia com a ruptura dos sucessivos quadros governativos que marcaram o início do século XIX em Portugal (acto I, cena 2). Por seu lado, D. Bernarda (alegoria da revolução da Maria da Fonte)⁸ desconfia do amor do esposo, acusando-o de esfriar «de dia para dia» (acto III, cena 1), aludindo à fragilidade da recém implantada Regeneração. O modelo é replicado, com grande sucesso, por Manuel Roussado, em *Fossilismo e Progresso* (1856), que solidifica a sua estrutura, desenvolvendo o enredo, e já na década de sessenta, por António César Vasconcelos, em *Passado, Presente e Futuro* (1862), que, em jeito de comédia amorosa, com conspirações e sequestros, se vai servir do possível casamento da filha de Portugal, D. Esperança (com

8 Segundo indica Eugénia Vasques, D. Bernarda é uma «maneira indirecta de dizer que o país andava sempre em bolandas» (2022: 27). Pela forma como o autor descreve a sua indumentária, com um «vestido pintado com peças, balas, espingardas, espadas, baionetas e proclamações» (Martins, 1851: 32), configura-se como a alegoria à revolta da Maria da Fonte. Bernarda tinha sido já associada à revolta das mulheres do Minho, como se pode verificar pelo título do espectáculo que estreou no Teatro D. Fernando, em 1851, *Maria da Fonte ou a Bernarda na Rua*.

o Futuro ou o Passado), para novamente discutir o modelo de sociedade que se projecta para o futuro.

O segundo modelo é levado à cena pela primeira vez pela mão de Joaquim Augusto de Oliveira, com a *Revista de 1858*, de que já existia registo impresso. É cunhada como uma «revista tipo» por Jorge de Faria (*apud* Rebello, 1984: p. 67), e essa designação é perfeitamente justa se pensarmos na replicação da sua estrutura ao longo de várias décadas, como por exemplo em *1862*, de Isidoro Sabino Ferreira (1863), *Tutti-Li-Mundi* (1881), de António de Menezes, *Lisboa no Palco*, de Júlio Soares (1886), ou *Tim Tim por Tim Tim*, de António de Sousa Bastos (1889). É também na *Revista de 1858* que se apresenta pela primeira vez a figura do forasteiro (aquele que chega à cidade, que a observa com um olhar crítico, ao mesmo tempo que usufrui dos seus divertimentos), apesar de um prévio esboço em 1851, através da personagem Brás Tisana, o jornal do Porto que vem visitar a sua comadre D. Bibiana da Revista Universal, em *Lisboa em 1850*. A figura do forasteiro aparece em versão dupla, através da personagem Cometa, que se desloca a Lisboa ao serviço de Júpiter, com a missão de espiar os seus habitantes, e da personagem Província, que depois de tudo maldizer acaba por se vender por um emprego público, e que personifica o provinciano (figura que será recorrente na revista). Mas é em torno do Cometa que a acção se desenvolve, com as suas peripécias pela cidade, as visitas ao Passeio Público, às corridas de toiros ou ao teatro, até à sua recusa de regressar ao Olimpo, pois «cá em baixo é muito melhor que lá em cima. Bela rapaziada, vinho a oito vinténs, pequenas formidáveis!... (Oliveira, 1859: 72).

Eugénia Vasques, no artigo inicial desta publicação, «O Nascimento da “Revista à Portuguesa” no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa», nomeia o forasteiro *compère* (2022: 41), mas penso ser prematura esta designação. O Cometa, assim como a Província podem ser considerados antecipações das figuras que mais tarde serão designadas *compère e commère*, e

que terão competências muito específicas⁹, que aqui, ainda, não se aplicam. São ainda um esboço que, tal como em França, foi sendo delineado, desde o século XVIII, até ao século XIX¹⁰, passando a parelha, nessa altura, a ficar responsável por apresentar os enredos (pretexto para inúmeros momentos de interpelação ao público), a identificar as personagens, a comentar a cena (encarnando a voz crítica da plateia) ou a assegurar a transição entre os quadros, permitindo a compreensão da narrativa.

A autora analisa todos os textos presentes na publicação, do ponto de vista dos seus enredos e das suas principais referências e alusões (textuais e visuais), erguendo por isso um amplo trabalho de reconstituição social, cultural e política de cada época. Recupera, também, informações sobre outros espectáculos de revista levados à cena, mesmo sem a posse dos seus manuscritos ou cópias impressas, servindo-se de materiais e fontes diversas, como periódicos ou os pareceres da Comissão de censura (Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência). Ficamos a saber, por exemplo, que, ao nível

9 As personagens não apresentam o enredo, que é conhecido, quer pela audiência (através do prólogo), quer pelas personagens principais, como Lisboa, que já está informada sobre a vinda do Cometa e da Província e sobre as motivações de ambos para essa visita. Por outro lado, não existe qualquer introdução, por parte da dupla, das restantes personagens da revista, seguindo-se o modelo, verificado desde *Lisboa em 1850*, em que as mesmas são identificadas durante os diálogos, como numa qualquer comédia. Quanto à crítica que se faz sobre aquilo que se observa, ela está, de facto, mais presente no discurso do Cometa, apesar de dispersa por outras personagens, como o Zelador, o Sabão ou o Factotum de Lisboa.

10 Em 1850, aparece, pela primeira vez, uma personagem designada como *compère* e, em 1870, a *commère*, e o casal passa a ser, a partir de então, uma constante na revista em França (Bara, Piana, Yon, 2015: 199), apesar de, por exemplo, a personagem de Arlequim ter sido indicada como o primeiro *compère* da revista, no século XVIII, por ter a seu cargo a condução da intriga e a crítica (D'Estreé, 1901: 267), mas também Pierrot e Momus, pelos seus papéis cómicos e de troca, assim como a personagem Dominó.

da periodicidade, para além das revistas anuais (as mais comuns), foi levada à cena uma revista bienal, a *Revista de 1863-1864*, desconhecendo-se contudo a sua autoria (Vasques, 2022: 56). É curioso a existência de uma revista bienal, em 1865, se tivermos em conta que a primeira revista trimestral aparece quase dez anos mais tarde, em 1874, com *Entre as Broas e as Amêndoas*, de António de Sousa Bastos e Baptista Machado (Teatro do Príncipe Real), a revista semestral somente em 1880, com *O Anel do Prior*, de António Cândido de Oliveira (Teatro Aliança), e a revista anual e trimestral (15 meses), em 1883, com *À Roda da Política*, de Júlio Rocha (Teatro D. Fernando).

Através de uma pequena compilação de excertos de diferentes autores (1860-1950), temos, desde logo, uma passagem inicial pelas múltiplas «receitas» individuais para a revista. A discussão em torno da sua melhor fórmula é quase tão antiga como o género e surge após a estreia de *Fossilismo e Progresso*, de Manuel Roussado, em 1856. Na crítica as opiniões dividem-se, entre os que pensam que a revista tal como uma comédia tem que ter um enredo bem conduzido, em que a «sátira é a sombra gigantesca que acompanha cada uma das figuras» (*O Almadense*, 17.02.1856: 2), e outros (a maioria), que afirmam que ela nada tem a ver com as regras de outros modelos dramáticos, constituindo-se, apenas, como um «folhetim figurado e declamado» (*O Rigoletto*, 19.01.1856: 3), tornando-se inútil buscar-lhe a verossimilhança. No artigo, a discussão abre com a formulação de Andrade Ferreira, que, em 1860, define as características intrínsecas da revista, e que lhe serve como argumento de defesa face aos cortes de que foi alvo o seu texto, *Melhoramentos Materiais*, pela Comissão de Censura Dramática. No seu entender, não se pode «tirar a um género dramático as suas qualidades essenciais» (Ferreira, 1860: XIX), e por isso pergunta, mas, afinal, «o que é uma Revista do Ano?». Estabelece de seguida a primeira formulação concreta dos seus elementos, que podemos alicerçar em três componentes fundamentais: a revisitação dos principais acontecimentos do ano, as alusões e referências, e a personificação

das figuras. Mais tarde, Sousa Bastos fixa-lhe um novo traçado, privilegiando a componente visual em detrimento da literária, mas realçando de novo a importância da personificação de «todas as coisas, ainda mais abstractas» (Bastos, 1908: 128), mesmo que, no final do século, estas personagens já tenham perdido o seu protagonismo.

É notória a primazia das personificações, no primeiro ciclo da revista, sendo designadas, inicialmente, ou como «tipos» (*Revista Popular*, 03.01.1851: 31), ou como personificações burlescas de objectos (*O Espectador*, 19.01.1851: 155), ou ainda, como sumariza José Maria Brás Martins na introdução d'*O Festejo de um Noivado*, são coisas e não pessoas. Luiz Francisco Rebello nomeia-as figuras e Eugénia Vasques introduz o termo alegórico denominando-as personagens alegorizadas, «segundo a tradição dos dramas alegóricos outrora tão praticados no Teatro do Salitre ou no Teatro da Rua dos Condes» (2022: 23).

Penso que o termo «alegórico» carece de atenção, sobretudo no que diz respeito à distinção entre os conceitos de personificação e de alegoria, que surgem muitas vezes confundidos. A personificação é um termo que se refere à forma que se dá a uma entidade não humana e a alegoria aos seus atributos, para além do que é revelado na sua aparência (há uma sequência de termos explícitos que dizem respeito a um significado oculto que pode estar totalmente ou parcialmente escondido). Quer isto dizer que a personificação alegórica existe quando se alegoriza a figura personificada e não pela existência per se de uma personificação, podendo existir, por outro lado, uma alegoria sem que exista uma personificação. Se analisarmos o conjunto dos textos, até 1869, percebemos que as alegorias (sem personificação, como a já referida D. Bernarda) são quase inexistentes, e as personagens são, na sua maioria, personificações alegóricas, ou, em menor número, apenas personificações. Dou apenas um exemplo, no que respeita às características das últimas, na *Revista de 1862*, de Isidoro Sabino Ferreira. O exemplar impresso é acompanhado de um pequeno roteiro

de figurinos e por isso percebemos que o autor aposta ou em elementos de carácter simbólico – a Política é descrita como uma senhora muito bela, de chapéu de chifres dourados e fato retalhado com bocados de várias cores, em que está inscrita a palavra «divisão» – ou numa identificação mais rigorosa, como a personagem Gelo, que traz «no peito um letreiro: Gelo Artificial. Nas costas outro – Sorvete – Na cabeça um boné triangular, tendo escrito – Carapinhada» (Ferreira, 1862: 5-6).

No caso da Política, o seu figurino alude a um sistema político que, mesmo sendo mais perfeito que o anterior, é também mais fraccionado, pelo confronto político no parlamento. No início, a personificação alegórica da Política tem como características a cautela e a lucidez, advertindo os dois forasteiros, Joaquim e Boa Morte, para os perigos da cidade num país «belicoso», em que as pessoas gostam de desenferujar «a catana» (Ferreira, 1862: 14). Mais tarde, revela a assertividade do seu pensamento nos laivos de comentário que vai tecendo sobre as questões mais comezinhas, como sobre os tendeiros de Lisboa, as modas, a circulação de um sem número de jornais, para ela uma verdadeira «propagação das luzes» (Ferreira, 1862: 30), a falta de caridade para os mártires nacionais, etc. No segundo acto, ficamos a perceber a sua filiação e a sua posição ideológica pela nomeação dos parentes que diz possuir:

(...) A minha família é das mais remotas que existe no mundo! Sou filha do maquiavelismo e da ambição... os meus únicos parentes que ainda tenho, são, o meu tio progresso, e a sua filha (que é muito feia) a crítica! (Ferreira, 1862: 22).

Quanto à personagem do Gelo Artificial, configura-se apenas como a personificação, não existe nenhuma leitura continuada das suas características, apenas o anúncio do declínio de um uso e a ascensão de uma nova moda, os chapéus de sol.

Um chapéu de sol branco. Triste condição da humanidade... ai... triste condição da humanidade!... Quando todos abafavam com calor, e não tinha gelo natural para se refrescarem, apareci eu, para livrar a humanidade de morrer assada!... mas o espírito da concorrência – ou por outra, o espírito do fazer mal, inventou os tais chapéus de sol brancos, que segundo dizem afastam os raios de sol de tal maneira, que quem se cobre com eles fica logo a tremer de frio! Não sei até que ponto isto é verdade, mas o que é certo, é que apenas os tais chapéus apareceram, a concorrência ao gelo ficou fria como a minha pessoa... (Ferreira, 1862: 18).

O mesmo pode ser dito do Ano de 1863, que, caracterizado como um cupido, aparece apenas no quadro final ou do Século XIX, cujo discurso é somente o de elencar, num pequeno monólogo, o que trouxe de benéfico a iluminação a óleo de petralina e as vantagens da descida do preço do azeite.

A personificação facilita, como indica Sousa Bastos, a apresentação dos assuntos em cena (1908: 128), pela possibilidade de transformar em figura humana qualquer edifício, ideologia, virtude, acontecimento efêmero, etc., e assim reconstruir em palco uma comunidade diversa entre coisas que quotidianamente não se relacionam. Elas estão implicadas na dramaturgia mas actuam, também, como lembretes visuais, facilitando, através da sua presença, a recordação do facto ocorrido, importante para que a alusão seja compreendida. Por outro lado, não é de menor importância o efeito cómico que proporcionam. Os assuntos, as coisas ou as ideias, através da personificação, esbracejam, têm medo, gritam, opinam, riem, etc., pelo que passamos a olhar para uma coisa que age como uma pessoa. Segundo Henri Bergson, um dos efeitos do cómico acontece quando existe a inserção do mecânico no ser vivente, ou seja, «rimos sempre que alguém nos dá a impressão de uma coisa» (1993: 49). No caso específico da revista, encontramos o mesmo efeito mas ao contrário, sendo por isso natural que

as gargalhadas surjam quando o Mitológico (personificação do Jardim Mitológico) se comporta, em *Qual Deles o Trará*, como um adolescente apaixonado e infeliz porque não é correspondido no amor por D. Lísia (personificação de Lisboa), dizendo: «é a força do meu amor que me obriga a falar assim... São os teus desprezos... o teu ódio... porque tu odeias-me» (acto I, cena 6), ou quando, em *O Festejo de um Noivado*, os teatros do Ginásio, D. Fernando e Nacional transferem as características do seu repertório ou da sua condição financeira para expressões humanas.

Em resumo, as personificações que existem na revista devem ser definidas pelas suas características distintas dentro do texto (o único material disponível). Pela interpretação e decodificação continuada de significação, algumas personificações podem ser consideradas alegorias, outras são simplesmente a antropomorfização de coisas abstractas, de que a revista se serve para invocar em cena assuntos ou acontecimentos.

Em relação à componente musical presente na revista (não exclusiva do género), o artigo de David Cranmer, «Francisco Santos e a sua Produção de Música Teatral», dá-nos a conhecer muito pouco dessa matéria, indicando dados gerais que têm a ver com o contexto de produção de música cénica, em meados do século XIX. Concentra a sua análise no trabalho do compositor Francisco Santos Pinto, e nas suas colaborações para bailados, no Teatro de São Carlos e em dramas históricos e comédias no Teatro D. Maria II, a partir de 1845.

Na sua génese em França, a revista era composta pela intersecção de vários géneros, em que a música se apresentava como elemento predominante, com excepção das restrições iniciais no teatro de feira. Quando chega a Portugal, em 1851, segue essa tradição, mas adapta-se ao contexto português e, nesse sentido, as coplas e os duetos, presentes na maior parte das revistas francesas, são substituídos pela predominância da música instrumental face aos números cantados. Aposta-se nos coros, nas modinhas populares, marchas e polcas e em música oriunda de outros géneros dramáticos (óperas cómicas, dramas,

paródias, etc.), em detrimento de composições originais. Este último ponto não é nem novidade, nem único da revista, como indica Cranmer, em relação, por exemplo, à comédia *vaudeville* *O Cavaleiro d'Essone* (1850), que tinha apenas três números originais de Francisco Pinto (2022: 111). Não alheia a esse facto será a falta, quer de músicos que procedam a composições originais, quer de preparação dos actores no canto, referida em apontamentos da crítica durante largos anos.

O investimento nas coplas passa a ser evidente, a partir de 1856, em *Fossilismo e Progresso*, de Manuel Roussado, e na *Revista de 1858*, de Joaquim Augusto de Oliveira, ambas com direcção musical de Joaquim Casimiro Júnior. O compositor, que contava já com uma longa experiência no teatro, iniciada em 1841, no Teatro do Salitre, trabalha, a partir de então, para quase todos os géneros e teatros lisboetas. É também na revista de Oliveira, em 1859, que se introduz o tango, uma «toada que escravos africanos trouxeram das Américas, particularmente da Argentina» (Vasques, 2022: 58), com o «Tango do Preto Ribola» (Oliveira, 1859: 28), e volta a aparecer, mais tarde, na *Revista de 1867* de Francisco da Costa Braga, com a entrada em cena da «família real do Congo», que vem assistir a um espectáculo na Rua dos Condes, referindo, «por via paródica, a existência de importantes comunidades negras, em Lisboa, com as suas realezas rituais» (Vasques, 2022: 58). De referir que o tango neste 1.º ciclo está associado à entrada de personagens negras (com caras pintadas), numa segunda fase, com autores como Júlio Rocha e especialmente Sousa Bastos, será utilizado indiscriminadamente. Quanto ao fado, ao que tudo indica é introduzido já no segundo ciclo da revista, no espectáculo *Tutti-li-Mundi*, de António de Menezes, em 1881, onde Francisco Alvarenga compõe um pequeno fado cantado pela personagem Zé Povinho (Menezes, 1881: 70).

Quanto ao capítulo dedicado aos bailados, designados como «obras teatrais constituídas por uma sequência de músicas coreografadas» (Cranmer, 2022: 104), onde se englobam as composições mais reduzidas dentro de uma peça declamada,

os exemplos de que o autor se serve são fora do âmbito dos teatros de segunda ordem.

Mas podemos encontrar dentro dos textos de revista pequenas referências a movimentos coreografados. Logo em 1851, o manuscrito de *Lisboa em 1850* indica um momento em que a Filarmónica (Academia Filarmónica de Lisboa) e o Baile (Baile Nacional) «saem polcando um com o outro» (acto III, cena I), mas também na *Revista de 1858* de Joaquim Augusto de Oliveira, que indica: «Todos rapidamente cercam o Cometa oferecendo-lhe sabonetes, pastilhas, etc., e dançando alegremente em redor dele» (1859: 64). Nesta última revista aparece designada a autoria do movimento coreografado, intitulado o «Bailado dos sabonetes» (Oliveira, 1859: 4), que é da responsabilidade da actriz Maria do Céu. De realçar que neste 1.º ciclo da revista é a única indicação de uma função desempenhada por uma mulher que não a de actriz. Mais tarde entrará em cena Emília Eduarda, actriz, escritora e dramaturga, que introduz, juntamente com Sá de Albergaria e António Cruz, a revista no Porto, com *Cartas na Mesa*, em 1886.

O acesso ao material que integra esta publicação permitiu-nos perceber melhor a evolução do género face à sua estrutura, aos seus enredos, e à sua composição visual, musical e performativa. Como resume Eugénia Vasques, a revista é caracterizada nas primeiras décadas por alguma irregularidade de estilo, apresentando-se com diferentes actos, diferentes autorias e auto-classificações (2022: 18). Se numa primeira fase a divisão dos textos é feita por cenas, a partir de 1856, passa a estar dividida por quadros, de número variável, mas com a prevalência de três e quatro quadros por espectáculo. De salientar que, a partir de 1870, esse número quase triplica, com a prevalência de 10 a 15 quadros por espectáculo, e portanto observa-se um claro investimento no aparato cenográfico. Ao nível da cenografia percebemos também que a apoteose do quadro final está presente desde *Lisboa em 1850*, de Francisco Palha e Latino Coelho, somente no final da revista, normalmente para comemorar a chegada do novo ano ou a

sua tomada de posse, e que a partir da *Revista de 1858*, de Joaquim Augusto de Oliveira, o quadro de apoteose passa a celebrar, de forma simbólica, acontecimentos importantes, do passado ou do futuro próximo. Ao nível das autorias prevalecem as criações individuais face às duplas, mais predominantes no segundo ciclo, sobretudo após a entrada em cena de António de Sousa Bastos.

Isabel Mões

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Fialho de (1993). «Estado do Teatro. As Revistas». In *Actores e Autores (Impressões de Teatro)*. Obras completas de Fialho de Almeida. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Bara, Oliver, Jean-Claude Yon, e Romain Piana (2015). «Introduction – la revue de fin d’année.» *Revue D’Histoire du Théâtre*. En revenant à la revue: La revue de fin d’année au XIX siècle, Abril/Junho, pp. 195-200.
- Bastos, António de Sousa (1908). *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.
- Bergson, Henri (1993). *Ensaio sobre o significado do cómico*. Traduzido por Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimaráes Editores.
- Cranmer, David (2022). «Francisco Santos e a sua Produção de Música Teatral». In *Teatro de Revista em Portugal: Revistas «Perdidas» e Outras (1851-1868)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- D’Estrée, Paul (1901). *Revue d’histoire littéraire de la France*. Cap. Les Origines de la Revue au Théâtre, de Société d’histoire littéraire de la France, editado por Société d’histoire littéraire de la France, pp. 234-280. Paris: Armand Colin.
- Ferreira, Andrade (1860). *Os Melhoramentos Materiais*, Revista de 1859: Comédia Satírica e fantasmagórica em 3 actos e 4 quadros por um curioso observador. Lisboa: Tipografia de Joaquim Germano de Sousa Neves.

- Ferreira, Isidoro Sabino (1862). Revista em 3 actos e 6 quadros. Lisboa: Imprensa de Sousa Neves.
- Filipe, Guilherme (2012). «Quando as revistas eram do ano». *Sinais de cena*, n.º 18, pp. 63-69.
- Marques, Luísa (2016). «Peças de teatro manuscritas (séculos XVIII e XIX) em acesso aberto da Escola Superior de Teatro e Cinema: projeto apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian». *Cadernos BAD*, n.º 2, Jul-Dez, pp. 44-56.
- Menezes, António (1881). *O Tutti-Li-Mundi, Revista do Ano de 1880*. Lisboa: Livraria Académica Lisbonense.
- Oliveira, Joaquim Augusto (1859). Revista de 1858, em dois actos, um prólogo e dez quadros. Lisboa: Escritório do Teatro Moderno.
- Rebello, Luiz Francisco (1984). *História do Teatro de Revista em Portugal* (1.º volume). Lisboa: Publicações D. Quixote.
- (2010). «O Teatro de Revista e a República». *Sinais de cena*, n.º 14, p. 15.
- Vasques, Eugénia (2022). «O Nascimento da “Revista à Portuguesa” no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa.» In *Teatro de Revista em Portugal: Revistas «Perdidas» e Outras (1851-1868)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.