

## As «Mágicas», condescendência ao gosto (I)

BRUNO HENRIQUES\*

O género fantástico foi desde muito cedo do geral agrado do público, no entanto, parece não ter recebido o mesmo acolhimento das classes intelectuais que, salvo em raras ocasiões, lhe teceu um ou outro escasso elogio, como terei oportunidade de dar conta. O mesmo parece ter acontecido aos historiadores e aos investigadores que até há bem pouco tempo o ignoravam; alguns talvez nem chegassem a perceber ao certo de que se tratava.

No entanto, podemos hoje afirmar que em Portugal, e é bem possível que noutras paragens o mesmo fenómeno se verifique, o universo maravilhoso se revelou desde muito cedo no Teatro. Se atentarmos nas manifestações teatrais dos fins do século XV, encontramos já representações de dragões e castelos encantados nos momos apresentados nas festas de casamento do príncipe português D. Afonso, filho de D. João II e de D. Leonor, com a princesa de Castela D. Isabel, filha dos reis católicos, em Évora, em 1490, ou no Natal de 1500, quando D. Manuel recebeu em Lisboa a sua segunda mulher, D. Maria.

Ao longo do século XVI é possível encontrar no teatro testemunhos do gosto pelas artes mágicas e todo o ambiente que as reveste. De Gil Vicente podemos recordar o frade nigromante de *Exortação da Guerra* que profere as palavras mágicas que convocam os diabos que hão-de ir ao outro mundo buscar os heróis e heroínas da antiguidade clássica para que desfilem perante a corte de Portugal; no *Auto da Fadas*, uma feiticeira mostra ao rei D. Manuel como a sua arte é necessária, convocando, também ela, um diabo e fazendo vir do além seres

---

\* Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

fantásticos, como as fadas marinhas. Na comédia de *Rubena* é pelo ar que os diabos se deslocam. Aliás, o voo parece ser um dos ingredientes espectaculares que mais surgem nas produções teatrais que encenam encantamentos e assombros. No *Auto dos Enanos*, Gil Vaz e o filho Marçal deslocam-se voando por artes mágicas de uma sábia italiana, que faz a sua aparência extraordinária rodeada de fogos. São figuras e prodígios que surgem com frequência no teatro quinhentista, que hão-de culminar no final do século na *Comédia da Pastora Alfea*, de Simão Machado, que propõe transformações espectaculares em cena – Alfea transforma-se em pedra e Célia, à maneira de Dafne, em loureiro –, amantes são separados pelo fogo, aparições súbitas de seres extraordinários como o Centauro e a Esfinge, de cenários inesperados como montes, castelos, fontes, cabeças de feras, que irrompem de repente, não se sabe muito bem como, mas com letrados que os explicam.

Esta comédia, com todos os seus ingredientes de magia, é bom prenúncio do que o século XVII trará nesta matéria teatral, quando a maquinaria de cena conheceu um desenvolvimento considerável, sobretudo em Espanha e, por contiguidade, em Portugal, contaminando a encenação das chamadas «comédias de santo», com milagres e martírios, que lançavam mão de complexas tramóias e sistemas de alçapões. A apetência que o público sentia por esse tipo de espectáculo cedo influenciou a escrita de peças que se afastavam do tema religioso – na verdade, deslocavam-se para pólo oposto – abarcando especificamente a magia e fenómenos sobrenaturais, proporcionando jogos cénicos que abusavam das transformações, desaparecimentos, voos, etc.

No século XVIII proliferam as comédias de magia e aparências, sendo de realçar, em Portugal, a extensão da prática aos espectáculos de bonifrates, como atestam as óperas de António José da Silva, sobretudo nos *Encantos de Medeia* e nas *Variedades de Proteu*, que tiveram vida cénica prolongada por todo o século. O enraizamento do gosto popular neste tipo de divertimento terá, talvez, a sua expressão mais emblemática

nas traduções e respectivas representações das variadas partes do *Mágico de Salerno*, de Juan Salvo y Vela, a cujos originais inclusivamente parece ter sido acrescentada uma sexta parte portuguesa. Já no fim do século, o gosto pela profusão de efeitos cénicos desmesurados era alvo de reparos censórios, como se vê na opinião de Francisco Xavier d'Oliveira, quando em 5 de Outubro de 1798 emana o seu parecer sobre as tragédias *Electra* e *Efigénia*, a propósito da sobrevivência do Teatro do Judeu:

Também aqui não se acham transformações como nas *Variedades de Proteu*, nos *Encantos de Medeia*, em outras chamadas óperas que compõem o nosso Teatro Cómico Português, cheias todas destas charlatanâncias e ridículas visualidades que só podem agradar a crianças e à estúpida plebe que se embasbacam com o frívolo espectáculo dum urso dançando e dum macaco fazendo cabriolas<sup>1</sup>.

Contudo, a cedência ao gosto já se fizera notar e as contas do Teatro do Bairro Alto disso dão conta, como mostrou Ana Rita Martins na sua tese de doutoramento sobre esse espaço. Os escritores mais profícuos lançaram-se na tradução e composição dessas comédias, como Marta Brites Rosa concluiu sobre o polifacetado António José de Paula, eventual tradutor de pelo menos uma das partes do citado *Mágico de Salerno*, também na sua tese de doutoramento sobre essa figura do setecentismo teatral português.

De tal maneira a população reclama este género de entretenimento que os escritores se vêm na contingência de o escrever, traduzir e acomodar quer movidos pela pouca destreza literária que o género exigia, quer acicatados por empresários

---

1 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 36, n.º 20 (b).

com mira no lucro que o género proporcionava. É sintomática a sátira que Leandro Fernández de Moratín lança na sua *Lección Poética*, redigida em 1782 e publicada um pouco mais tarde:

Si del todo la pluma desenfrenas  
date a la Magia, forja encantamiento,  
y salgan los diablillos a docenas,  
aquí un palacio vuela por los vientos,  
allí un vejete se transforme en rana,  
todo asombro ha de ser, todo portentos. (vv. 535-540)<sup>2</sup>

No Entrudo de 1794, representa-se, no palco do Teatro do Salitre, o *Novo e gracioso entremez intitulado as grandes mágicas e astúcias de Joana Rabicortona*, redução da comédia de José de Cañizares *El Asombro de Jeréz*, Juana Rabicortona, com geral aceitação do público conforme destaca o impresso, no mesmo ano.

Dez anos mais tarde, no virar do século, a julgar pela interferência de Diogo Inácio de Pina Manique, a 16 de Fevereiro de 1804, as mágicas continuavam a regalar o público e o Intendente Geral da Polícia determina os géneros a que cada teatro se deve dedicar, «um deles com representações e outro com peças mágicas», o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Salitre respectivamente<sup>3</sup>. Decisão que pode ter estado na origem do que podemos chamar ciclos de magia que se apresentam anualmente no tempo do Entrudo, quase sempre anunciados como peças de grande aparato e repletas de novidades cénicas. O despacho do Intendente teve efeito imediato e foi, ainda que de forma circunstancial, prolongado ao longo de quase todo o período oitocentista, como atesta o periodista do *Diário de*

---

<sup>2</sup> Leandro Fernández de Moratín, *Lección Poética*, Madrid, Benito Cano, 1789.

<sup>3</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Intendência Geral da Polícia, liv. 202, ff. 177v.-178.

*Notícias*, a 15 de Novembro de 1877: «Com efeito, até à sua demolição, causada pelas obras da Avenida da Liberdade, o Salitre manteve-se fiel às mágicas».

Ao longo da década seguinte as temporadas teatrais no Salitre terminavam, como era hábito, no Entrudo com peças mágicas, entre as quais, destaco a novidade da temporada de 1815-1816, durante a empresa de Jerónimo Lourenço Botelho, com a estreia, a 28 de Outubro, do género baile mágico com o título *Eucharis ou A filha da magia* de autoria de Antonio Cairón, mestre de dança, executado pelo corpo de baile constituído por Rosa Lorenzani, Lorenzo Monati, Maria Vitoria, José, Joana Angiolini, Maria Samartin, Antonio Cairón, Maria la Rose, Pedro Valli, Manuel Roxas, Caetano Liacentini.

O género subsistiu e alguns anos mais tarde, durante a exploração da Sociedade Cómica do Teatro do Salitre, estreou a 4 de Fevereiro de 1827 a peça mágica *Amor amizade e magia ou O discípulo do mágico de Salerno protegendo os amantes perseguidos*, ornada de bailes. O reportório parece ser refém de antigos êxitos que se multiplicaram em sucessivas partes e em sequelas oportunistas, como esta piscadela de olhos à já referida comédia mágica *O mágico de Salerno*.

Anos mais tarde a direcção da Sociedade do Real Teatro do Salitre, na temporada teatral (1833-1834), celebra as circunstâncias políticas que levaram à deposição de D. Miguel e queda do absolutismo com a estreia, a 2 de Fevereiro de 1834, da mágica em 2 actos *O opressor confundido ou O mágico suposto*. Na sequência dos eventos políticos daquele período, a 23 de Outubro, quando é decidida a dotação concedida a D. Maria II, sobe à cena a mágica *A Rainha Maria da Hungria restituída ao seu trono pelo génio da liberdade*.

A adaptação dos acontecimentos políticos continuou na temporada seguinte (1834-1835), e, com direcção de Francisco Frutuoso Dias, estreia o «drama mágico mitológico e de grande espectáculo» *Contra o despotismo da vingança, fulmina o céu seu castigo ou Prodígio contra prodígio*, de autoria de António Xavier Ferreira de Azevedo. A peça foi representada

com um elenco de luxo: Vitorino Ciriaco da Silva, João dos Santos Mata, Epifânio Aniceto Gonçalves, Bárbara Maria Cândida Leal, Carlota Talassi, Florinda Benvenuta de Toledo, Ludovina Justiniana Rodrigues, Maria Joana, Inácio Caetano dos Reis, Manuel Baptista Lisboa, Martins, Júlio Baptista Fidanza, Bernardo Vítor de Mendonça, Cristina, Leopoldina, Castro, Salustiano e um coro de ninfas e fúrias.

No final da temporada 1842-1843 a Sociedade dos Amadores da Cena Portuguesa, presidida por Almeida Garrett, prepara-se para repor *O mouro de Ormuz ou O poder da virtude*, comédia mágica em 3 actos – que estreara, anos antes, em Janeiro de 1826, no Teatro da Rua dos Condes, com tradução de Luís José Baiardo.

A 30 de Janeiro o revedor Francisco de Borja de Carvalho e Melo inicia o seu parecer sobre *O Moiro de Ormuz* da seguinte forma: «Parece incrível que ainda hoje apareçam dramas mágicos e mais incrível parece que o público os tolere»<sup>4</sup>.

Contudo, a recepção da imprensa mantém-se calorosa, tendo começado a ser preparada com a divulgação dos esforços cénicos de que o *Diário do Governo* se faz eco ao noticiar que a empresa do Salitre «está ensaiando uma nova mágica em três actos, *O Mouro de Ormuz*, ornada de peças de música, de decorações majestosas e de um espantoso maquinismo», para poucos dias depois anunciar: «Esta comédia vai ornada de muitas mágicas e lindas vistas finais, sendo tudo pintado com esmero pelo artista português o Sr. João Alberto de Sousa»<sup>5</sup>.

É mais tarde, na empresa do director Emilio Doux (1844-1847), aquele que podemos considerar o último fôlego de esplendor do Teatro do Salitre, que o encenador francês se estreia no género fantástico com a mágica *As pílulas do Diabo*, a 7 de Maio de 1845, tradução de *Les pilules du Diable*, de

---

4 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 775, mç. 2926.

5 *Diário do Governo*, 30/01/1843 e *Diário do Governo*, 04/02/1843.

Auguste Anicet-Bourgeois, Ferdinand Laloue e Joseph Laurent com cenários e maquinaria do mesmo cenógrafo português.

O investimento foi de tal ordem que os preparativos obrigam ao encerramento do teatro durante duas semanas, tempo necessário para a construção de dezoito cenas e mais de cem transformações. *A Revolução de Setembro*, de 13 de Maio, dá nota do aparato e despesa com que foi posta em cena.

A riqueza do traje dos actores e comparsas, do cenário e dos objectos que se transformam é espantosa. É talvez dos espectáculos mais encantadores que se tem visto nos teatros portugueses (...) não fazemos especial menção das diferentes partes que formam o todo desta sumptuosa mágica, cujas cenas e maquinismos são devidos ao senhor João Alberto, nosso compatriota, e por isso muito mais dignos do nosso apreço e estima, e que só um génio empreendedor e tão desinteressado como o do senhor Doux nos podia dar esse espectáculo. O pô-la na cena custou mais de três contos de réis e muita fadiga, está dito tudo<sup>6</sup>.

Na segunda metade do século a representação de mágicas é ainda mais abundante, não apenas porque o género se apresenta em praticamente todos os teatros da capital, agora em maior número, como também ocupa os palcos por largos meses em récitas seguidas ao longo da temporada, satisfazendo desta forma o gosto do público.

Apesar de ter passado praticamente imune à epidemia das mágicas que se fazia sentir no Salitre na primeira metade do século, em 1856, a recém estabelecida Associação do Teatro da Rua dos Condes, com um carácter mais popular e sem apoio financeiro do Governo, apresenta um reportório assente em comédias, cenas cómicas e mágicas. Todavia, a estreia d'*A torre*

---

<sup>6</sup> *A Revolução de Setembro*, 13/05/1845.

*suspensa*, assinada por Carlos Augusto de Oliveira, mais tarde também conhecido como «o Oliveira das mágicas», não passa despercebida ao articulista da *Revista dos espetáculos*, em 16 de Janeiro de 1856, que faz publicar o seguinte:

à representação duma mágica é indispensável um teatro de maquinismo, (...) próprio para todas as mutações, aparições, ocultações, voos e abismos: preparado, enfim, para figurar todos os fenómenos celestes e terrestres, e quanto mais de caprichoso imagina o autor. O Teatro da Rua dos Condes está muito longe de poder satisfazer estas exigências<sup>7</sup>.

Alguns meses mais tarde, na revisão que faz de *O Feitiçeiro de Karnak*, em 9 de Setembro de 1856, os cortes efectuados por António da Silva Túlio são, sobretudo, de índole moral.

Fiz-lhe algumas supressões de palavras que o autor verá não ser conveniente se proferirem em cena, como por exemplo a pág. 1, em que a mulher chama «cuco» ao marido, e a pág. 2, em que o ameaça com o «intendente», e assim noutros lugares em que fiz algumas substituições para guardar o decoro, e evitar alguns equívocos que desejara ver banidos do teatro<sup>8</sup>.

A peça estreou no ano seguinte naquele teatro.

A 1 de Fevereiro de 1858, inaugura-se o Teatro das Variedades, sucedâneo do Teatro do Salitre. Apesar de ter modernizado a sala, a iluminação e o conforto do espectador, manteve a tradição das mágicas. A peça de estreia foi *A lotaria do Diabo*, comédia mágica em 3 actos e 19 quadros, acomodada

---

<sup>7</sup> *Revista dos Espectáculos*, n.º 1, 16/01/1856.

<sup>8</sup> Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.



à cena portuguesa por Francisco Palha e Joaquim Augusto Oliveira. A peça manteve-se em cena até princípio de Junho sendo, como era norma, acompanhada por peças menores.

O sucesso alcançado pel'*A lotaria do Diabo* chega a servir para escudar alguns comentários mordazes como o que faz um dos redactores d'*A Revolução de Setembro*:

Estão em cena duas comédias mágicas. Uma atrai a concorrência no Teatro das Variedades, outra representa essa companhia chamada Governo, que se converteu em teatro de funâmbulos. Neste, porém, as visualidades são grosseiras, o maquinismo deplorável, a *ficelle* às escancarras, os personagens absurdos, o enredo parvo<sup>9</sup>.

Como já referi, a opinião depreciativa não se limitava ao grupo restrito de censores, alargava-se também a mais vastos círculos de intelectuais, como os jornalistas, se bem que, como se sabe, uns e outros eram os mesmos. *A Revolução de Setembro* de 22 de Dezembro de 1858 noticiava a estreia, no Teatro das Variedades, da mágica intitulada *O reino das fadas*, de Aristides Abranches, imitação da *Biche au bois*, dos irmãos Cogniard, com um desabafo sobre o mau-gosto popular:

O gosto público manifesta-se pelas mágicas. É uma triste verdade, e que muito custa a confessar. O drama representa-se solitário, enquanto a transformação ideal se passa na presença de centenas de espectadores, que aplaudem com frenesim o talento do maquinista e do carpinteiro, sem lhe importar cousa alguma as produções que o génio no remanso do gabinete produziu. Que fazer? Enquanto a nós é procurar dirigir o gosto público noutra sentida; e quererão as empresas teatrais fazer este importante serviço à literatura dramática, ao povo e à instrução

---

<sup>9</sup> *A Revolução de Setembro*, 07/02/1858.

pública? É o que não sabemos, nem mesmo se estarão habilitadas para isso!<sup>10</sup>

A comédia fora submetida à censura semanas antes, tendo, no dia 7 de Dezembro, Silva Túlio, o censor a quem fora distribuída, manifestado a mesma opinião do jornalista, e acrescentado reparos ao texto, corroborados pelo segundo censor, António Pedro Lopes de Mendonça,

Revi e aprovo a peça fantástica que tem por título *O reino das fadas* por se achar em termos de se licenciar para o teatro a que se destina, onde decerto terá aceitação que infelizmente o povo miúdo e também o graúdo dá a este género de composições, que se deviam desterrar dum século que já não crê que há bruxas. Aprovo-a, contudo, suprimidas as falas que vão circunlinhadas na cena 5.<sup>a</sup> do 4.<sup>o</sup> quadro<sup>11</sup>.

Os cortes de texto não são muito frequentes na censura das mágicas. Normalmente o texto é apenas objecto de uma apreciação condescendente, sendo sobretudo alvo de crítica mais severa as coplas, com sugestões de alteração, de substituição e até de supressão, num procedimento extensível a todas as demais comédias, cujos autores e tradutores se revelavam, na opinião dos censores, inábeis para o verso.

Contudo, nem sempre a proposta de supressão de texto se prendia com parâmetros de índole literária ou de decoro. De tal maneira era dado adquirido que o efeito visual se sobreporia ao texto com vantagem para o espectáculo, que muitas vezes os cortes propostos pelos censores visavam a qualidade do espectáculo meramente do ponto de vista dos efeitos

---

10 *A Revolução de Setembro*, 22/12/1858.

11 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência – Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2905.

cénicos. Nesse sentido vai o parecer do mesmo censor sobre *A vingança de Medeia*, em 18 de Fevereiro de 1859, paradigmático dos processos censórios:

Esta, porém, não se pode representar com êxito sem se lhe abreviar o diálogo que em quase todas as cenas é tão difícil, longo e monótono que mais parecem falas de romance que de drama. Reduzida, pois, a termos razoáveis para a representação teatral, emendados alguns versos errados, que apontei, volte à censura para se licenciar definitivamente<sup>12</sup>.

Os censores reconhecem geralmente que a especificidade do discurso dramático que reveste o género o isenta de observar os preceitos estéticos que normalmente se aplicariam à comédia ou a outro género «maior» de teatro, como a lógica ou a verosimilhança «realista» uma vez que, como é sempre realçado, «o maravilhoso se incumbe de substituir no teatro os requisitos literários», como afirma Luís Augusto Palmeirim no parecer que em 30 de Outubro de 1857 escreve sobre *A campanha de ouro*<sup>13</sup>. Anos mais tarde, quando avalia a peça *O colar de Salomão*, vai ainda mais longe, quase escusando o censor da tarefa da avaliação das mágicas:

Uma comédia mágica em prendendo a atenção dos espectadores tem satisfeito o seu fim. Querer subordinar o absurdo às regras severas da arte é tentar o impossível. A peça intitulada *O Colar de Salomão* sai da esfera do real e é aí, e só aí, que o público deve decidir se ela é ou não do seu agrado ou se a direcção do Teatro da

---

12 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2898.

13 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, mç. 2906.

Rua dos Condes se enganou escolhendo-a como negócio teatral. A nós cumpre-nos aguardar a decisão do público, o que fazemos não pondo embargo a que se represente a mágica intitulada *O Colar de Salomão*<sup>14</sup>.

No entanto, casos há em que um ou outro censor mais dogmático parece esquecer-se do carácter particular da estética da mágica. Na já citada apreciação que faz de *O Moiro de Ormuz*, Francisco de Borja de Carvalho e Melo duvida até que se possam considerar estes textos como escrita dramática,

pois não se encontra neles verosimilhança, carácter essencial de todos os dramas, pois sem ele não podemos admitir que o sejam, porém, o público, muito melhor censor do que nós, já tolerou este drama e o aplaudiu, e é por esta única razão que concordamos agora com as ideias expendidas no parecer do nosso ilustrado e muito digno censor<sup>15</sup>.

O colega censor era António Joaquim da Silva Abranches, que riscara algumas palavras na cena 7.<sup>a</sup> do segundo acto.

Muitas vezes, o carácter censório tinha uma componente de revisão no sentido de apuramento do texto, como se depreende de algumas alterações feitas de acordo com o próprio autor, como dá conta o mesmo Silva Túlio no parecer sobre *A Ave do paraíso*, de Joaquim Augusto Oliveira, em 4 de Fevereiro de 1862:

As alterações que me pareceu deverem-se-lhe fazer estão já postas nos seus lugares com aquiescência

---

14 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 774, mç. 2911.

15 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 775, mç. 2926.

voluntária do autor, por isso escusa de me voltar, porque vai aprovada plenamente<sup>16</sup>.

Também Luís Augusto Palmeirim apela à sensibilidade do autor quando propõe cortes e até esclarecimentos sobre o texto da peça *A estrela das Montanhas*, em 1 de Março de 1861.

A comédia *A estrela das montanhas* satisfaz às condições do género e apenas tenho a citar ao autor alguns trocadilhos de palavras que me parecem obscuros e de mau gosto. Logo na cena primeira fala a Sibila «em curtas vagas» para provocar a réplica de Jacho agradecendo «uma ceia de vagas» e acrescentar «que não gosta de comida salgada!». Todo este jogo de palavras é arrastado e perde o efeito por falta de naturalidade. Igual a este é outro trocadilho da cena 4.<sup>a</sup> do quadro quando o Rei fala «de um prémio de cabeça» que vem a ser a decapitação de Jacho. Peço ao autor que considere a impropriedade e inutilidade destes trocadilhos e que os elimine da peça.

Recomendo-lhe ainda que substitua a palavra «gulo-seirias» por «gulodices» e que suprima, por inútil, o epíteto de «açucarado» dado ao alfenim. Na cena 4.<sup>a</sup> do quadro 3.<sup>o</sup> vem uma frase (erro, naturalmente, do copista) que eu não entendo, é a seguinte: «apresentando a rolar pom-binhas». O autor a substituirá como entender.

Não me pertencendo a censura moral das peças, dou aqui por findo este parecer, aprovando, com as pequenas emendas que vão marcadas, a comédia intitulada *A estrela das montanhas*, que o seu autor destina ao Teatro das Variedades<sup>17</sup>.

---

16 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2900.

17 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2903.

A par da censura com vista à correcção linguística, ou de preceito moral – que os censores literários frisavam encontrar-se fora da sua alçada, como nesta ocasião fica patente – há por vezes cortes significativos de modo a eliminar tudo o que pudesse ainda ofender a religião católica. Foi nesse sentido a censura de Silva Túlio a *O cabo da caçarola*, de José Carlos dos Santos, em Dezembro 1856, destinado ao teatro do Ginásio:

Feitas as correcções que lhe fiz, me parecem indispensáveis e muito principalmente os cortes que fiz na cena do «inferno», na qual suprimi tudo o se que podia tomar por oposto à doutrina da igreja. No quadro final também cortei o que podia, com as liberdades que às vezes tomam os actores, ofender o decoro<sup>18</sup>.

Chamo a atenção para a intervenção do censor no último quadro da comédia mágica. Não se trata do texto propriamente dito, mas sim do jogo cénico que lhe poderia estar subjacente. Casos há em que as entoações maliciosas são apenas apontadas com sinais de reticências ou no sublinhar de trocadilhos. Penso ser a essas circunstâncias que se refere o censor.

Esta mágica é um caso exemplar de sobrevivência. No início do século XX ainda se representava no Teatro Avenida, tendo alcançado êxito assinalável, e sido os principais intérpretes desenhados por Rafael Bordalo Pinheiro no jornal *A Paródia*, a 28 Agosto de 1901. O actor António Cardoso fez-se retratar no papel de Rei D. Cabrito e chegou ainda até nós a maquete de cenário para o 1.º quadro do 3.º acto da autoria de Luís Salvador que se encontra no Museu Nacional do Teatro e da Dança:

---

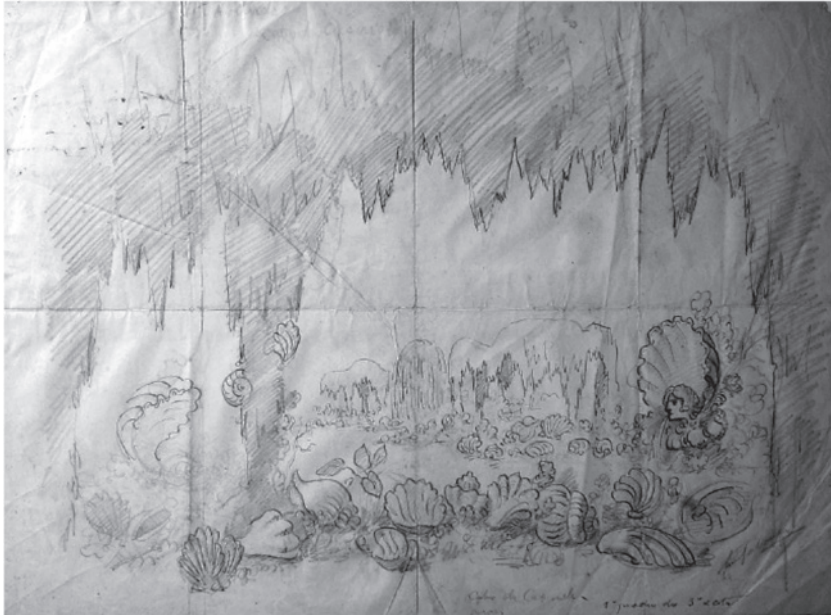
18 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.



*A Paródia*, 28 Agosto de 1901



António Cardoso retratado no papel de O rei D. Cabrito, MNTD 80258



Maquete de cenário para o 1.º quadro do 3.º acto de *O cabo da Caçarola*, da autoria de Luís Salvador, MNTD 19978



Indício da preferência do público pode ser o facto de António Cardoso se fazer fotografar em várias poses da figura do rei D. Cabrito.

Ao contrário do que seria de julgar, também as mágicas podiam ser alvo da censura moral, e até política, para além da simplesmente literária e teatral. Por vezes os censores mais escrupulosos, como Ernesto Biester, por exemplo, suspeitavam de alguma necessidade de as peças serem revistas por aquelas instâncias, sem, no entanto, deixarem de aprová-las no que à sua função dizia respeito. No seu parecer de 30 de Julho de 1865 sobre *O génio dos vegetais*, depois de resumir muito brevemente a situação que dá origem a um sonho que conduz o espectáculo, o censor dá conta dos lugares-comuns do género «uma infinidade de transformações, visualidades, simprezas e fantasias», alertando de seguida para uma suspeita que não quer deixar passar em branco:

Notei, porém, algumas alusões demasiadamente claras e quase pessoais. Para descargo da minha consciência menciono isto. O Tribunal competente julgará da sua conveniência ou inconveniência. Na parte que me incumbe censurar entendo que está nos termos legais de ser representada<sup>19</sup>.

Mas a excepção confirma a regra. Nem sempre os textos são denegridos pela censura literária. Casos há que merecem louvor e elogio.

*Stambul*, de 1856, de Aristides Abranches, recebeu rasgados elogios dos censores. Silva Túlio não esconde o seu entusiasmo considerando-a muito superior às *Mil e uma noites*. Do ponto de vista cénico, os encómios dirigidos ao autor fazem apenas lamentar que os poucos recursos dos teatros

---

19 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 774, mç. 2911.



portugueses não pudessem executar devidamente o espectáculo idealizado pelo autor. Segundo Silva Túlio, nem mesmo os mais prestigiados e aparatosos artistas pirotécnicos podiam rivalizar com as propostas cénicas do autor. Pela parte literária, a outra dimensão a cargo deste conselho de censura dramática, louva-se o valor literário capaz de

uma alegoria bem sustentada e de uma fina e sagaz crítica, tudo simbolizado em entes *super-naturais*, que me agradou muito. Nisto se distingue esta das outras mágicas que são só para ver. Esta não<sup>20</sup>.

O carácter de excepção fica exarado na última página do manuscrito, como dá conta o impresso: «a Comissão de Censura Dramática aprova com louvor esta peça».

É relevante o facto de este tipo de espectáculo se destinar aos teatros de segunda ordem: o Condes, o Ginásio, o Salitre / Variedades, sobretudo, e ocasionalmente o Príncipe Real, factor que pesa na apreciação dos censores literários e teatrais, sendo esta circunstância muitas vezes mencionada como justificação da transigência, sobretudo das traduções que deslustram o original, a que os censores frequentemente reconhecem mérito, como Ernesto Biester realça no parecer que emite sobre *A Coroa de Carlos Magno*, adaptada por Joaquim Augusto Oliveira, em 4 de Dezembro de 1859, destinado ao Teatro Variedades:

A tradução, ainda que está longe de satisfazer as exigências do original, é, todavia, regular; atendendo a ser

---

20 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2972.

destinada a um teatro de segunda ordem, sou do voto que se lhe conceda licença para representar-se<sup>21</sup>.

Não admira, portanto, que a perspectiva de ver representada uma comédia mágica no Teatro Nacional suscitasse espanto e indignação na classe intelectual, de que se faz porta-voz *A Revolução de Setembro*:

Temos mais mágicas. No Teatro de D. Maria II também se vai dar uma peça deste género, que nos parece intitular-se *O Reino das Flores*. Esta notícia maravilhou-nos. Que os teatros secundários especulem com este género de espectáculos para atraírem concorrência, desculpa-se, conquanto se lamente em relação aos interesses da arte, mas que o teatro normal, subsidiado pelo Estado, e em que se despende uma avultada soma, ponha em cena mágicas, é uma coisa impossível. Onde se irá refugiar a arte dramática, escorraçada dos teatros liliputianos, como lhe chamava um folhetinista nosso amigo em presença do maquinista? Onde poderão os poucos dramaturgos que possuímos representar as suas produções, se o teatro que parece ser destinado para escola da arte, e para seu protector, também se entrega ao género em que uma visualidade vale mais que uma fala eloquente, que um trecho palpitante de sentimento, e de verdade social? Pedimos a quem superintende sobre os teatros que olhe por isso, que tenha piedade da arte dramática, que não deixe estragar os autores e os actores, e perder completamente o gosto público para o drama, e para a comédia. O teatro não pode ser escola de moralidade, não pode

---

21 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2898.

suavizar os costumes, modelar os usos, e civilizar o povo com as fantasmagorias de uma mágica<sup>22</sup>.

Estas palavras do jornalista ecoam os esforços de Almeida Garrett em prol da criação de um repertório dramático nacional que evidenciasse preocupações temáticas e estéticas que conduzissem à educação e moralização pelo Teatro. No entanto, o público parece reclamar a presença deste tipo de espectáculo nos palcos de meados do século XIX, apesar de ser visível que a frequência da sua apresentação vai diminuindo com o avanço do século, sendo possível conjecturar, retomando as palavras da notícia, que as mágicas constituíssem um recurso de que os empresários se valiam sempre que fosse necessário equilibrar as contas do teatro, com a cumplicidade dos censores, que, de alguma forma, manifestavam uma certa condescendência ao duvidoso gosto do público.

Os periódicos de finais da década de 50 são prolixos em relação ao tema do gosto do público e disso mesmo dá conta Andrade Ferreira:

Mas façam praça e deixem passar a rainha da época, a maga de condão irresistível, a Circe que reduz os espectadores à condição de autómatos boquiabertos; deixem passar a mágica, a maligna tirana dos espíritos, o salvatério sonhado das empresas em apuro de finanças, a cobiçada da pasmaceira da população ribatejana; deixem-na passar, que ela aí vai precedida do génio tutelar das bagatelas, saltando-lhe em turbilhões doidejantes na frente e atrás os gnomos e sílfides dos seus esconjuros, que se esforcem em visualidades de efeito assombroso, procurando os jeitos, os esgares, as tropelias, as transformações, as incríveis e inimagináveis metamorfoses que só as Morganas, Armidas e Mesulinas todas do universo,

---

22 *A Revolução de Setembro*, 23/12/1858.

tendo à sua frente o primeiro bruxo dos abismos infernais, poderão realizar, para ter suspensas, nas convulsões de uma permanente hilaridade, as plateias mais boçais dos domínios da boa-fé.

E a mágica não invadiu só as Variedades e Rua dos Condes, cenas climatéricas de bruxedos e malefícios, onde nasceu e medrou *O mágico de Salerno* e o diabo manipulou as suas melhores pílulas; este monstro, como a esfinge, atraiu todas as curiosidades e estendeu a sua fama a todos os povos. Novo Proteu, chamou-se *Príncipe Verde* na rua dos Condes, *Reino das Fadas* nas Variedades, e até atendeu contra a majestade da Bíblia, indo furtar ao pobre Rei Salomão o seu anel, só para obter entrada no Ginásio<sup>23</sup>.

Um *Folhetim* publicado n' *A Revolução de Setembro* a 22 de Maio, assinado por Júlio César Machado, dá a conhecer uma relação dos teatros existentes na capital: Teatro de D. Fernando, Teatro da Trindade, Teatro do Príncipe Real, os já antigos Teatro da Rua dos Condes e Teatro do Salitre, o Teatro da Avenida, o Teatro dos Recreios; mesmo excluindo do rol o Teatro do Ginásio, o Teatro Nacional de D. Maria e o de São Carlos, note-se o crescente número de espaços teatrais em relação aos que se encontravam em funcionamento até 1845. E reafirmando, mais de meio século depois, a determinação do intendente Pina Manique, Júlio César Machado procede à distribuição dos géneros dramáticos a que cada teatro se devia dedicar da seguinte forma:

Para os teatros terem feição, deviam guardar cada um a individualidade característica da sua fisionomia: a

---

23 José Maria de Andrade Ferreira, «Revista crítica e literária de 1858», *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, Abril de 1859, pp. 12-26: 19-20.

do Teatro Normal (i. e. D. Maria) é o drama; a do Ginásio é a comédia alegre, viva, esperta e picante; a da Rua dos Condes é a peça burguesa e a farsa; a das Variedades... é Carlos Magno (i. e. mágica)<sup>24</sup>.

Já perto do fim, o Teatro Variedades continuava a destacar-se e a ser recordado pelas mágicas, provavelmente tinha mais e melhor maquinaria e o palco revestido de alçapões e tramóias que melhor serviam este género dramático, que, em 1876, poucos anos antes de ser demolido, ainda era alvo de sarcasmo nas crónicas teatrais:

Naquele velho Teatro das Variedades, cena climatérica de feitiçarias e encantos, onde Satanás estabeleceu a sua residência oficial, onde as bruxas, gnomos, fadas, trasgos, duendes e mais génios maravilhosos celebram, há muitos anos, os seus conciliábulos e sabbats, naquele palco crivado de alçapões e esconderijos, onde o diabo, depois de nos ter revelado os seus talismãs, os seus amores, os seus leilões, vai denunciar-nos proximamente as suas birras<sup>25</sup>.

Alguns anos mais tarde, em 1890, a representação de mágicas continua bem activa, quer em França – onde Auguste Germain publica o final do romance *Les Recettes de cuisine théâtrale* de M. Sesosthène Rabichon<sup>26</sup>, apresentando como sobremesa *La Féerie* – quer em Portugal, onde meia dúzia de anos depois a *Revista Teatral* dá a conhecer a tradução portuguesa com o título *Manual do Cozinheiro Teatral*. A receita distingue mágicas antigas de modernas, interessando para o período em estudo as primeiras, que

---

24 *A Revolução de Setembro*, 22/05/1860.

25 *O Contemporâneo*, n.º 17, 2.º ano de 1876.

26 *Revue d'art dramatique*, tomo XVIII, Abril-Junho 1890.

consistiam em agarrar num conto de fadas, geralmente de Perrault, e recortá-lo em quadros, em que se via sucessivamente uma cabana miserável, o quarto num palácio, uma floresta, uma caverna, depois o palácio das fadas, o palácio dos diamantes, o palácio da neve e uma infinidade de outros palácios segundo a facúndia do escritor.

(...)

Neste cenário, coloca-se, se se quer fazer uma má-gica à antiga, um rei, uma rainha, uma fada boa e outra má. Se quiserem complicar mais a acção podem juntar a isto um gigante.

Não esquecer a princesa que há-de ser amada por um príncipe, mas que precisamente no instante em que vai ser completamente feliz, desaparece por um alçapão em virtude da intervenção da fada má. No 5.º acto e no 22.º quadro a fada má será vencida por um feiticeiro que dará licença ao príncipe para casar com a princesa e ter muitos príncipezinhos, que é para eles servirem para outras peças<sup>27</sup>.

(Continua)

---

<sup>27</sup> *Revista Teatral*, 01/09/1896.