

***As mágicas *As três cidras do amor* e *Vénus*: música e fantasmagoria
nos teatros portugueses no século XIX***

Joana de Almeida Júdice Peliz

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Ramo de Musicologia Histórica**

Junho, 2022

As mágicas *As três cidras do amor* e *Vénus*: música e fantasmagoria nos teatros portugueses no século XIX

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais Ramo de Musicologia Histórica

Joana de Almeida Júdice Peliz

Resumo

Palavras-chave: mágica, fantasmagoria, música de cena, *As três cidras do amor*, *Vénus*.

Ao longo do século XIX, a mágica foi um dos géneros representados nos teatros portugueses e brasileiros. Análoga à *féerie*, com tramas dramáticas frequentemente inspiradas pelos contos de fadas, mas mantendo sempre um pendor cómico, distinguia-se de outros géneros teatrais pelo seu aparato visual, fruto de grandes produções que animavam com a ilusão o seu carácter maravilhoso. A par dos efeitos visuais, a música afigurava-se um recurso imprescindível na construção dos seus ambientes oníricos.

Com o propósito de refletir acerca da fusão entre texto dramático, componente visual e música nestes espetáculos, abordam-se duas peças criadas e representadas em diferentes períodos, procurando oferecer um panorama dos seus desenvolvimentos estéticos e técnicos, em contraponto com a fantasmagoria, um divertimento contemporâneo, em que imagens projetadas através da lanterna mágica e resultantes de mecanismos óticos eram coordenadas com efeitos acústicos e música, que marcaria o imaginário do público com o seu imersivo conceito audiovisual.

Ao passo que a primeira peça selecionada, *As três cidras do amor*, escrita por Mendes Leal (1818-1886) e com música de cena de Santos Pinto (1815-1860), estreada em 1849, no Teatro Nacional D. Maria II, se baseou na lenda com o mesmo nome, dissimulando a absorção de traços estruturantes do sucesso da *féerie* *La Biche au bois*, a segunda, a peça fantástica *Vénus*, consiste numa adaptação de Acácio Antunes (1853-1927), com música de Augusto Machado (1845-1924), do drama alemão *Frau Venus*, uma sátira à conjuntura moderna em 1883, que, graças a uma faustosa produção levada a cabo por Sousa Bastos (1844-1911), estrearia em 1905 no Teatro D. Amélia, sendo, posteriormente, representada no Brasil.

Na sequência da contextualização de ambos os dramas e do levantamento das suas características cenográficas e números musicais, estabelece-se entre si uma ligação, que revelará a sua convergência na manifestação e construção da identidade das personagens.

***As três cidras do amor* and *Vénus*: music and phantasmagoria in
Portuguese theatres in the 19th century**

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Ramo de Musicologia Histórica**

Joana de Almeida Júdice Peliz

Abstract

Keywords: *mágica*, phantasmagoria, incidental music, *As três cidras do amor*, *Vénus*.

Throughout the 19th century, *mágica* was one of the genres represented in Portuguese and Brazilian theatres. Genre analogous to *féeries*, with dramatic plots often inspired by fairy tales, but always maintaining a comic slant, it distinguished itself from other theatrical genres by its visual exuberance, resulting from big productions that enlivened its marvellous features with illusion. Alongside the visual effects, music appeared to be an indispensable resource in the construction of its oneiric environments.

Having as the main purpose a reflexion upon the fusion between dramatic text, visual component and music in these shows, in this dissertation two plays created and performed in different time periods are approached, seeking to offer a panorama of their aesthetic and technical developments, in counterpoint with the phantasmagoria, a contemporary entertainment in which images projected through the magic lantern and resulting from optical mechanisms were coordinated with acoustic effects and music, which would change the audience's imaginary with its immersive audiovisual concept.

While the first selected play *As três cidras do amor* written by Mendes Leal (1818-1886) with incidental music by Santos Pinto (1815-1860) premiered in 1849 at Teatro Nacional D. Maria II was based on the legend by the same name, concealing the absorption of structural traits from the success of the *féerie* *La Biche au bois*, the second, the fantastic play *Vénus*, consists of an adaptation by Acácio Antunes (1853-1927), with music by Augusto Machado (1845-1924), of the German drama *Frau Venus*, a satire on the modern situation in 1883, which, thanks to a lavish production by Sousa Bastos (1844-1911), would be premiered in 1905 at Teatro D. Amélia, and later performed in Brazil.

Following the contextualisation of both dramas and the survey of their set designing features and music numbers, a connection is established between them which will reveal their convergence into the manifestation and construction of their characters identity.

Índice

Introdução	1
Parte I	6
1. Dois espetáculos maravilhosos	7
1.1. A mágica: <i>féerie</i> em português	7
1.2. A fantasmagoria de Étienne-Gaspard Robertson: um espetáculo audiovisual	11
2. A difusão da fantasmagoria e a sua afinidade com a mágica	21
Parte II	27
1. A comédia lenda <i>As três cidras do amor</i>	28
1.1. Uma mágica no Teatro Nacional	28
1.2. Os aspectos cômicos	33
1.3. «Visualidades» e «transformações»: referências e execução	39
2. O espetáculo <i>Vénus</i>	49
2.1. A adaptação portuguesa de um sucesso alemão	49
2.2. O esplendor cénico	56
3. Os números musicais das mágicas e a sua distribuição	73
4. A expressão da identidade das personagens através da música e dos cenários	95
4.1. Em <i>As Três cidras do amor</i>	95
4.2. Em <i>Vénus</i>	110
Conclusão	127
Bibliografia	130
Lista de figuras	137

Introdução

No final do século XVIII, na sequência da Revolução Francesa, surgiram dois tipos de espetáculo que viriam entreter o público europeu ao longo do século XIX — a fantasmagoria e a *féerie*. Enquanto a fantasmagoria se desenvolvera sobretudo com o objetivo de eternizar na memória coletiva as figuras que marcaram o processo revolucionário, a *féerie* afigurava-se um divertimento através do qual o público encontrava um escape ao tumulto da Revolução por meio da garantida vitória do bem sobre o mal na ficção.¹ Surgidos no mesmo contexto histórico e social, mas com intentos distintos, estes espetáculos evidenciavam, no entanto, significativos pontos de convergência. Desde logo, ambos se empenhavam na criação de ambiências maravilhosas, alinhando nas suas encenações, ricas em efeitos cénicos, som, música e imagem, de forma a proporcionar às suas audiências experiências verdadeiramente absorptivas. Para cumprir este propósito, recorriam às mais recentes tecnologias, as quais se foram adaptando às demandas dos espetáculos, em que, muitas vezes, determinadas cenas também eram criadas em função de um novo invento ou truque. Ao passo que na fantasmagoria a principal tecnologia por de trás da exibição era a lanterna mágica, que estaria oculta do público, podendo acrescentar-se outros mecanismos, para as *féeries*, equipas de maquinistas teatrais ocupavam-se da conceção de sofisticados engenhos, com o intuito de surpreender o público com ilusões verosímeis e inesperadas. A presença destes entretenimentos no quotidiano cultural do século XIX foi de tal forma impactante, que os seus imaginários visuais e sonoros trespassavam os espetáculos, tornando-se reconhecidos por um público alargado. A decadência dos mesmos coincidiria com o advento do cinema, para o qual o público se transferira, mas tanto a fantasmagoria como a *féerie* também influíram na nova arte. Se a fantasmagoria houvera prefigurado o cinema, oferecendo ao público pagante «exibições brilhantes de projeções animadas a cores e com acompanhamento sonoro»,² os temas e cenas das *féeries* também inspirariam alguns dos primeiros filmes.³

¹ Roxane Martin, «Féerie», em *Dictionnaire raisonné de la caducité et de la temporalité des genres littéraires*, eds. Saulo Neiva e Alain Montandon (Paris: Droz. 2013).

² Laurent Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, trad. Richard Crangle (Exeter: University of Exeter Press, 2000), 137.

³ Segundo Roxane Martin, na publicação supracitada, o cinema viria oferecer os meios de execução material que o teatro do século anterior não tinha ao seu dispor e recuperaria em parte os seus processos de escrita, particularmente os da *féerie*, que tinham contribuído significativamente para o desenvolvimento de uma narrativa ao serviço da imagem e do espetacular.

O público português não ficou isolado destes fenómenos que marcaram a cultura popular do século XIX, tendo tido a oportunidade de assistir não só a fantasmagorias, como a mágicas, o género análogo à *féerie* em português, reflexo da forte influência e massiva importação do teatro francês em Portugal. Ainda que os teatros portugueses não dispusessem das mesmas condições que os franceses, existiram, ao longo do século XIX várias tentativas de produção de peças de «grande espetáculo» que procuravam proporcionar aos expectadores portugueses experiências o mais próximas quanto possível daquelas que se poderiam ter nas salas estrangeiras.⁴ Já no caso da fantasmagoria, o público lisboeta teve o privilégio de contactar com as fantasmagorias de Étienne-Gaspard Robertson (1763-1837), um dos seus principais impulsionadores e divulgadores, cuja passagem por Portugal terá marcado a sua introdução no país.

Apesar de, indubitavelmente, estes espetáculos terem integrado a oferta cultural durante o século XIX, com uma presença importante nas salas e teatros portugueses, até então, pouco se tem escrito sobre ambos os entretenimentos. Relativamente à introdução da fantasmagoria no país, conta-se apenas com algumas referências às estadas de Étienne-Gaspard e Eugène Robertson em Portugal no livro «*Um movimento musical como nunca houve em Portugal*»: *associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)* de Francesco Esposito,⁵ a propósito do músico Luís Cossoul. No que concerne à introdução da fantasmagoria no teatro, em concreto na ópera, e sua relação com a música, a sua discussão foi iniciada por Gabriela Cruz, no seu livro *Phantasmagoria in Nineteenth-century Opera* publicado em 2020, revelando como as novas formas de ver propiciadas pelas recentes tecnologias óticas se traduziram na música, revolucionando a

⁴ Conforme Roxane Martin, na publicação já citada, cada produção de *féerie* procurava ultrapassar o luxo da anterior, o que se refletia nos gastos exigidos pelas mise-en-scènes empenhadas na exibição de elementos inéditos, pelo que alguns teatros se especializaram no género, como foi, em Paris, o caso do Théâtre du Cirque Olympique, do Théâtre de la Gaité e do Théâtre de la Porte de Saint-Martin. Em Portugal e no Brasil, como Vanda Bellard Freire dá conta, em *O mundo maravilhoso das mágicas* (Rio de Janeiro: Contra Capa – FAPERJ, 2011), representaram-se mágicas em diversos teatros, mas não se verificava esse nível de especialização, todavia muitas delas consistiam em adaptações de *féeries*. O repertório francês era particularmente apreciado pelo público lisboeta — de acordo com Ana Clara Santos, e Ana Isabel Vasconcelos, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011), 22 —, que também procurava assistir a peças de «grande espetáculo», ricas pelos seus cenários e figurinos, segundo Ana Isabel Vasconcelos, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, coord. José Carlos Alvarez (Lisboa: Museu Nacional do Teatro e da Dança, 2003), 89. As peças que se tomam por exemplo neste trabalho são demonstrativas da ambição de produzir nos palcos lisboetas espetáculos com elementos cénicos complexos, previamente usados em palcos estrangeiros.

⁵ Francesco Esposito, *"Um movimento musical como nunca houve em Portugal": associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)* (Lisboa: Edições Colibri – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa, 2016).

construção de ambiências oníricas e fantásticas que marcaram a *grand opéra*.⁶ Quanto à mágica, a publicação mais relevante que se conhece no contexto luso-brasileiro é *O mundo maravilhoso das mágicas* de Vanda Bellard Freire,⁷ em que elenca as peças por si levantadas do género, bem como procura defini-lo e enquadrá-lo nos contextos sociais da época em Portugal e no Brasil, aludindo a algumas personalidades que se distinguiram nos vários domínios da produção das mágicas. No entanto, uma vez que as mágicas eram frequentemente adaptações portuguesas de *féeries*, cuja estrutura acabava por, inevitavelmente, se refletir, mesmo quando consistiam em criações originais, torna-se necessário recorrer às informações de que se dispõe acerca da *féerie*, com o propósito de melhor compreender a mágica.

Até ao século XXI, a *féerie* também não fora um tema que atraísse particularmente a atenção de nenhum campo de investigação, resumindo-se a literatura em torno do género teatral essencialmente à monografia *La Féerie* de Paul Ginisty, editada em 1910,⁸ precisamente na sua fase decadente. À exceção de alguns trabalhos dedicados a aspetos ou obras particulares, a *féerie*, no conjunto de todas as suas componentes, só voltou a registar interesse em 2003, com a tese de doutoramento, posteriormente publicada, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)* de Roxane Martin, através da qual traça uma evolução do género, inserindo-o nas diferentes conjunturas que se sucederam, e propõe um modelo de análise adaptado às particularidades deste teatros, dando especial ênfase à sua dimensão espetacular.⁹ Paralelamente, o estudo da música de cena deste tipo de peças, depois da dissertação inaugural de Leopold Schmidt *Zur Geschichte der Märchenoper*, publicada em 1895,¹⁰ só foi retomado em 2007, com a obra conjunta *Märchenoper: ein europäisches Phänomen*, — a qual resultou de uma série de conferências integradas no Festival de Música de Dresden —, que destaca a presença dos teatros feéricos em países como França, Itália, Rússia e República Checa, no período romântico, cujo interesse se manifestava na contratação de compositores reconhecidos para a elaboração dos seus números musicais.¹¹ Mais recentemente, Tommaso Sabbatini

⁶ Gabriela Cruz, *Grand illusion: phantasmagoria in nineteenth-century opera* (Oxford: Oxford University Press, 2020).

⁷ Vanda Bellard Freire, *O mundo maravilhoso das mágicas* (Rio de Janeiro: Contra Capa – FAPERJ [Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro], 2011).

⁸ Paul Ginisty, *La Féerie* (Paris: Louis-Michaud Éditeur, 1910).

⁹ Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)* (Paris: Honoré-Champion, 2007). Até à data, não foi possível aceder a este livro.

¹⁰ Leopold Schmidt, *Zur Geschichte der Märchenoper* (Halle: Otto Hendel, 1895).

¹¹ Mathias Herrmann, e Vitus Froesch, eds., *Märchenoper: ein europäisches Phänomen* (Dresden: Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 2007).

propôs e introduziu, na sua tese «Music, the market, and the marvellous: Parisian *féerie* and the emergence of mass culture, 1864-1900», alguns conceitos que permitem expor as várias nuances que o género foi apresentando ao longo dos tempos e se manifestaram na sua música de cena, defendendo que em certas *féeries* se denota um fenómeno de aproximação à opereta, que designa de «operetização» (*operettization*), e que, por outro lado, elementos próprios da dramaturgia da *féerie* também se estenderam para fora da *féerie* tradicional, o que chama de «féerização» (*féerization*).¹² Todavia, enquanto no caso da *féerie* a música de cena se constituía geralmente por números compostos para outras obras teatrais que eram aproveitados, exceto em casos mais raros em que um único compositor escrevia propositadamente para a peça todos os seus números musicais, o que Tommaso Sabbatini denomina de «composerly *féerie*», fruto da sua «operetização», a música das mágicas era sempre composta de raiz por um único compositor contratado para o efeito. Neste sentido, a música das mágicas manifestava necessariamente uma conexão com o texto dramático diferente das *féeries* em que se recorria a números musicais elaborados em função de outros contextos dramáticos, afigurando-se quase como parte desse texto no qual se entremeava. Por conseguinte, o recurso a bibliografia sobre a intervenção musical no teatro declamado em português, em concreto, à dissertação de doutoramento de Isabel Novais Gonçalves, «A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)»,¹³ torna-se aqui impensável ao enquadramento da música de cena das mágicas.

Com efeito, até ao momento, a relação entre o drama, a música e o aparato visual que distingue as mágicas de outros géneros teatrais, assim como o entrecruzamento dos imaginários da fantasmagoria e das mágicas, nunca tinham sido abordados, desconhecendo-se qualquer publicação ou trabalho académico que incida sobre o mesmo, o que acentua o interesse do seu estudo, pelo que a principal motivação desta dissertação reside na demanda de compreender a mágica enquanto espetáculo teatral, privilegiando a interligação entre todos os elementos que a compõem, tendo em conta a sua afinidade com o universo das fantasmagorias. Inicialmente, colocaram-se as questões seguintes: Quais os expedientes utilizados pelos autores para conseguir enredar o público num ambiente fantástico? Em que momentos se poderá ter recorrido a técnicas da

¹² Tommaso Sabbatini, «Music, the market, and the marvellous: Parisian *féerie* and the emergence of mass culture, 1864-1900» (PhD diss., The University of Chicago, 2020).

¹³ Isabel Gonçalves, «A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)» (dissertação de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012).

fantasmagoria ou se evoca o seu imaginário? Qual a função ou propósito da música na sua relação com os enredos das peças? Como se coordenam os efeitos visuais com a música? Em que momentos esses efeitos podem ser dissociáveis ou complementares? De que forma o fantástico e o cómico confluem? Quais as diferenças fundamentais entre uma mágica de meados do século XIX e uma da viragem para o século XX? Com o propósito de lhes responder, partir-se-á dos exemplos das mágicas *As três cidras do amor*, escrita por Mendes Leal e com música de Santos Pinto, e *Vénus*, uma adaptação de Acácio Antunes com música de Augusto Machado, estreadas em 1849 e 1905, respetivamente, tendo por objetivo traçar um panorama do género ao longo do século. Na primeira parte, procurar-se-á definir os dois tipos de espetáculo em apreço, a mágica e a fantasmagoria, e traçar um paralelo entre ambas, a partir do levantamento das suas características afins, e, na segunda parte, abordar-se-ão os principais materiais de estudo, as mágicas selecionadas, começando por explicar em que ocasiões é que tinham lugar as suas intervenções musicais e quais as suas funções, passando depois a contextualizar cada uma das peças escolhidas numa perspetiva dramática e cenográfica, a fim de, por último, cruzar as ambiências transmitidas pelo texto dramático e os recursos visuais destes espetáculos com alguns dos seus números musicais, nos quais se patenteia a sua correlação. Por fim, importa referir que grande parte das questões tratadas nesta dissertação poderão vir a ser aprofundadas ou resolvidas futuramente no âmbito do projeto interdisciplinar MAGICA (Lanterna Mágica – Estudo, preservação, uso e re-uso em Portugal no século XIX), iniciado em 2022, mas ainda em fase de conceção à data em que se principiou este trabalho.

Primeira Parte

1. Dois espetáculos maravilhosos

1.1. A mágica: *féerie* em português

No quadragésimo primeiro número da *Revista Theatral*, de 1 de Setembro de 1896, podia ler-se na coluna «Entreactos», «Sobremeza. A Magica.», uma «receita» do *Manual do cozinheiro teatral*.¹⁴ Tratava-se de uma tradução do último fragmento da coletânea *Les Recettes de cuisine théâtrale*¹⁵ da autoria do crítico e dramaturgo francês Auguste Germain (1862-1915), que incarnava na sua escrita a personagem Sésosthène Rabichon. No texto original, a última «receita» é a da «sobremesa» *féerie*, que, na versão portuguesa, é substituída pela «mágica», apontando para que esta fosse nos teatros portugueses o género mais próximo da *féerie*. Contudo, quando se confronta o texto exibido pela *Revista Theatral* com o texto publicado *Revue d'art dramatique*,¹⁶ verifica-se que, exceto algumas pequenas omissões na versão em português, que não alteraram o seu conteúdo, não há outras diferenças entre um e outro, o que deixa patente que a mágica era, com efeito, encarada como um género homólogo à *féerie*, distinguindo-se apenas pela sua língua. Grande parte das mágicas representadas em Portugal resultavam de traduções e adaptações de *féeries*,¹⁷ destacando-se entre elas, *As pílulas do diabo*, — considerada por Paul Ginisty um modelo do género, com cerca de 50 truques e 20 mudanças de cenário, bem como um elevado número de trocas de fatos em palco,¹⁸ esta peça, com texto de Anicet-Bourgeois, estreada em 1839, pelo seu êxito, logrou de múltiplas encenações, tornando-se um «clássico» da *féerie* —¹⁹ e *O reino das fadas*, adaptado de *La Biche au bois*,²⁰ — cujo texto, escrito pelos irmãos Théodore e Hippolyte Cogniard, se baseava no conto de Madame d'Aulnoy — que logo após a sua estreia atingiu um sucesso internacional.²¹ Neste sentido, a publicação do texto de Auguste Germain na *Revista Theatral* testemunhava a influência que o teatro francês exercia em Portugal, no dizer de Ana Clara Santos e Ana Isabel Vasconcelos, «notória neste período. Apesar dos

¹⁴ *Revista Theatral* 41, 1 de Setembro de 1896, 271-273.

¹⁵ Foi publicada faseadamente na *Revue d'art dramatique*.

¹⁶ *Revue d'art dramatique*, 1 de Janeiro de 1890, 32-36.

¹⁷ Freire, *O mundo maravilhoso das mágicas*, 29.

¹⁸ *As pílulas do diabo* foram apresentadas em Portugal, em 1845, no Teatro do Salitre, obrigando ao seu encerramento durante quase um mês, pela exigência da sua preparação, conforme Vasconcelos, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, 106.

¹⁹ Ginisty, *La Féerie*, 228.

²⁰ Freire, *O mundo maravilhoso das mágicas*, 109.

²¹ Sabbatini, «Music, the market, and the marvelous: Parisian féerie and the emergence of mass culture, 1864-1900», 55.

esforços de muitos dos nossos artistas e escritores, o que é certo é que a plateia lisboeta continua a ser alimentada, mais do que nunca, por um repertório maioritariamente importado das salas de espetáculo parisienses».²²

A escolha da *féerie* ou mágica para o prato de sobremesa sintetizava aquela que é a função deste género teatral: o puro entretenimento, sem pretensões eruditas, no qual o público procurava apenas um momento de deleite. Era essa a intenção das fadas, a quem Paul Ginisty recorreu para explicar, metaforicamente, o surgimento da *féerie*, animar «a vida dos pobres homens», que «só encontram verdadeiro prazer na ilusão e na mentira», com «um género de peça onde nada limitaria a imaginação e a fantasia seria soberana».²³ Essa ilusão resultava da conjugação da comicidade, permanentemente presente nas mágicas,²⁴ com o maravilhoso, convergindo com a ideia de Henri Bergson de que «se a ilusão cômica é uma ilusão de devaneio, se a lógica do cómico é a lógica dos sonhos, podemos esperar encontrar na lógica do risível todas as particularidades da lógica do devaneio»,²⁵ devaneio esse no qual se pretendia envolver o espectador das mágicas.

O que diferenciava estes espetáculos de outros géneros teatrais cómicos era, precisamente, o seu carácter maravilhoso, que dependia de uma colaboração ativa dos maquinistas teatrais,²⁶ cuja relevância se refletia no destaque que lhes era concedido nos periódicos, que chegavam a mencionar os seus nomes,²⁷ pois a abundância dos efeitos visuais que proporcionavam uma ambiência maravilhosa era um dos principais fatores que atraíam o público para os espetáculos. A importância dada na época aos aspetos cenográficos, designadamente aos cenários e ao vestuário, refletia-se, segundo Ana Isabel Vasconcelos, no facto das peças que tinham maior aceitação serem as de «grande espetáculo», «em que se transportam para o palco aspectos surpreendentes do real»²⁸ e a própria designação «mágica», segundo Vanda Freire, «decorre da necessidade de ressaltar as particularidades fantásticas», apesar de «Em jornais, cartazes e outros documentos de época, a designação desses espetáculos flutuar entre diversas denominações, as adjetivações “mágica” e “fantástica” sempre estão presentes. As

²² Ana Clara Santos, e Ana Isabel Vasconcelos, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011), 22.

²³ Ginisty, *La Féerie*, 7-8.

²⁴ Freire, *O mundo maravilhoso das mágicas*, 65.

²⁵ Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique* (Paris: Félix Alcan, éditeur, 1900), 192.

²⁶ Os autores Vanda Freire, Tommaso Sabbatini e Paul Ginisty destacam nas suas obras o papel dos maquinistas. Ginisty dedica o último capítulo do seu livro ao trabalho do chefe maquinista e Sabbatini um subcapítulo.

²⁷ Freire, *O mundo maravilhoso das mágicas*, 42.

²⁸ Vasconcelos, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, 89.

mesmas obras são citadas ora como “mágicas”, ora como “operetas fantásticas”, “comédias mágicas”, “peças fantásticas” ou “peças mágicas”». ²⁹ Simultaneamente, essa alternância de designação, que destacava diferentes aspetos do género, traduzia o hibridismo destes espetáculos em que cómico e maravilhoso confluíam e que se encontravam na fronteira entre o teatro declamado e o teatro musical, coordenando ou alternando o texto falado com numerosas intervenções musicais, números cantados³⁰ e de dança.

O pretexto para o grande aparato visual e os sucessivos truques cénicos era encontrado primeiramente nos contos de fada, que frequentemente serviam de base aos entrecos das mágicas e *féeries*,³¹ remontando a algumas peças de feira da primeira metade do século XVIII, conforme Nathalie Rizzoni, já marcadas por uma coloração maravilhosa decorrente da sua inspiração em contos do século XVII, nas quais se «explorou a veia cómica própria das situações sobrenaturais dos contos com uma imprudente liberdade» e, se apresentaram cenários exóticos e fantasiosos, bem como truques que viriam a integrar a estrutura cénica do género, como a metamorfose de personagens à vista do público ou a aparição de figuras e objetos em palco.³² Embora estes elementos se tenham mantido, a história da *féerie* — e consequentemente da magia — oferecia, nas palavras de Roxane Martin, uma reflexão possível sobre a passagem da magia enquanto crença e da magia enquanto força criativa na primeira metade do século XIX,³³ mudança indissociável dos temas que motivaram os seus espetáculos. Se o recurso aos truques e efeitos cénicos das mágicas de uma primeira fase, ou que se inscreviam no seu modelo mais tradicional, servia para animar as ações sobrenaturais de personagens maravilhosas, ou até alegóricas, como fadas, génios, espíritos, diabos, nas últimas

²⁹ Freire, *O mundo maravilhoso das mágicas*, 15.

³⁰ Relativamente à *féerie*, o autor Tommaso Sabbatini explora na sua dissertação os desafios impostos pela constituição desse tipo de peças, que descreve como um fenómeno capaz de manter a sua identidade, mesmo que se movendo entre os «territórios» do melodrama e da opereta, demonstrando que estas não se inscrevem nas categorias de teatro declamado e teatro musical, adotando então a categoria que designa por «teatro com música» e propondo que, pela sua natureza, os seus libretos sejam tratados como «textos de produção», porquanto revelavam alguns aspetos relativos à sua produção para lá do texto dramático o que não era habitual.

³¹ Segundo Schmidt, havia três tipos de manifestação do conto de fadas na *Märchenoper* ou *féerie*, pelo que propõe as categorias: «A. Eigentliche Märchenopern» (verdadeiras Märchenopern [*Märchen* significa conto ou conto de fadas]), «B. Opern denen Kunstmärchen zu Grunde liegen» (óperas que são baseadas em contos de fadas de autor) e «C. Opern mit Märchenelementen» (óperas com elementos de contos de fadas), em *Zur Geschichte der Märchenoper*.

³² Nathalie Rizzoni, «Féerie à la foire», *Féeries* 5 (2008): 51-77, <https://doi.org/10.4000/feeries.691>.

³³ Roxane Martin, «La féerie théâtrale au XIX^e siècle : de la magie «mise en scène» à la magie de l'écriture», em *Magie et Magies dans la littérature et les arts du XIX^e siècle français*, eds. Simone Bernard-Griffith e Céline Bricault (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012), 259-270.

décadas do século XIX, a sua finalidade era ilustrar de forma fidedigna aquilo que as próprias personagens vivenciavam e, assim, tornar a experiência do público mais imersiva, permitindo acompanhar com maior emotividade as aventuras dos protagonistas. Através da personagem Sésosthène Rabichon, Auguste Germain dá justamente conta destes dois tipos de *féerie*, cujos efeitos serviam diferentes propósitos, conforme abaixo se transcreve:

A antiga consistia em agarrar n'um conto de fadas, geralmente de Perrault, e recortá-lo em quadros, em que se via sucessivamente uma cabana miserável, o quarto n'um palacio, uma floresta, uma caverna, depois o palacio das fadas, o palacio dos diamantes, o palacio da neve e uma infinidade d'outros palacios segundo a facundia do escriptor.

A moderna serve-se dos últimos descobrimentos da sciencia. Em lugar de nos transportar a paizes impossíveis, faz-nos viajar em terras verdadeiras; na Persia, nas Indias, na Patagonia, na Laponia, e nós admiramos verdadeiros Persas, verdadeiros Indios, verdadeiros Patagões, e authenticos Lapões.

A estes attractivos o auctor póde juntar um navio no mar largo, em plena tempestade. Por um systema engenhoso do machinismo, o navio desfar-se-ha, irá ao fundo, e o espectador verá os naufragos fluctuando na crista das vagas enquanto ao longe se desenhão pouco a pouco mais nitidamente as luzes d'um porto a que os desgraçados passageiros acabarão por chegar. Além d'esta distracção póde-se fazer uso d'outra, a menos que não se queira uzar das duas ao mesmo tempo: é o ataque d'um comboio pelos selvagens.

(...)

Na magica moderna, ou peça fantástica, substitue-se o feiticeiro por um sabio que achará o meio de viver no fundo do mar dentro d'um bote, ou de viajar na lua, ou então de dar a volta ao mundo em vinte e quatro horas.³⁴

Ainda que num tom nitidamente irónico, este excerto acabava por assinalar a transmutação dos temas das *féeries* e das mágicas que abandonariam os contos de fadas, que as marcavam desde o seu surgimento, pelas narrativas de aventura inspiradas em Júlio Verne e motivadas pelos novos inventos tecnológicos e descobertas científicas, — num tipo de espetáculos que, pelo seu carácter, Tommaso Sabbatini propõe designar de «*féerie científica*»³⁵ — e chamar à atenção para a sua estrutura formal, que, nas décadas de 1830 e 1840, se estabelecera com a divisão da ação em quadros, processo dramatúrgico que, segundo Roxane Martin, «permitia erigir a missão amorosa, que constituía o objeto da sua intriga desde o início do século, enquanto ferramenta estrutural».³⁶ Seria no decurso dos episódios dessa missão amorosa que os dramaturgos inseririam números cénicos em que conjugavam os aspetos cómicos de uma determinada situação dramática com a espetacularidade proporcionada pelo recurso a uma maquinaria cénica inovadora,

³⁴ *Revista Theatral* 41, 1 de Setembro de 1896, 272.

³⁵ Sabbatini, «Music, the market, and the marvelous: Parisian *féerie* and the emergence of mass culture, 1864-1900», 128-195.

³⁶ Martin, «Féerie».

podendo a viagem do protagonista ser interrompida tanto por uma dança ou pantomima, quanto por uma sofisticada e inesperada mutação à vista.³⁷

As *féeries* e as mágicas, cuja origem remontava aos teatros de feira,³⁸ apesar de elevarem ao máximo a ilusão cénica, implicando as suas produções avultados investimentos, permaneciam um género popular que aliciava um público variado, tendo tido lugar, ao longo do século XIX em Portugal e no Brasil, «tanto em teatros populares, quanto em teatros elitistas, o que parece indicar que o público presente nessas apresentações se compunha de diferentes níveis sociais, embora necessariamente capaz de pagar o seu ingresso».³⁹ O público infantil não ficava de parte, havendo representações em *matinées*, por vezes, especialmente dedicadas a famílias com crianças, as quais também poderiam figurar em palco, no caso de *Vénus*, encontra-se até um anúncio apelando à presença do público infantil na *matinée*, prometendo «um espectáculo notável para as crianças, que [teriam] um dia alegre e divertido»⁴⁰ e encontram-se registos relativos à participação de crianças nas suas representações, assim como teria sucedido em *As três cidras do amor*.⁴¹ Por outro lado, o facto da atratividade dos seus cenários seduzir um público amplo e variado contribuía para que o universo encantatório das mágicas se estendesse para fora dos teatros e marcasse o imaginário popular.

1.2. A fantasmagoria de Étienne-Gaspard Robertson: um espectáculo audiovisual

As referências mais antigas relativas à fantasmagoria encontram-se em alguns livros de físicos e mágicos franceses e alemães, que remontam à década de 80 do século XVIII,⁴² por sinal, a altura em que — defende Paul Ginisty — surgiu a «*féerie* moderna»,

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Em consonância com Nathalie Rizzoni, Paul Ginisty considerava que os teatros de feira eram «o verdadeiro berço da *féerie*».

³⁹ Freire, *O mundo maravilhoso das mágicas*, 35.

⁴⁰ *O Século*, 20 de Dezembro de 1905.

⁴¹ Este assunto é tratado no subcapítulo «The child» por Tommaso Sabbatini, «Music, the market, and the marvelous: Parisian *féerie* and the emergence of mass culture, 1864-1900».

⁴² Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, 137.

estabelecendo-se a fórmula que caracterizaria este espetáculo ao longo do século XIX.⁴³ A fantasmagoria consistia na projeção de imagens em movimento, com recurso a uma lanterna mágica, dependendo, segundo Laurent Mannoni, de vários procedimentos constantes. Em primeiro lugar, o aparelho de projeção deveria estar oculto, posicionando-se por trás da tela, de forma a que o público não tivesse qualquer hipótese de se aperceber da fonte da imagem. Em segundo lugar, uma vez escurecida a sala, revestida de preto, deveria aparecer uma figura fantasmagórica de pequena dimensão que rapidamente crescia, dando a ilusão de se deslocar em direção ao público. Poder-se-ia também suceder o oposto, isto é, a figura começar por se apresentar maior e encolher, parecendo afastar-se do público, até quase desaparecer. Finalmente, no que concerne à qualidade da imagem, por meio de determinados mecanismos, a retroprojeção deveria garantir a nitidez da mesma, enquanto a lanterna mágica se movia sobre carris ou rodas.⁴⁴

Ainda que o invento que veio permitir a retroprojeção móvel se atribua, provavelmente, a um indivíduo conhecido pelo pseudónimo de Paul Philidor, — que se apresentou em Paris, em 1792, com um espetáculo intitulado «Fantasmagorie»⁴⁵ — os seus espetáculos acabaram por ser suplantados pelos de Étienne-Gaspard Robertson (1763-1837),⁴⁶ que patentearia uma lanterna mágica otimizada e multifuncional, a qual deslizava sobre carris, denominada *fantascope*, em 1799.⁴⁷ Para Laurent Mannoni, embora Robertson não tenha sido o inventor da fantasmagoria, foi ele quem soube aproveitar cada possibilidade de um método de projeção «no espírito da época».⁴⁸

Conforme E. G. Robertson transmite nas suas *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*,⁴⁹ a realização da sua fantasmagoria resultou da conjugação de várias experiências físicas com ideias de teor artístico que desenvolveu ao longo de vários anos. Foi em Liège, a sua cidade natal, que diz ter entrevisto os primeiros meios de execução da fantasmagoria, que declara ser uma invenção sua.⁵⁰ Tinha por objetivo concretizar os

⁴³ Ginisty, *La Féerie*, 66.

⁴⁴ Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, 136.

⁴⁵ *Ibidem*, 141-142.

⁴⁶ Podem ver-se dois retratos seus, um deles feito em Maio de 1810, no *site* da Deutsche Fotothek, «Stephan Kaspar Robertson», <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70234574>, ou «Bildnis des Luftschiffers Stephan Kaspar Robertson im Profil», <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70234575>.

⁴⁷ Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, 153.

⁴⁸ *Ibidem*, 175.

⁴⁹ Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson*, tomo I, (Paris: Chez l'auteur, 1831).

⁵⁰ *Ibidem*, 143: «(...) je m'occupais activement de perfectionner une invention, dont j'avais entrevu les premiers moyens d'exécution à Liège. Je veux parler de la *Fantasmagorie*».

efeitos concebidos pela sua imaginação, que o houvera submetido ao «império do maravilhoso», de «tudo o que transpunha os limites da natureza», limites esses que considerava serem apenas os do conhecimento de cada indivíduo.⁵¹ Dentro do campo da física, movido pelo seu «desejo de criar fantasmas artificiais»,⁵² dedicou-se, em particular, ao estudo dos fenómenos da luz e, a partir de 1784,⁵³ começou as suas tentativas de aperfeiçoamento da lanterna mágica idealizada por Athanasius Kircher no século XVII, que resultaram no *fantascope*. Uma vez consolidados os procedimentos da sua fantasmagoria, instalou-se em Paris no Pavillon de l'Échiquier, um palácio em que se ofereciam vários divertimentos, com um salão de baile e uma sala com sessenta lugares.⁵⁴ Todavia, a dada altura, após projetar uma representação de Luís XVI, os seus espetáculos foram proibidos⁵⁵ e, após conseguir a respetiva reabertura, Robertson partiu para Bordéus. Durante a sua ausência, os seus ajudantes apoderaram-se dos seus truques, apresentando-se mais tarde como seus alunos e associando-se a Clisorius, com quem abriam um espetáculo concorrente à fantasmagoria, ao qual chamariam *fantasmaparastisie*, no mesmo local onde Robertson se apresentava, o Pavillon de l'Échiquier.⁵⁶ Apesar deste episódio ter causado muita indignação a Robertson acabou, indiretamente, por ter um impacto positivo para a sua fantasmagoria e o físico e artista dizia dever ao favor da imitação a revelação dos meios que produziam as suas ilusões fantasmagóricas, que muitos tentaram adivinhar durante oito anos.⁵⁷ Por outro lado, os processos jurídicos resultantes, acompanhados pela imprensa, vieram estimular a curiosidade do público, que afluía em massa aos espetáculos de fantasmagoria.⁵⁸ Nas palavras de Robertson, «A cortina da fantasmagoria foi afastada, as sombras apareceram às claras».⁵⁹ Por essa altura, a fantasmagoria tornou-se um divertimento comum, multiplicando-se a sua oferta por toda a Europa. Robertson dizia que, desde a Sibéria até Ceuta, o menor amador de física teve a sua fantasmagoria.⁶⁰ Mas a difusão da

⁵¹ *Ibidem*: «Dès ma plus tendre enfance, mon imagination vive et passionnée m'avait soumis à l'empire du merveilleux; tout ce qui franchissait les bornes ordinaires de la nature, qui ne sont à différens âges, que les bornes de nos connaissances particulières, excitait en mon esprit une curiosité, un ardeur, qui me portaient à tout entreprendre pour réaliser les effets que j'en concevais».

⁵² *Ibidem*, 195.

⁵³ *Ibidem*, 196.

⁵⁴ *Ibidem*, 216 e Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, 150.

⁵⁵ Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I: 220.

⁵⁶ *Ibidem*, 316-317.

⁵⁷ *Ibidem*, 313.

⁵⁸ *Ibidem*, 317.

⁵⁹ *Ibidem*, 317-318: «Le rideau de la fantasmagorie fut tiré, les ombres comparurent au grand jour;».

⁶⁰ *Ibidem*, 320-321.

fantasmagoria também se deveu, em grande parte, aos espetáculos que apresentou pelo continente, nomeadamente na Alemanha, Polónia, Rússia, Dinamarca, Suécia, Espanha e Portugal.⁶¹

Embora Robertson fosse reconhecido como físico, a componente artística dos seus espetáculos de fantasmagoria fora pormenorizadamente pensada, de forma a imergir os espectadores num ambiente maravilhoso, pois era esse o seu principal propósito. Ao deixar o Pavillon de l'Échiquier, Robertson instalou a sua fantasmagoria no Antigo Convento das Capuchinhas, no local da atual Place Vendôme. Segundo ele, não havia lugar mais conveniente para exibir a sua fantasmagoria que numa capela abandonada no meio de um convento, pois acreditava que o espetáculo exigia «uma espécie de terror religioso», que apenas um espaço como este podia potenciar.⁶² Tudo o que os espectadores vivenciavam a partir da sua entrada no Convento constituía parte da experiência da fantasmagoria. No percurso que conduzia os espectadores até à sala onde veriam as imagens projetadas, estes deviam abstrair-se progressivamente do ruído do centro de Paris e deixar-se envolver pelo maravilhoso, visualizando as pinturas «fantásticas» que decoravam as paredes dos claustros.⁶³ Então, atravessavam o gabinete de física de Robertson, onde podiam ver diversas atrações didáticas relacionadas com a física, chegando a uma porta antiga coberta de hieróglifos. Por de trás dela, encontrava-se uma sala escura coberta de negro fracamente iluminada por uma «lâmpada sepulcral».⁶⁴ No compartimento, «uma calma profunda, um silêncio absoluto, um isolamento súbito ao sair de uma rua ruidosa eram» — para Robertson — «como os prelúdios de um mundo ideal».⁶⁵ Com o público instalado, Robertson entrava e «prevenia pouco a pouco (...) as impressões supersticiosas», proferindo um discurso, no qual afirmava que «o amor ao maravilhoso» fazia parte da natureza humana, bastando para justificar a credulidade dos indivíduos, mas que o objetivo da fantasmagoria era o de familiarizar o público com «objetos extraordinários».⁶⁶ Terminado o discurso, a lâmpada descia e apagava-se, ficando uma escuridão profunda. «Ao ruído da chuva, do trovão, do sino fúnebre, evocando as sombras dos seus túmulos, sucediam os sons dilacerantes da

⁶¹ No II tomo das *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, editado em 1833, E. G. Robertson relata alguns episódios que ocorreram no decurso das suas viagens. Todavia, não se debruça sobre a sua vinda a Portugal.

⁶² Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I: 278-279.

⁶³ *Ibidem*, 278.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, 281-282.

harmónica» e o céu descobria-se rasgado pelo relâmpago.⁶⁷ Só então, como era habitual nas fantasmagorias, uma pequena figura projetada se expandia e, depois, se expirava, ao grito de alguém que estivesse na plateia,⁶⁸ tratando-se as exibições de Robertson de espetáculos interativos. Afinal, o termo *fantasmagorie* é, por vezes, visto como derivado da junção de *phantasma* (aparição) com *agorea* (falar), pressupondo um diálogo com os fantasmas.⁶⁹ Alternativamente, os espectros projetados também poderiam parecer emergir do subterrâneo, surpreendendo o público.⁷⁰

Havia, no entanto, um vasto repertório de cenas que podiam ser projetadas nos espetáculos, entre elas algumas relativas a acontecimentos, à época, recentes. Dentro do repertório das fantasmagorias, incluíam-se imagens de carácter fantástico ou de terror, como por exemplo as intituladas «Rêve ou couchemar», «Mort de Lord Littleton», «Préparatifs du Sabbat», «Procession ou sacrifice des druides», «La None sanglante» ou «La Danse des fées» e «La Danse des sorciers», em que se multiplicava uma imagem e se simulava o seu movimento; cenas inspiradas em figuras da mitologia clássica, como «Diogène avec son tonneau», «Proserpine et Pluton», «Orphée rependant Eurydice», «Une Vénus qui cajole un ermite», «La Tête de Méduse» ou «Alceste»; cenas evocativas de aspetos religiosos, como «Tentation de Saint Antoine», «Couvent de Saint-Bruno», «David» e «L'Ombre de Samuel»; bem como cenas alegóricas e cómicas, como era o caso de «Naissance de l'Amour Campêtre», «Histoire de l'Amour» e «Offrande à l'Amour», em que o amor era personificado. A literatura também poderia servir de fonte para as cenas, como aconteceu com «Pétrarque et Laure». Às cenas criadas por Robertson juntavam-se outras com temas sugeridos por M. Sallabéry, entre as quais «L'Apparition des trois sorcières à Macbeth», «La Danse des morts d'après Holbein» e «Le Démon des tempêtes tel qu'il s'offre à Vasco da Gama dans Camões»,⁷¹ demonstrativas do alcance temático da fantasmagoria. Com efeito, eram geralmente projetadas figuras ou

⁶⁷ *Ibidem*, 282.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Conforme explica Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, 136. Contudo, na plataforma CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), «Etymologie : fantasmagorie», <https://www.cnrtl.fr/etymologie/fantasmagorie>, é dito que o termo *fantasmagorie* poderá derivar da junção de *fantasme* com *allégorie* (representação plástica utilizando a alegoria), sendo menos provável que a sua terminação advenha do grego ἀ γ ο ρ ε υ ε ι ν (falar).

⁷⁰ Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I, 282.

⁷¹ *Ibidem*, 294-304. Para que se possa ter uma ideia do tipo de diapositivos que se usavam em espetáculos de fantasmagoria, é possível ver um conjunto fabricado em França da coleção Tomàs Mallol do Museu del Cinema, através da plataforma LUCERNA – the Magic Lantern Resource, «Slide set: [Phantasmagoria] (Phantasmagoria: Manufacturer unknown, 19 slides, n. d.)», Col·lecció Tomàs Mallol, Museu del Cinema, <http://lucerna.exeter.ac.uk/set/index.php?language=EN&id=3009560>.

personagens facilmente identificáveis pelo público, porquanto eram recorrentes na literatura e na pintura ocidentais. No caso de «La Danse des morts d'après Holbein», terá havido uma inspiração direta no conjunto de xilogravuras que constituíam a *Dança dos mortos* do célebre pintor renascentista Hans Holbein (1497/8-1543).⁷² Mas o recurso ao tema da morte e a elaboração frequente de uma ambiência e de cenas evocativas de terror nos espetáculos de fantasmagoria refletia uma tendência estética que coincidia com o desenvolvimento do romance gótico. Terry Castle considera que o espetáculo, caracterizado por um ambiente bizarro, uma ambiência gótica e a rápida sucessão de imagens, que desorientavam e levavam à impotência os espectadores, aspetos ricos em possibilidades metafóricas, era repleto de potencial simbólico, não sendo de surpreender que se tornasse um recurso frequente na escrita romântica do século XIX.⁷³ Por outro lado, um dos principais temas abordados na fantasmagoria, tanto para Philidor como, depois, para Robertson — cujo alinhamento dos espetáculos era muito semelhante ao do primeiro, acrescentando-lhe apenas uma parte dedicada às demonstrações de física, a qual se antecedia às projeções na sala escurecida, segundo o que relata Pierre-Jean-Baptiste Chaussard (1766-1823) —⁷⁴ era a materialização dos fantasmas da Revolução Francesa. No dizer de Frutos Esteban, «Foi provavelmente a Revolução Francesa que deu a Robertson a audácia de comunicar as suas ideias audiovisualmente através da fantasmagoria e de submeter os espectadores a experiências visuais desconcertantes».⁷⁵ Robertson fez aparecer, entre outros, Robespierre e Marat, assim como Voltaire e J. J. Rousseau,⁷⁶ referências do iluminismo que homenageava através do espetáculo que procurava que fosse uma via para o esclarecimento e o combate à superstição. Acresce que outra das preocupações que Robertson tinha era a de cativar o interesse do público e, nesse sentido, manter-se atualizado, pelo que ia sempre adaptando as suas exibições e criando novas cenas.⁷⁷

Tanto no Pavillon de L'Échiquier como no Antigo Convento das Capuchinhas, as projeções eram introduzidas por encenações que acabavam por se integrar nelas. Num artigo para o jornal *Ami des Lois* (17 de Março de 1798), assinado por Poultier, é descrito

⁷² Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I, 304.

⁷³ Terry Castle, *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 155.

⁷⁴ Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, *Le Nouveau Diable boiteux, tableau philosophique et moral de Paris, au commencement du XIX^e siècle*, tomo II (Paris: BARBA, Libraire, 1803), 183.

⁷⁵ Francisco Javier Frutos Esteban, «La linterna mágica: de la invención a la decadencia (siglos XVII-XX)», *Historia Contemporánea* 36 (2008): 9-32.

⁷⁶ Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I.

⁷⁷ *Ibidem*, 386-387.

que numa das exibições, após o público se ter instalado no Pavillon de L'Échiquier, «um homem pálido, seco», que era Robertson, entrou, apagando as velas, e começou um discurso a que se seguiu uma pequena encenação, na qual deitou várias substâncias, o que parecia ser sangue e dois exemplares do jornal *Hommes-Libres* para uma fogueira, dando a impressão de que tinha sido esse processo ou feitiço que fizera aparecer o fantasma de Marat.⁷⁸ Depois, ao pedido de um espectador, fez aparecer um espectro de uma mulher, ao atirar para a fogueira penas de pardal, grãos de fósforo e borboletas.⁷⁹ Mais à frente no alinhamento do espetáculo, após mostrar fantasmas isolados, Robertson apresentava projeções com grandes conjuntos de espectros. Poultier relata que à projeção de um grupo de espectros ensanguentados, se antecedia um ritual em que Robertson punha na fogueira o processo verbal de 31 de Maio (1792) das prisões de Aix, Marselha e Tarascon, bem como um conjunto de documentos alusivos e um jornal *Réveil du Peuple*, pronunciando enfaticamente, como se de palavras mágicas se tratassem, vários termos e expressões relacionados com o acontecimento em apreço,⁸⁰ o que ajudava ou sugestionava a interpretação dos espectros projetados pelo público. Verifica-se, portanto, através do testemunho de Poultier, que a encenação era nestes espetáculos fundamental, não só para tornar o encadeamento das cenas mais interessante, mas também para a elaboração de uma ambiência maravilhosa, enquadrando as figuras ou as personagens que viriam a ser projetadas, a par com a narração de Robertson, ele próprio caracterizado.

Outro aspeto absolutamente indispensável nos espetáculos de fantasmagoria era a produção de efeitos sonoros e acústicos, bem como de intervenções musicais, que operavam como música de cena. De facto, a dimensão sonora e acústica deste divertimento merecia o empenho de Robertson, consciente da sua relevância, pois ele próprio trabalhara — anteriormente a ter aberto os seus espetáculos, quando se mudou de Liège para Paris — na oficina do destacado construtor de cravos e também de pianos, fabricante de instrumentos do rei Luís XVI, Pascal Taskin (1723-1793). Na secção «Accessoires de la fantasmagorie» das *Mémoires Scientifiques et Anecdotiques*,⁸¹ dirigida aos amadores da fantasmagoria, Robertson dá conta dos procedimentos necessários à recriação do ruído da chuva, de um trovão, do vento e de um furacão, recursos determinantes para a construção do ambiente que as cenas exigiam. Robertson procurava

⁷⁸ *Ibidem*, 216-217.

⁷⁹ *Ibidem*, 217.

⁸⁰ *Ibidem*, 219-220.

⁸¹ *Ibidem*, 356-362.

produzir sons que se assemelhassem ao máximo aos da natureza, pelo que a sua qualidade tímbrica era de elevada relevância. Por conseguinte, partilhou algumas instruções relativas aos materiais e mecanismos que deviam ser utilizados nas fantasmagorias. O ruído da chuva desempenhava um papel bastante importante nos espetáculos, sendo, na opinião de Robertson, «favorável às ilusões de fantasmagoria», dada a sua monotonia e uniformidade, que dizia adormecer o pensamento e, por outro lado, permitindo a dissimulação de outros ruídos gerados pelos mecanismos e pelas pessoas que os operavam durante a exibição.⁸²

No que concerne à música que acompanhava a fantasmagoria, esta era tradicionalmente tocada por uma harmónica de Franklin, inclusivamente nos espetáculos dados por Philidor.⁸³ Nas palavras de Robertson, «Os sons melodiosos da harmónica de Franklin contribuem fortemente para os efeitos da fantasmagoria, preparando não só os espíritos, mas também os próprios sentidos para impressões estranhas através de uma melodia tão suave que irritava por vezes muito energicamente o sistema nervoso».⁸⁴ Efetivamente, nessa altura, os efeitos psicológicos da harmónica de Franklin já tinham sido reconhecidos por Franz Anton Mesmer (1734-1815), médico alemão e precursor da prática moderna do hipnotismo, que se interessou pelo instrumento, servindo-se dele para induzir num estado recetivo os indivíduos que se submetiam à hipnose,⁸⁵ o que vai de encontro à ideia de Robertson, na medida em que ambas as utilizações do instrumento em apreço funcionavam como uma ponte que propiciava uma transição do real para o maravilhoso ou metafísico. No caso das fantasmagorias de Robertson, a sonoridade da harmónica de Franklin parece ter tido efeitos concretos na plateia. Segundo conta nas suas *Mémoires*, embora o efeito das aparições fosse «prodigioso», isso não se manifestava de forma funesta entre os elementos do público, exceto numa ocasião em que provocou uma «crise nervosa violenta» a uma senhora. Na sua opinião, «a culpa não foi dos fantasmas», tendo a crise sido somente provocada pelos sons «extremamente doces», mas também «demasiado pungentes» da harmónica.⁸⁶ A propósito da fantasmagoria de Philidor,

⁸² *Ibidem*, 358.

⁸³ Chaussard, *Le Nouveau Diable boiteux*, tomo II, 179.

⁸⁴ Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I, 356-357, «Les sons de l'harmonica de Franklin contribuent puissamment aux effets de la fantasmagorie, en préparant non seulement les esprits, mais les sens mêmes à des impressions étranges par une mélodie si douce qu'elle irrite quelquefois très énergiquement le système nerveux;».

⁸⁵ Alec Hyatt King, «Musical glasses [armonica; harmonica; glass harmonica]», em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie e John Tyrell (Oxford: Oxford University Press, 2001).

⁸⁶ Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I, 213-214.

Pierre-Jean-Baptiste Chaussard relata que os sons da harmónica «pairavam sobre a cena, e por um contraste bastante singular, ouvia-se uma música celeste, enquanto se via sair sombras infernais», sons esses que adjetivava de «comoventes» (*attendrissants*) e melancólicos.⁸⁷ Apesar da harmónica se revelar um instrumento quase indispensável à fantasmagoria, na falta dela, Robertson dá preferência ao uso de uma celesta, na vez de um órgão, e, no caso do recurso a instrumentos de sopro, aconselha as trompas, devendo os sopros destacar-se dos instrumentos de cordas.⁸⁸ Além da harmónica, um outro instrumento de grande importância para a fantasmagoria, embora com uma função distinta, era o tantã. Robertson explica que este instrumento, com uma sonoridade «estridente» (*éclatant*) e «terrível», devia ser usado com reserva, destinando-se apenas a «momentos importantes». Uma das cenas em que podia ser usado era na «Tête de Méduse», sendo especialmente importante a coordenação entre som e imagem em movimento, pois o tantã deveria ser percutido «com violência» no momento exato em que a imagem atingia o seu ponto maior.⁸⁹

Além da componente musical, também tinham lugar, nas sessões e nas exposições de física organizadas por Robertson, um conjunto de ilusões e atrações acústicas, segundo Chaussard, numeroso.⁹⁰ Nesse contexto, a harmónica era vista numa perspetiva científica, designadamente, da física. Chaussard relata que se podia ouvir várias harmónicas de vidro diferentes. «A rapariga invisível» («La Fille invisible») em que um ajudante, num compartimento contíguo àquele em que se encontravam os visitantes, comunicava através de um tubo oculto, era uma dessas atrações,⁹¹ que, de forma análoga às ópticas, jogava com a percepção acústica dos espetadores. Esse ajudante era Fitz-James, um ventríloquo que também contribuía imitando vozes e recriando diálogos, em que ele próprio incarnava as várias personagens intervenientes,⁹² acrescentando interesse aos números que constituíam a fantasmagoria, ao causar perplexidade nos espetadores. No conjunto de atrações acústicas proporcionadas por Robertson cabiam ainda vários robots sonoros. Em

⁸⁷ Chaussard, *Le Nouveau Diable boiteux*, tomo II, 179.

⁸⁸ Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I, 356-357.

⁸⁹ *Ibidem*, 357.

⁹⁰ Chaussard, *Le Nouveau Diable boiteux*, tomo II, 183.

⁹¹ Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I, 394-395 e Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, 160.

⁹² *Ibidem*, 402-405.

Portugal, pode ver-se um autómato militar que tocava trombeta, exibido no Terreiro do Paço,⁹³ e, em Espanha, uma boneca falante.⁹⁴

A fantasmagoria de Robertson não se limitava apenas à retroprojeção por meio de uma lanterna mágica de imagens com movimento inspiradas pelos os temas em voga, consistindo num espetáculo audiovisual sofisticado, com uma importante componente cénica, cujo principal objetivo era o de envolver o público numa ambiência maravilhosa, ao qual se acoplava a exibição de várias atrações físicas no domínio da ótica, da acústica e do galvanismo — um outro interesse cultivado por Robertson —⁹⁵ com uma função didática. Em Portugal, a sua presença e do seu filho Eugène Robertson, entre 1818 e 1820 e do último entre 1823 e 1824, terá contribuído de forma relevante para a difusão e assimilação da fantasmagoria no país. Por um lado, por Robertson pai se tratar de uma das figuras que mais desenvolveu e difundiu este tipo de espetáculo, por outro, pela forma como o fez, isto é, não só através dos espetáculos, mas igualmente pelas visitas que proporcionou ao gabinete curioso de física que instalou em Lisboa, nas quais, além de esclarecer o público a propósito dos seus instrumentos, também os vendia. O processo de pintura dos diapositivos usado por E. G. Robertson foi também descrito nos *Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras* de Janeiro de 1820⁹⁶ e, mais tarde, em 1837, no *Semanario Pintoresco*⁹⁷ espanhol, foi explicado modo de funcionamento do principal aparelho da fantasmagoria, em concreto, do *fantascope*, pelo que se reuniam condições para a produção de fantasmagorias próximas daquelas que os Robertson proporcionaram na Península Ibérica.

⁹³ «AVISOS.», *Gazeta de Lisboa*, 25 de Setembro de 1818.

⁹⁴ Juan Mieg, *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las maquinas parlantes, la fantasmagoria, y otras brugerías de esta naturaleza*. (Madrid: Imprenta del Censor, 1821), 28-29.

⁹⁵ Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I, capítulo X.

⁹⁶ *Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras: Por huma sociedade de Portuguezes Residentes em Paris.*, tomo VII, 2.º ano, (Paris: A. Bobée, 1820).

⁹⁷ *Semanario Pintoresco* 41, tomo II, 4.º trimestre (8 de Janeiro de 1837).

2. A difusão da fantasmagoria e a sua afinidade com a mágica

Não só pela sua novidade tecnológica, que viera permitir algo inédito até então, mas também pelo seu interesse artístico, a fantasmagoria, em particular a de Robertson, tornou-se um divertimento reconhecido pelo público do século XIX, como reflete o testemunho de Juan Mieg, em 1821:

*La fantasmagoría de Robertson era una de las mejores que se han visto en París de veinte años á esta parte, y sin disputa la mas à la moda. Con efecto pocas personas habrán estado en aquella capital que no hayan frecuentado este espectáculo, anunciado en otro tiempo con grandes letras en las paredes del antiguo convento de capuchinas. Me acuerdo de una temporada en que se había hecho tan de moda la fantasmagoría, que las señoras en lugar de hablar de trages, de bayles, paseos y comedias, no se ocupaban en sus tertulias y sueños sino de espectros, de silfos y visitas nocturnas, leyendo con un ardor increíble las novelas lúgubres de madama *Radcliffe*, y generalmente todas aquellas en que se encuentra sino de *l'esprit* á lo menos des esprits.*⁹⁸

O impacto dos espetáculos de fantasmagoria foi tal que impulsionaria, segundo Laurent Mannoni, ainda que discretamente, o início da industrialização da lanterna mágica, porquanto, nessa altura os curiosos queriam adquirir «uma caixa de fantasmas», com a qual pudessem pôr em prática o que o físico revelara.⁹⁹ A procura por lanternas mágicas atingiria o seu auge na segunda metade do século XIX, tendo a sua produção alcançado vastas proporções e empregue milhares de trabalhadores,¹⁰⁰ o que é demonstrativo de como este dispositivo se tinha enraizado no quotidiano da altura. Embora a lanterna mágica em si mesma, sem que se recorresse a outros mecanismos adicionais, apenas permitisse a projeção das figuras pintadas nos diapositivos e a sua manipulação, é considerada por Frutos Esteban e Carmen López San Segundo¹⁰¹ um meio de comunicação audiovisual, na medida em que tinha uma presença marcante na cultura europeia do século XIX, propagando e absorvendo as tendências da época. À semelhança do que acontecia nos espetáculos de fantasmagoria, em muitos dos contextos em que era dado uso à lanterna mágica, imagem e som eram indissociáveis, existindo diapositivos com imagens para ilustrar canções, cuja letra também podia ser projetada,¹⁰² e comercializando-se peças para piano para acompanhar determinados conjuntos de

⁹⁸ Mieg, *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson*, 56.

⁹⁹ Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, 280.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Francisco Javier Frutos Esteban, e Carmen López San Segundo, «Las fantasmagorías de Robertson en Madrid (1821) y la historia natural del signo», *Revista Signa* 25 (2016): 555-572.

¹⁰² É possível ver-se alguns exemplos na plataforma LUCERNA – the Magic Lantern Resource. Esta função é referida por Francisco Javier Frutos Esteban, e Carmen López San Segundo, «Around the magic lantern world in eighty setting», *Fonseca, Journal of Communication* 1 (2010): 1-31.

diapositivos, no contexto doméstico.¹⁰³ O desejo de coordenar música e imagem daria origem, no final do século, a um dispositivo que combinava uma lanterna mágica com um gramofone, denominado Luciphone, fabricado por Auguste Lapierre.¹⁰⁴

Durante o século XIX, os recursos da lanterna mágica foram ímpares e praticamente inesgotáveis, pois poder-se-ia projetar quase tudo quanto se imaginasse, desde que fosse possível transferi-lo para diapositivos. Dado o seu potencial, a lanterna mágica adquiriu múltiplos usos, desde o contexto educativo ao lúdico.¹⁰⁵ No que respeita ao seu emprego com uma finalidade lúdica e artística, surgiram espaços exclusivamente dedicados a espetáculos consistentes na projeção de sequências de imagens através de lanternas mágicas com acompanhamento musical. Em Londres, foi fundado, em 1838, por W. M. Nurse o «mais prestigiado local de projeção do século XIX», na Royal Polytechnic Institution, na Regent Street,¹⁰⁶ onde a projeção alcançou, segundo Laurent Mannoni, um ponto de perfeição artística e técnica nunca antes visto, pois os diapositivos lá exibidos pelos mais conceituados lanternistas constituíam verdadeiras obras de arte.¹⁰⁷ Semelhantemente ao que acontecia no Convento das Capuchinhas, a Royal Polytechnic Institution era uma espécie de gabinete de curiosidades gigante distribuído por várias salas, sendo a sala de projeção ricamente decorada, como se de um teatro se tratasse.¹⁰⁸ Neste complexo, que parecia marcado pelo legado da fantasmagoria de Robertson, entre os vários espetáculos de projeção, continuavam a realizar-se fantasmagorias com frequência. Em Dezembro de 1862, Henri Robin, um seguidor das técnicas desenvolvidas por Robertson, inauguraria em Paris o Théâtre Robin, no Boulevard du Temple, oferecendo também, além das projeções, um conjunto de atrações científicas.¹⁰⁹ Todavia, a lanterna mágica também seria usada no contexto de outros tipos de espetáculos, designadamente na ópera, por exemplo, tendo inclusivamente sido empregue por Wagner em Bayreuth, e por outro lado, a ópera inspiraria alguns diapositivos de lanterna mágica, como aconteceu, por exemplo, com o final do segundo acto de *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, que, para Laurent Mannoni, não poderia ser mais próximo da fantasmagoria, transferido para diapositivos por volta de 1860.¹¹⁰ O uso da lanterna

¹⁰³ David Robinson, ed., «Magic lantern Melodies», *The new magic lantern journal* 2, vol 7 (1994): 12-13.

¹⁰⁴ Frutos Esteban, e San Segundo, «Around the magic lantern world in eighty setting».

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, 264-265.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*, 267.

mágica no teatro, enquanto recurso cénico, remonta ao início do século XVIII,¹¹¹ altura em que ainda não tinha surgido a fantasmagoria. Contudo, a fantasmagoria viria a marcar o que Gabriela Cruz chama de «uma revolução no meio da ópera», a qual, provavelmente jamais sonhada pelos aficionados da fantasmagoria, terá acontecido aquando da introdução da iluminação a gás, em 1822, na Académie Royale de Musique, viabilizando o florescimento de algumas recentes tecnologias da ilusão. Por essa ocasião, estreou-se, na Salle Le Peletier, a *féerie Aladin, ou la lampe merveilleuse*, para a qual Louis Daguerre (1787-1851) criara um diorama inspirado pela fantasmagoria.¹¹² Através da encenação desta *féerie*, em que se construía um ambiente visual propenso a uma percepção análoga à do sonho ou devaneio, abriam-se portas a uma transformação cenográfica que, pelo seu peso, se alargaria na década seguinte, conforme Gabriela Cruz, à composição musical.¹¹³ Em Lisboa, no início do século XIX, a fantasmagoria e a mágica terão partilhado os mesmos espaços teatrais, entre eles o Teatro do Bairro Alto, onde, segundo um aviso da *Gazeta de Lisboa*, no dia 9 de Abril de 1823, a seguir a uma exibição de ventriloquismo e fantasmagoria por Mr. Olivier filho, se terá representado *O archote infernal*, «peça magica e fysica que [faria] rir todos os espectadores».¹¹⁴ Todavia, dada a vulgarização da lanterna mágica e dos espetáculos de fantasmagoria, era plausível que nos teatros se recorresse às mesmas em diversas ocasiões, especialmente nas mágicas em que se intentava à produção de cenas maravilhosas, porquanto o uso de lanternas mágicas e determinadas técnicas da fantasmagoria permitia a produção de mutações, aparições e desaparecimentos de figuras humanas e objetos, transparências e rápidas mudanças de cenário, que pautavam os efeitos característicos deste género teatral.

Sendo contemporâneos um do outro, os espetáculos fantasmagoria e mágica ou *féerie* compartilhavam um mesmo imaginário visual. Considerando a lanterna mágica um meio de comunicação amplamente difundido, era provável que as imagens por ela projetadas se tornassem conhecidas e que o instrumento fosse igualmente uma via de disseminação dos temas e dos assuntos mais populares. A coleção de diapositivos de Auguste Lapierre, fabricante e vendedor de lanternas mágicas e material para fantasmagorias, na segunda metade do século XIX, comprova que dispositivos destinados à projeção através de lanternas mágicas e *féeries* se baseavam em temas comuns,

¹¹¹ Bill Barnes, «The magic lantern in 18th-century theatre», *The new magic lantern journal* 8, vol. 11 (Março de 2014).

¹¹² Cruz, *Grand Illusion: phantasmagoria in nineteenth-century opera*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Gazeta de Lisboa*, 9 de Abril de 1823.

contendo dispositivos com títulos os *Peau d'âne*, *La Chatte blanche*, *Polichinelle* ou *Aladin ou la lampe merveilleuse*, também eles títulos de *féeries*. *Peau d'âne* e *La Chatte blanche* correspondem a uma tendência de *féeries* baseadas em contos de fadas, neste caso de Charles Perrault e Madame d'Aulnoy, respetivamente, enquanto *Polichinelle* se inscrevia num conjunto de personagens provenientes da *Commedia dell'arte* recorrentes nas *féeries* representadas no Théâtre des Funambules, entre as quais *Monsieur et Madame Polichinelle*.¹¹⁵ Por fim, *Aladin ou la lampe merveilleuse* foi também uma *féerie*, que marcou a história deste tipo de teatro do ponto de vistas cenográfico, como acima se aludiu.

Independentemente da lanterna mágica e da fantasmagoria, tanto do ponto de vista técnico, como por meio da evocação dos seus cenários, terem penetrado nas representações de *féeries* ou mágicas, importa dar conta de que o termo fantasmagoria, que inicialmente apenas correspondia a um substantivo, se desdobrou, dele derivando um adjetivo.¹¹⁶ Fantasmagoria passou a designar não só o espetáculo em que se projetava fantasmas numa sala escurecida, mas, por analogia, um espetáculo extraordinário que parece irreal, uma aparição sobrenatural ou um fenómeno extraordinário e, na literatura e nas belas-artes, a presença excessiva numa obra de motivos e temas fantásticos destinados a criar uma ambiência sobrenatural.¹¹⁷ Com efeito, a palavra passou a transmitir a ambiência maravilhosa ou fantástica, propiciada por um conjunto de ilusões características do espetáculo. Para Max Milner, «fantasmagorie», com «conotações de evanescência e artifício», serviria para qualificar um amplo sector da atividade imaginária.¹¹⁸ Neste sentido, espetáculos como a *féerie* ou a mágica devem também eles ser adjetivados de «fantasmagorias», na medida em que o seu traço distintivo corresponde, justamente, à construção de uma ambiência do sobrenatural, maravilhoso ou fantástico sustentada na ilusão. Da mesma forma, a lanterna mágica passou a ser vista como um dispositivo que proporcionava uma nova forma de ver, uma visão para lá da realidade, o que se reflete, no caso português, no semanário de sátira política *A Lanterna*

¹¹⁵ Ginisty, *La Féerie*, 153-161.

¹¹⁶ Max Milner, *La Fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1982), 38. Terry Castle aborda o relevo da fantasmagoria e da lanterna mágica na literatura, no nono capítulo «Phantasmagoria and the metaphors of modern reverie» de *The female thermometer* e no artigo "Phantasmagoria: spectral technology and the metaphors of modern reverie", *Critical Inquiry*, vol. 15, n.º 1 (1988): 26-61.

¹¹⁷ CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), «Etymologie : fantasmagorie», <https://www.cnrtl.fr/etymologie/fantasmagorie>.

¹¹⁸ Milner, *La Fantasmagorie*, pp. 38 e 255.

Mágica, editado por Guilherme de Azevedo (1839-1882), com ilustrações de Rafael Bordallo Pinheiro (1846-1905), evocativas do universo da fantasmagoria.



Figura 1. Capa do primeiro semanário *A Lanterna Mágica* de 15 de Maio de 1875.

No início do século XX, espetáculos de lanterna mágica, como a fantasmagoria, e as mágicas tiveram o seu declínio, com a transferência do seu público para os espetáculos do cinematógrafo,¹¹⁹ que, segundo Laurent Mannoni, houveram sido prefigurados pela

¹¹⁹ Freire, *O mundo maravilhoso das mágicas*, 35: «O espaço das mágicas, (...), provavelmente foi absorvido no início do século XX não só pelo teatro de revista, mas também pelo cinema, cujo potencial para os efeitos cénicos é muito rico. Novas estéticas e novos meios de comunicação parecem, assim, explicar em parte o gradativo desaparecimento de um género que teve grande sucesso de bilheteira em sua trajetória.»

fantasmagoria, em que o público assistia a «exibições brilhantes de projeções animadas a cores e com acompanhamento sonoro».¹²⁰ Mas o universo das *féeries* terá marcado algumas obras cinematográficas, conforme comprovava uma brochura promocional de *Les quatre cents farces du diable* de Georges Méliès, baseado na *féerie Les 400 coups du diable*, que o publicitava como «uma verdadeira féerie com um grande número de truques em palco»,¹²¹ assim como, inversamente, terá chegado a integrar o cinematógrafo, como sucedeu na última reprise de *La Biche au bois*, em 1896, no Théâtre du Châtelet, com a colaboração do projecionista dos irmãos Lumière Jacques Ducom, que, de acordo com Roxane Martin, tivera, nesta ocasião, a oportunidade de fazer um dos primeiros filmes de ficção da história, inaugurando um género que Méliès faria uma especialidade.¹²²

*

Contemporâneas uma da outra, a mágica e a fantasmagoria, recorrendo a efeitos cénicos visuais e sonoros, impregnaram o imaginário coletivo do século XIX com as ambiências maravilhosas que representavam. Na próxima parte, partindo de *As três cidras do amor* e *Vénus*, que se enquadram em fases distintas da *féerie* e, por conseguinte, da mágica, procurar-se-á comprovar esse entrecruzamento dos seus universos nos palcos portugueses em diferentes períodos, tanto numa perspetiva técnica quanto no plano artístico.

¹²⁰ Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, 137.

¹²¹ Referida por Sabbatini, «Music, the market, and the marvelous: Parisian *féerie* and the emergence of mass culture, 1864-1900», 209-210.

¹²² Roxane Martin, «Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVII^e-XIX^e siècles)», *Sociétés & Représentations* 31 (2011): 19-33.

Segunda parte

1. A comédia lenda *As três cidras do amor*

1.1. Uma mágica no Teatro Nacional

No Sábado de 10 de Fevereiro de 1849,¹²³ estreou a mágica *As três cidras do amor*, escrita por José da Silva Mendes Leal Júnior (1818-1886) com música de cena composta por Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860), no Teatro D. Maria II. À *première* seguir-se-iam mais doze representações, a última delas a 11 de Março, um Domingo,¹²⁴ sendo que várias dessas récitas se sucederam diariamente entre os dias 13 e 20 de Fevereiro, terça-feira de Entrudo.¹²⁵ No seu libreto, que só seria editado em 1852,¹²⁶ constituindo-se, segundo Vanda Freire, o mais antigo que se encontra do género,¹²⁷ é-lhe acrescentado o subtítulo «Comedia lenda, em 4 actos», enfatizando os dois aspetos estruturantes da peça, designadamente a sua base, uma lenda, e o seu carácter cómico. Ainda que nos periódicos da época esta peça não fosse anunciada como uma mágica, estes dois aspetos referidos são característicos desse género que era marcado por uma forte componente visual e riqueza no domínio dos efeitos cénicos. Com efeito, os anúncios e artigos da imprensa destacavam essas mesmas características, designando a peça de comédia e lenda fantástica e chamando à atenção para as suas «visualidades e transformações» e o seu vestuário¹²⁸ e em *A Epoca* confirmava-se que a peça pertencia «ao género phantastico, que antigamente chamavam Magicas».¹²⁹

Nas palavras de Mendes Leal, no prefácio da peça em apreço, a sua pretensão era apenas a de «bordar» sobre uma lenda popular «algumas cenas a que [procurou] dar a tintura satyrica da comedia»,¹³⁰ mas protesta, «com toda a energia das [suas] forças»,¹³¹ contra a ideia difundida pela crítica, na altura em que se representou a peça, de que «levava a satyra mais alto do que nunca»,¹³² esclarecendo que não fora esse o seu objectivo e que «onde não ha analogias não póde haver intenção satyrica, salvo a que der o arbitrio das interpretações, sobre as quaes nada póde o auctor, victima d'ellas».¹³³ Contudo, do libreto

¹²³ Santos, e Vasconcelos, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, 98.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Diario do Governo e O Estandarte*, 13 de Fevereiro de 1849.

¹²⁶ José da Silva Mendes Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos* (Lisboa: Typ. Da Empreza da Lei, 1852).

¹²⁷ Freire, *O mundo maravilhoso das mágicas*, 39.

¹²⁸ *O Estandarte, Diario do Governo e A Revolução de Setembro*, 8 de Fevereiro a 3 de Março de 1849.

¹²⁹ *A Epoca: Jornal de Industria, Sciencias, Litteratura e Bellas Artes* 33 (1849), 94.

¹³⁰ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, p. V.

¹³¹ *Ibidem*, p. VI.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*, p. VII.

da peça ressalta a ideia de uma crítica particularmente depreciativa à figura do judeu, representada pelo protagonista Samuel, que é levada ao extremo do ridículo, estando no cerne da maioria dos processos cômicos aos quais nela se recorre. Nesta perspetiva, a peça não parecia enquadrar-se no tipo de repertório a ser representado no Teatro Nacional D. Maria II, recentemente inaugurado em 1846, que Almeida Garrett planeava como um espaço no qual «se deveria ajudar a reformar as mentalidades, instituindo valores morais e cívicos»,¹³⁴ com a missão de educar os «cidadãos da Nação»,¹³⁵ e onde se procurava «elevar o nível do repertório». ¹³⁶ No entanto, tanto a figura de Mendes Leal, especialmente reconhecido no meio teatral, como a pertença nacional atribuída na época à lenda *As três cidras do amor*, que Almeida Garrett transpusera, por volta de 1840, para o período da pré-fundação do reino de Portugal num «conto afonsinho» que não chegaria a concluir,¹³⁷ legitimavam e tornavam pertinente a representação da peça no Teatro Nacional D. Maria II. No periódico *A Epoca*, aludia-se até à «pureza primitiva» conservada por Mendes Leal, que «[abraçara] em toda a sua magnificência o conto popular»¹³⁸ e em *A Revolução de Setembro* afirmava-se que «O imenso credito de que com toda a rasão gosa o auctor, o nacional da lenda, que é nossa e tão nossa, apinhou de espectadores o teatro de D. Maria». ¹³⁹

Segundo Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana, registam-se múltiplas versões de *As três cidras do amor* no romanceiro europeu, tendo a lenda com este título «sem dúvida longa tradição em Portugal, pelo menos desde o século XVI». ¹⁴⁰ A mesma estória, no dizer das referidas autoras, «admite muitas variantes, algumas das quais amalgamadas com lendas de mouras encantadas»¹⁴¹ e as cidras podem ser substituídas, de acordo com Teófilo Braga, pelos frutos prediletos de cada terra, como laranjas ou nozes. ¹⁴² No entanto, as múltiplas versões que se encontram em compilações por toda a

¹³⁴ Vasconcelos, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, 61.

¹³⁵ Francesca Rayner, «Reinventar a tradição (1846-2002)», em *Teatro Nacional D. Maria II: sete olhares sobre o teatro da nação*, coord. Maria João Brilhante (Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014), 116.

¹³⁶ Ana Isabel Vasconcelos, *O drama histórico português do século XIX (1836-1856)* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2003), 160.

¹³⁷ Almeida Garrett, *Fragmentos romanescos*, eds. Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015), 44.

¹³⁸ João de Andrade Corvo, «THEATRO DE D. MARIA II.», *A Epoca: Jornal de Industria, Sciencias, Litteratura e Bellas Artes* 34 (1849), 105-106.

¹³⁹ Luís Augusto Palmeirim, «FOLHETIM.», *A Revolução de Setembro*, 16 de Fevereiro de 1849.

¹⁴⁰ Almeida Garrett, *Fragmentos romanescos*, 43.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Teófilo Braga, *Contos tradicionais do povo português*, vol. I (Lisboa: J. A. Rodrigues & C.^a – Editores, 1914), 275-276.

Europa demonstram, nas palavras do escritor, que «este conto é verdadeiramente universal».¹⁴³ No meio teatral português, conhece-se um entremez intitulado *As três cidras do amor ou o cavaleiro andante*, representado no século XVIII,¹⁴⁴ e *Bela, Rica e Boa, ou as três cidras do amor*, um espetáculo de dança apresentado em 1840, numa festa do Conservatório Real de Lisboa de comemoração do aniversário da rainha D. Maria II, elaborado por Francisco Jork, com música de João Jordani e a participação de crianças, todas elas alunas do primeiro termo da escola.¹⁴⁵ Neste período, a lenda parecia ser reconhecida pela generalidade do público, sendo, conforme Mendes Leal, «bem conhecida da infância» dos seus contemporâneos,¹⁴⁶ aspeto que também era apontado num artigo de *A Epoca*, no qual se afirmava «Todos conhecem este belo conto de fadas, que tantas vezes na infância ouvimos com tanto prazer e admiração no regaço materno»,¹⁴⁷ e por um folhetim de *A Revolução de Setembro*.¹⁴⁸

A lenda *As três cidras do amor*, conforme é narrada na antologia *Contos tradicionais do povo português* de Teófilo Braga,¹⁴⁹ conta a história de um príncipe que andava à caça e encontrou uma cidra, a qual abre, para satisfazer a sua cede, dela saindo uma menina que lhe pede água. Como o príncipe não lha pode dar, a menina expira. Mais à frente no caminho, o príncipe abre outra cidra e o mesmo volta a acontecer, morre uma menina saída de dentro do fruto, pelo que decide só abrir outra cidra caso se encontre junto a uma fonte. Assim, quando parte a terceira cidra, a menina nela contida sobrevive. O príncipe promete casar com ela e parte para o palácio, a fim de preparar a receção da futura princesa. Entretanto, uma mulher negra, ao ver o rosto da menina refletido na fonte onde se tinha ido abastecer de água, pensa que este lhe corresponde, o que provoca o riso na menina. Ofendida, a mulher, fingindo-se simpática, convence a menina a aproximar-se e espeta-lhe um alfinete num ouvido, transformando-a numa pomba. De regresso, o príncipe pergunta à mulher pela menina e ela responde que a menina é ela e que o sol a crestara durante a espera. O príncipe cumpre o que houvera prometido e leva-a para o palácio, apesar do seu embaraço. Lá, a menina, na forma de pomba branca, apresenta-se a um hortelão. Este comunica o sucedido ao príncipe, que lhe ordena que lance um laço de fita para apanhá-la. Uma vez falhada a tentativa, o príncipe manda-o armar um laço de

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Almeida Garrett, *Fragmentos romanescos*, 43.

¹⁴⁵ *Jornal do Conservatório*. Suplemento, 5 de Junho de 1840.

¹⁴⁶ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, p. V.

¹⁴⁷ *A Epoca: Jornal de Industria, Sciencias, Litteratura e Bellas Artes* 33 (1849), 94.

¹⁴⁸ *A Revolução de Setembro*, 16 de Fevereiro de 1849.

¹⁴⁹ Teófilo Braga, *Contos tradicionais do povo português*, vol. I, 110-112.

prata. Também não resulta, ao que o príncipe se apercebe da distinção da pomba e diz ao hortelão que arme um laço de ouro. Um dia, ao passear pelo jardim, o príncipe afaga a pomba e encontra um alfinete no seu ouvido. Arranca-lho e a pomba transforma-se de imediato na menina com quem ele prometera casar. A menina conta-lhe o que sucedera e o príncipe pergunta-lhe como quer castigar a mulher negra. A menina sugere que com a sua pele se faça um tambor e os seus ossos uma escada. A mulher é severamente castigada e os príncipes vivem felizes toda a sua vida.

Com efeito, importa abrir um parêntese para referir que não era surpreendente, no contexto da época, que esta lenda patenteasse o preconceito contra a figura da mulher negra, que se mantém na versão de Mendes Leal, considerando que as pessoas negras eram tidas como objetos de propriedade, pois só em Fevereiro de 1869, no reinado de D. Luís, é que sucede a «abolição de todas as formas de escravatura em todos os domínios portugueses, mantendo-se, no entanto, os escravos com alguma ligação aos “senhores” até 1878, provavelmente pela impossibilidade de se efectuar o pagamento das indemnizações previstas na lei».¹⁵⁰ Neste sentido, não era de admirar que o papel do lado do mal, na dicotomia promovida pela moral dominante, estivesse reservado ao negro, que se encontrava à margem de qualquer cidadania.

Procurando construir uma peça de «phantasia»,¹⁵¹ Mendes Leal desenvolve a ambiência maravilhosa intrínseca à lenda, mas tendo como protagonistas Samuel (papel destinado ao actor Teodorico) e Lia, dois judeus aventurosos, que são enredados pelas forças do mal, dirigidas pela Fada Negra (papel desempenhado por Carlota Talassi), correspondente à preta da versão de Teófilo Braga, que se debate com as forças do bem, guiadas pela Fada Branca (Josefa Soller), correspondente ao hortelão, que garantirá os interesses do Príncipe Azul. A estas personagens juntam-se Almanzor (pai do Príncipe), Abdalah (grão-vizir, interpretado por António Maria de Assis), a 1.^a Cidra (Eliziaria), a 2.^a Cidra, a 3.^a Cidra (Carolina Emilia),¹⁵² Agar (capitão das guardas), a Princesa de Ispahan, o Príncipe de Ispahan, génios negros, génios brancos, fadas negras, fadas brancas, guerreiras, oficiais, caçadores e escravos nesta «comédia lenda» sintetizada de seguida.

¹⁵⁰ João Grilo Capelo, *et al.*, *História de Portugal em datas*, coord. António Simões Rodrigues (Lisboa: Círculo de Leitores, 1994), 224.

¹⁵¹ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, pp. V-VI.

¹⁵² Os nomes do elenco que se conhecem foram identificados por Luís Augusto Palmeirim no folhetim de *A Revolução de Setembro*, 16 de Fevereiro de 1849.

Acto I

A cena abre com a devastação do cenário noturno por um raio, assustando Samuel, mercador de lãs de camelo que conta o seu dinheiro. Surge, então, Lia, sua noiva, mas algo de estranho volta a acontecer, desponta um bosque de palmeiras movediças, que os aterroriza. Eis que se aproxima a Fada Negra, escoltada por génios, fadas e guerreiros, que juram apoiá-la na sua vingança contra o Rei de Balsorah. Pelo seu carácter interesseiro, a Fada Negra persuade Samuel e, depois, Lia, a participar nessa empreitada. Samuel é transformado em príncipe e vai parar a um cenário onde desconhece todos os que o rodeiam, pois ocupa um lugar que não é seu. Agar, capitão das guardas, anuncia que os exércitos de Balsorah entraram triunfantes no reino de Azrain, sendo, portanto, necessário que o príncipe se desloque para lá, a fim de defender as suas terras. No entanto, o verdadeiro Príncipe Azul encontra-se refugiado num bosque, lamentando a sua condição: estar apaixonado por uma princesa que não a de Ispahan. Em sonho, vê a sua amada e é interpelado por uma camponesa, encarnação da Fada Branca, que lhe diz que conseguirá alcançar o que deseja, se ultrapassar um conjunto de obstáculos. Para aceder a uma árvore de esmeraldas, onde se encontrariam três cidras de ouro, o príncipe teria de derrotar um dragão, à porta de um jardim, com uma lança de ouro, e abrir os frutos com um punhal feito de um só diamante. Dentro de cada cidra estaria uma princesa, a quem o príncipe deveria corresponder aos pedidos, sendo uma delas aquela com quem ele sonhava. Na sua forma habitual, a Fada Branca aparece para entregar ao príncipe a lança de ouro e o punhal de diamante que ele terá de utilizar. Confrontam-se as forças celestes e subterrâneas e o príncipe derrota o dragão. Contudo, não tem como aceder aos pedidos das primeiras princesas, que lhe imploram por água, pelo que ambas morrem. O príncipe acautela-se, recolhendo água da fonte para a terceira. Então, a fonte transforma-se num lago e o príncipe vê a princesa desejada. Todavia, as forças do mal intervêm, levantando um nevoeiro que os impede de se aproximarem.

Acto II

A Fada Negra encontra-se nos jardins do Palácio de Azrain, disfarçada de escrava e está empenhada em vencer a Fada Branca. Abdalah, súbdito do Príncipe de Azrain, o Príncipe Azul, confessa a Samuel que a princesa Zobeida, que perdera a memória de tudo, reconheceu o Príncipe. Em conversa com Abdalah, Samuel apercebe-se de que a sua união com a princesa Zobeida seria conveniente, porque, juntando os estados de ambos, conseguiria o mais poderoso estado do Oriente. Entretanto, chega Agar, que avisa que numerosas forças avançam contra a capital, e Samuel tenta preservar-se da batalha, no entanto, não consegue escapar à frente de combate. No terraço, Zobeida está acompanhada pelas escravas. Uma delas é a Fada Negra, que admira o rosto da princesa refletido na fonte, pensando ser o seu. Zobeida zomba dela e esta, enfurecida, espeta-lhe um alfinete na cabeça, ao entrançar-lhe o cabelo. Consequentemente, Zobeida metamorfoseia-se numa pomba branca. O verdadeiro Príncipe Azul depara-se com Lia, disfarçada de princesa e, desatento, elogia-a, pelo que a Fada Branca os separa, com a sua vara, o que desencadeia um confronto com a Fada Negra.

Acto III

Samuel regressa vitorioso ao Palácio de Azrain, acompanhado pelos guerreiros de Balsorah, e Abdalah conta-lhe que Samuel fora preso. Entretanto, chega o verdadeiro Príncipe Azul, transfigurado em Samuel, que desconfia ter sido duplicado e, em forma de teste, pede a Abdalah que dê a sua bolsa ao Príncipe. Contudo, ao contrário do que Samuel espera, o Príncipe não se mostra interessado. O Príncipe evoca a visão que tivera da sua amada e Lia, convencida de que se trata de Samuel, pergunta-lhe se se referia a si, ao que Samuel aproveita para difamá-la. Na sequência do sucedido, o Príncipe Azul suspeita que Samuel não corresponda a si próprio e a pomba branca aparece. Sob a orientação de Abdalah, Samuel pede Lia em casamento, mas é interrompido pela entrada de Agar alertando para a chegada dos príncipes de Ispahan. O Príncipe de Ispahan acusa o Príncipe Azul de ter seduzido a sua irmã, que, por causa do desgosto de amor, ficou disforme, e ameaça exterminá-lo, enquanto as suas tropas invadem o palácio. Lia e Samuel, desesperados, acabam por revelar a sua verdadeira identidade e, após um trovão, caem no abismo.

Acto IV

Samuel e Lia surgem na terra e são levados pela Fada Negra. O Príncipe Azul continua a lamentar-se, mas a Fada Branca aparece e revela-lhe o segredo que lhe trará a felicidade. Terá de apanhar a pomba branca com um laço de prata, caso não resulte, deverá trocá-lo por um laço de ouro e se, porventura, também com este não tenha sucesso, deverá recorrer a um laço de diamantes e arrancar o alfinete da sua cabeça. O Príncipe segue todos os conselhos da Fada e Zobeida apresenta-se à sua frente. No entanto, quando declaram o seu amor um pelo outro, a um gesto da Fada Negra, génios e guerreiros arrebatam Zobeida, que desmaia. A Fada Negra volta-se para Samuel e Lia, perguntando-lhes se se dispõem a passar por príncipes novamente. Desta vez, Samuel casaria com Zobeida e Lia com o Príncipe Azul. No palácio da Fada Negra, os verdadeiros príncipes encontram-se maniatados, mas a Fada Branca aparece e tem lugar uma dança guerreira entre os apoiantes das duas fadas. A história termina com a vitória da Fada Branca, que condena Samuel e Lia ao castigo dos vícios e compensa Zobeida e o Príncipe Azul com o amor.

1.2. Os aspetos cómicos

Na trama construída por Mendes Leal sobressaem, com efeito, as cenas cómicas protagonizadas pelo casal de judeus Samuel e Lia, que se entrelaçam com a estrutura da lenda. A maioria destas decorre do quiproquó em que estas personagens são envolvidas pela Fada Negra, e que só teria o seu desenlace no quarto acto, constituindo uma intriga paralela àquela da estória em que a peça é baseada. Este artifício teatral proporcionava um conjunto de passagens e cenas cómicas que se iriam encandeando desde o início até o final desta «comedia lenda», o que se acordava com a máxima de Bergson que afirma que «uma situação é sempre cómica quando pertence simultaneamente a duas séries de eventos independentes, e que se pode interpretar ao mesmo tempo em dois sentidos completamente diferentes».¹⁵³ É a este tipo de situação que Bergson aplica a denominação de «quiproquó» e que se verifica nesta peça, porquanto é possível uma leitura do drama a partir de duas perspetivas diferentes, mas paralelas uma à outra, uma possível, a dos atores, e outra real, a do público, sendo que este se apercebe de todas as faces da situação, ao contrário dos atores, e, por conseguinte, oscila entre o sentido possível e o sentido

¹⁵³ Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, 98: «Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents.»

real.¹⁵⁴ Para Bergson, «é esta oscilação do nosso espírito entre duas interpretações opostas que se apresenta primeiramente no divertimento que o quiproquó nos dá».¹⁵⁵

Ao longo do enredo de *As três cidras do amor*, têm lugar uma série de equívocos, os quais se devem ao facto de as várias personagens não terem conhecimento daquilo que acontece às outras. Samuel não sabe que Lia, assim como ele, também se transfigurou, nem ela sabe da transformação dele, e o mesmo acontece com o Príncipe Azul, que foi transformado em Samuel. Destas circunstâncias resultam vários desentendimentos entre as personagens, que, no ponto de vista do espectador, que está ao corrente de todas as transformações pelas quais elas passaram, se tornam cómicos. É na quarta cena do terceiro acto — já depois de Lia e Samuel terem dialogado, sem saberem da condição um do outro — que se confrontam as personagens transformadas, nomeadamente Lia, Samuel e o Príncipe Azul, advindo a passagem cômica que se transcreve:

SCENA IV.

OS DITOS [SAMUEL, LIA E ABDALAH] E AGAR *conduzindo o PRÍNCIPE AZUL no traje primitivo de Samuel.*

SAMUEL. (*dando um pulo*) Olá! Sou eu mesmo!...(*emendando-se*) Sou eu mesmo o príncipe, sou: (*ao príncipe, com dignidade*) Auctorizo-o a dirigir-se a mim.

PRÍNCIPE. (*tristemente*) Que me quereis?

LIA. (*á parte*) E' o mesmo Samuel, não há duvida; mas como elle está mudado! D'antes não era tão triste!

SAMUEL. (*a Lia*) Em que pensaes princeza?

LIA. Nesse pobre Samuel.

SAMUEL. Faz-vos pena? Tambem a mim. (*á parte*) Samuel! outro Samuel! Eu dobrado tambem! Nunca uma pessoa pôde saber nem onde está nem o que fez. Mas isto é um destempero, é um absurdo!... isto é uma cousa de fazer dar com a cabeça pelas paredes... (*sosegando*) Vamos a ver se sou eu. (*alto*) Compadeço-me do seu estado. Samuel, e quero recompensal-o do transtorno que a prisão hade ter feito aos seus negócios. (*para Abdalah*) Meu fiel...

ABDALAH. Abdalah!

SAMUEL. Dê-lhe a minha bolsa... (*emendando-se e recolhendo rapidamente a bolsa que tinha já tirado*) Dê-lhe a sua bolsa. (*Abdalah cumpre a ordem*).

PRÍNCIPE. (*arrojando a bolsa, indignado*) Oiro, a mim! Oh! Os meus males não os resgata a riqueza. Que me importa o oiro?

SAMUEL. (*esfregando as mãos de contente*) Não sou eu.

ABDALAH. (*ao ouvido*) E' preciso ser severo.

SAMUEL. Isso: é preciso ser... (*ao Príncipe*) Então porque se atreveu a... a?...

ABDALAH. (*dictando-lhe*) Penetrar.

SAMUEL. (*a Abdalah, sem perceber*) A...?

ABDALAH. (*insistindo*) Penetrar...

SAMUEL. (*ao Príncipe gritando*) Penetrar...

ABDALAH. (*dictando-lhe*) Nos jardins do palacio.

SAMUEL. (*muito depressa*) Nos jardins do palacio?

PRÍNCIPE. Não me pergunteis nada, não sei de nada! Tudo o que por mim passa, todos os prodígios que vejo, todas as maravilhas que sinto, nem a mente as percebe, nem o coração as compreende. Não sinto nem vejo, não me lembra nem compreendo senão essa visão maravilhosa, esse sonho, esse feitiço... não sei... esse instinto invencível e oculto que me arrastou para aqui...

¹⁵⁴ *Ibidem*, 98-99.

¹⁵⁵ *Ibidem*, 99: «c'est ce balancement de notre esprit entre deux interprétations opposées qui apparaît d'abord dans l'amusement que le quiproquo nous donne.»

SAMUEL. (*a Abdalah*) Olhe lá: parece-me que elle não está lá muito... (*faz signal que lhe não regula a cabeça*).

PRINCIPE. (*de olhos baixos, meditando*) Cuidei vê-la um instante... era o ceu!... percebi depois que uma estranha transformação se operava em mim... Desconheci-me. E' um poder mysterioso que me persegue. Que importa? O coração ficou o mesmo.

LIA. (*á parte*) Ella! Dar-se -ha-caso que Samuel... (*alto*) Então é pela formosa Lia que ainda conserva esses admiraveis sentimentos?

SAMUEL. Hein?

PRINCIPE. Lia! Quem é Lia? Que mulher se póde comparar a...

SAMUEL. E' verdade. Quem é Lia? Eu conheci essa Lia. Uma rapariga desastrada, mau genio, cara de arremetter, e um corpo... oh!...

LIA. (*furibunda*) Então que tinha que lhe dizer ao corpo? (*á parte*) E a fada!... Deixa estar, que tu m'o pagarás. (*alto emendando-se*) Eu conheço essa Lia, é muito boa rapariga. Isso... isso são calumnias.

SAMUEL. Eu tambem a conheço. Morria de amores aqui por Samuel.

LIA. Quem? ella! Morrer de amores por Samuel! ella? ah! ah! ah! ah! Ora não verão!... por Samuel!... Ah! ah! ah! ah!

SAMUEL. (*corrido*) Mas a mim parece-me que Samuel...

LIA. Samuel!... Um corcovado, um maldizente... uma víbora... com joanetes!... um inredador... com dois dentes de menos e ataques de asma.

SAMUEL. (*desesperado*) Isso é de mais! Quem lhe foi meter essas coisas na cabeça? (*emendando-se*) Se não fosse a fada!... Mas não tem duvida: a seu tempo. (*alto*) Samuel não tem nada d'isso; eu tambem o conheço: é um rapaz guapo, arranjado o amigo de dar ordem á vida. (*ao Principe que parece estranho a tudo*) Não é assim, Samuel?

PRINCIPE. Como?

ABDALAH. Respondei ao que vos perguntam. Lembrae-vos que estaes na presença do poderoso principe de Balsorah!

PRINCIPE. O principe de Balsorah? Oh! já me reconheceis!... O príncipe de Balsorah sou eu.

ABDALAH. Tu! (*indicando Samuel*) E este então quem será?

SAMUEL. (*rindo amarelo*) E' verdade: e eu então quem serei? talvez o judeu Samuel, a estas horas! Tinha que vê se eu era o judeu Samuel. (*á parte*) Que trapalhada. oh! que trapalhada!

PRINCIPE. (*levantando-lhe os olhos*) Este... ah!... são, são as minhas feições... são... sou eu proprio!

SAMUEL. Já ninguem sabe o que é nem o que foi... Elle é eu... eu sou elle... E' uma Babel de caras, em vez de línguas.¹⁵⁶

Além da comicidade que propicia, o quiproquó, tal como é empregue por Mendes Leal, também serve de pretexto para as transformações de Lia e Samuel, indo de encontro a uma outra característica das mágicas, designadamente a exibição de efeitos visuais e a mudança de fatos das personagens. Deste modo, o emprego do quiproquó na peça em apreço potencializava dois aspetos distintivos das mágicas, nomeadamente a comicidade e a presença de efeitos visuais.

No que concerne ainda à comicidade de *As três cidras do amor*, para lá do recurso ao quiproquó, que Bergson inscreve na categoria do «cómico de situação», constata-se igualmente a presença do «cómico de carácter», que se manifesta através dos protagonistas Samuel e Lia, de personalidades similares, que representam o tipo do judeu avaro. Com efeito, a inflexibilidade ou rigidez, o automatismo, a distração e a

¹⁵⁶ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, 91-96.

insociabilidade, aspetos que Bergson considera constitutivos do «cómico de carácter»,¹⁵⁷ pautam o comportamento das personagens. Até quando Samuel e Lia se fazem passar por príncipes, não conseguem disfarçar a sua avareza e a sua mesquinhez. Tanto Samuel como Lia se deslumbram com as joias dos príncipes com quem a Fada Negra os pretende juntar, comportamento que quase os trai, uma vez que os príncipes não revêm nas suas atitudes os seus amados. Contudo, é a cobardia que acaba por obrigá-los a quebrar o que cada um acordara com a Fada Negra, — evitar qualquer passo em falso que pudesse revelar quem eram realmente — quando, na última cena do terceiro acto, sob a ameaça de morte do Príncipe de Ispahan, que levantara a sua cimitarra, Lia e, depois, Samuel se veem forçados a confessar a sua verdadeira identidade, para lhe escapar e, conforme lhes avisara a fada, caem no abismo. Mas quase todas as ações destas personagens são condicionadas pela sua inabalável personalidade interesseira e avarenta, mesmo depois da provação da queda no abismo. Logo que entra em cena no início da peça, o primeiro gesto de Samuel é a contagem dos «seus filhos»,¹⁵⁸ os seus cequins, e Lia, ainda que se revele igual a ele, partilhando os mesmos interesses, chega até a trocar com este apego dele ao dinheiro, quando se junta a ele na segunda cena:

LIA. Venho de visitar a pobre Susanna velha, que vive na aldeia, e que é da nossa tribu. Agora voltava à cidade. E tu?

SAMUEL. Eu venho de vender as minhas lãs... de camelo, no mercado visinho, e volto á cidade também. Olha lá, para que foste tu visitar a Susanna velha, que está com os pés para a cova?

LIA. Fui-lhe levar meio sequim por ordem de meu pae.

SAMUEL. Como? Meio sequim! Meio sequim por juncto á velha!... Lia, teu pae quer-me arruinar!

LIA. Que é isso? Que tens? Que aflição é essa?

SAMUEL. Meio sequim! Meio sequim de ouro a Susanna!

LIA. Se ella é da nossa tribu.

SAMUEL. Qual tribu nem meio tribu. Attribulado estou eu. Meio sequim de oiro! Era meio sequim de oiro que teu pae lhe mandou, não era?

LIA. (*sorrindo*) Era.

SAMUEL. E tens animo de rir com isso, Lia! Lia, tu não tens coração. Pois não sabes que esse meio sequim é um meio sequim de menos no teu dote? Lia, teu pae.... Queres saber o conceito que eu formo de teu pae?... Teu pae, Lia, é um velho perdulario: é cá a minha opinião. Meio sequim! Meio sequim é o valor d'um quarto de camello, e ha camellos inteiros que nem tanto valem. Aqui estou eu que... (*fechando as mãos na cabeça*) Meio sequim de ouro!

LIA. Socega, Samuel. (*saca-o*) Ei-lo aqui.

SAMUEL. (*alvorçado*) O que?

LIA. O meio sequim.

SAMUEL. O meio sequim de oiro! Então que deste a Susanna?

LIA. Dei-lhe meio sequim de prata.

SAMUEL. Oh! Lia, Lia, vem a meus braços. Eu sinto uma necessidade feroz de te apertar nos meus braços. (*limpando uma lagrima de jubilo*) Lia, essa tua acção ha-de ficar gravada no meu cinto... quero dizer, no meu peito. Lia, se fosse possivel augmentar o meu amor, tinha agora crescido... meio sequim. Lia, minha companheira, minha esposa, minha adorada Lia, tu nasceste

¹⁵⁷ Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, 151.

¹⁵⁸ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, 2.

para me compreender. As nossas almas foram formadas uma para a outra. Vou hoje mesmo deitar-me aos pés do venerado Simeão e pedir-lhe que veja se conclue tanto antes a nossa aliança. Havemos de ser um modelo de união e concordia. Lia, vamo-nos embora. Guarda bem o meio sequim. Ou, senão, eu t'ó guardo: é mais seguro.
LIA. (*retirando-o e guardando-o*) Não, ainda não somos esposos.¹⁵⁹

Por fim, no quarto acto, após emergirem na terra, vindos do abismo subterrâneo, Lia e Samuel continuam em sintonia:

LIA. Ah! Samuel, se eu ao menos tivesse conservado as minhas joias!...
SAMUEL. Se eu tivesse tido tempo de trazer as minhas riquezas!...
LIA. Eu tinha um cofre de perolas e diamantes.
SAMUEL. E eu? Tinha confiscado o meu povo, a agora... ah!... (*consternado*) agora nem os meus 25 sequins... (*mette a mão o cinto*) a fada esqueceu-se d'elles, ou cahiram pelo caminho. (*cáe-lhe a bolsa a seus pés*) Ah! obrigado sr.^a fada. Oh! Lia se tu tivesses trazido os teus diamantes... (*carinhoso*)
LIA. E tu os teus bens do estado...
SAMUEL. Podíamos ser ainda tão felizes, sem ser príncipes!
LIA. Vê lá, não te escapou nada!
SAMUEL. Não salvaste alguma cousa?
LIA. (*consternada*) Nada!
SAMUEL. (*idem*) Nada!¹⁶⁰

Por outro lado, a ambição desmesurada de Samuel faz com que fique ofuscado com todo o luxo real que o rodeia e não consiga sequer memorizar o nome de Abdalah, trocando-o ou hesitando sempre que se tenta dirigir a ele, o que, dada a persistência, se torna caricato. Essa sua distração, aliada à sua descontextualização resultante do quiproquó, faz com que Samuel, guiado por Abdalah, — tão empenhado em servir o príncipe e tão submisso que nem se apercebe da sua substituição — não consiga perceber que tem de adaptar o discurso que Abdalah lhe vai ditando e destrinçar os seus comentários daquilo que deve repetir. Essa inadaptação de Samuel ressalta no pedido de casamento dirigido a Lia, transfigurada em Princesa Zobeida, como demonstra o seguinte excerto:

SAMUEL. (*a Abdalah*) Ensine-me alguma coisa para lhe dizer.
ABDALAH. (*dictando-lhe ao ouvido*) Os nossos estados confinam...
SAMUEL. (*repetindo*) Os nossos estados confinam...
LIA. Sim? Pois não sabia isso.
ABDALAH. (*dictando*) Meu pae quer a nossa união...
SAMUEL. (*attonito, para Abdalah*) Seu pae!
ABDALAH. (*emendando-o*) Meu pae...
SAMUEL. (*sem perceber*) Hein?... (*compreendendo*) Ah! é isso. (*para Lia*) Meu pae...
ABDALAH. (*dictando*) Quer a nossa união.
SAMUEL. (*para Abdalah, espantado*) Quer a nossa união!... (*percebendo*) Já sei, já sei. (*para Lia*) Quer a nossa união.

¹⁵⁹ *Ibidem*, 4-7.

¹⁶⁰ *Ibidem*, 130-131.

LIA. Bem, bem; sem mais preambulos: querem-nos casar.
 SAMUEL. (*a Abdalah*) Olhe lá: é desembaraçada, a princeza!
 ABDALAH. São educações.
 LIA. Não me oponho. Espere: eu sou princeza, não?
 ABDALAH. E rainha, dentro em pouco. Unireis ambos os vossos estados, e...
 LIA. Uni-os! Pelo contrario; trocamol-os.
 ABDALAH. Como? trocaes!
 SAMUEL. Trocaes?
 LIA. De certo. O principe é solteiro, eu sou solteira... todos somos solteiros... trocamos o nosso estado de solteiros, pelo estado de...
 ABDALAH. (*sorrindo*) Ah! percebo.
 SAMUEL. (*parvamente*) Eu ainda não.
 ABDALAH. A princeza é muito espirituosa.
 SAMUEL. Ah! sim? Então diga-me alguma fineza.
 ABDALAH. (*dictando*) Cadea dos corações...
 SAMUEL. (*inspirado, para Lia*) Cadea dos corações...
 ABDALAH. (*dictando*) Estrella da manhã...
 SAMUEL. (*para Lia*) Estrella da manhã...
 ABDALAH. (*dictando*) Roza d'Abril...
 SAMUEL. (*para Lia*) Roza d'Abril...
 LIA. Fica-me a chamar nomes, principe?
 SAMUEL. (*a Abdalah*) Então ficamos-lhe a chamar nomes?
 ABDALAH. Estillo oriental!
 SAMUEL. (*a Lia*) Estillo oriental (...) ¹⁶¹

Um outro elemento cómico que se evidencia nesta peça de Mendes Leal era a disformidade da Princesa de Ispahan, — cujo nome, Alenbadarenbadur, é «do tamanho da pessoa», «enorme», «mal podendo bulir-se de volume; velha e horrenda, afectada e pretenciosa», ¹⁶² descrita por Samuel como «um rinoceronte», «um elefante» e «uma baleia» — ¹⁶³ que converge com a ideia de Bergson de que «É incontestável que certas deformidades tenham sobre outras o triste privilégio de fazer rir algumas pessoas» ¹⁶⁴ e se integra na categoria do «cómico das formas». ¹⁶⁵ Mas, fundamentalmente, era no carácter da personagem de Samuel que residia a comicidade desta versão de *As três cidras do amor* a que Mendes Leal procurou dar a «tintura satírica da comédia», ¹⁶⁶ na opinião de Luís Augusto Palmeirim (1825-1893), «O character de um avarento está perfeitamente bem desenhado na comedia, na pessoa de Samuel.», ¹⁶⁷ tendo a mesma dependido consideravelmente da qualidade da interpretação do actor Teodorico Baptista da Cruz (1818-1885), que fora «bastante espirituoso» no papel. ¹⁶⁸ Contrariamente ao que Mendes

¹⁶¹ *Ibidem*, 99-101.

¹⁶² *Ibidem*, 111.

¹⁶³ *Ibidem*, 112.

¹⁶⁴ Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, 23: «Il est incontestable que certaines difformités ont sur les autres le triste privilège de faire rire quelques personnes.»

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, p. V.

¹⁶⁷ «FOLHETIM.», *A Revolução de Setembro*, 16 de Fevereiro de 1849.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

Leal defenderia aquando da edição do libreto, em 1852, de que não havia qualquer analogia satírica na peça em apreço, João de Andrade Corvo (1824-1890) interpretava a peça, centrando-se na personagem de Samuel, como uma «ironia pungente contra o mundo de [então], e as suas misérias infinitas», acrescentando que o dramaturgo «desenhou um character ignobil, repugnante sim mas profundamente verdadeiro», que a seu ver incarnava «o principio da agiotagem, da cubiça crapulosa, que ainda [dominava] a sociedade europea».¹⁶⁹ Com este comentário Andrade Corvo mostrava uma necessidade de imputar à figura do judeu os defeitos da sociedade de então, num processo de expurgação dos mesmos, cabendo a esta personagem a carga negativa da aludida dicotomia entre o bem e o mal essencial à trama dramática, o que refletia uma conjuntura em que a comunidade judaica, embora detentora de um vasto império económico, era marginalizada, após séculos de uma perseguição que só teve fim em Março de 1821 com a extinção do Tribunal do Santo Ofício.¹⁷⁰

1.3. «Visualidades» e «transformações»: referências e execução

Quanto ao carácter maravilhoso intrínseco ao género e à lenda adaptada, — a qual era por si só propícia a vários elementos cénicos próprios das mágicas e das *féeries*, como a mutação (a menina transforma-se em pomba e depois acontece o inverso) e a presença de objetos mágicos (as três cidras que guardam as meninas) — Mendes Leal potencia-o ao acrescentar dois grupos rivais de personagens dirigidas pela Fada Negra e pela Fada Branca, cujo poder controla ou manipula o destino do Príncipe Azul e de Zobeida e, desta forma, transforma *As três cidras do amor* numa luta entre as potências do bem e as do mal, que Paul Ginisty considerava ser «o tema eterno das *féeries*».¹⁷¹ Neste sentido, as intenções e os gestos das fadas desencadeavam uma série de acontecimentos sobrenaturais concretizados por meio de efeitos visuais, por norma, abundantes neste género de espetáculos, os quais se elencam na tabela que se segue.

¹⁶⁹ *A Epoca: Jornal de Industria, Sciencias, Litteratura e Bellas Artes* 34 (1849), 105-106.

¹⁷⁰ Capelo, *et al.*, *História de Portugal em datas*, 220.

¹⁷¹ Ginisty, *La Féerie*, 15.

Efeitos visuais em <i>As três cidras do amor</i>			
Acto I		Transformação súbita do cenário provocada pela queda de um raio	<i>Paisagem. Fundo agreste de penedias. Algumas palmeiras espalhadas de ambos os lados. De um dos rochedos brota uma fonte cujas águas se ajunetam numa espécie de tanque rude, formado na mesma rocha, pelas asperidades dela. É noite. Ao levantar do pano o trovão estala com violento estampido. O raio atravessa a cena, iluminando subitamente a paisagem de um clarão enxofrado.</i>
	Cena II	Árvores móveis em cenário nebuloso	SAMUEL. É verdade ainda não estamos unidos à face de Deus. Mas posso jurar-te... <i>(em tom trágico)</i> <u>por este nevoeiro que nos cobre, por estes rochedos que nos escutam!</u> ... [...] <i>(a palmeira para a qual ele avança alguns passos, avança também para ele. Aterrorizado e atônito)</i> Ai! santos patriarcas! <i>(recua: a árvore avança)</i> [...] <i>(vão a sair para o lado oposto: as árvores desse lado avançam também e fecham-lhes a saída)</i> [...] SAMUEL. (...) Dais licença que nos recolhamos a nossas casas? <i>(a palmeira mais próxima faz um sinal negativo)</i>
	Cena III	Desaparecimento de personagem	<i>(o escravo de Lia afunde-se)</i>
		Árvores móveis	A FADA. Se queres formar uma ideia do meu poder, observa. <i>(traça no chão em roda de si, um círculo, com a sua vara de ébano. Depois traça outro no ar. As árvores recuam por si mesmas [...])</i>
		Surgimento de figuras e queda de raio	<i>(traça um novo círculo no ar. Os génios, as fadas, e as guerreiras negras surgem de todos os lados. Umas saem da terra, outras de entre as rochas, outras do seio das palmeiras. A um aceno da fada, os génios apoderam-se de Samuel, as fadas de Lia: deixam-se ambos arrastar atônitos. Estampido de trovão. Sente-se estalar o raio. Um clarão rubro alumia a cena. À voz da fada, os dois grupos das fadas e dos génios param)</i>
		Transfiguração de personagens	FADA. [...] <i>(vai a Lia. Enquanto se passa o diálogo com esta os génios apoderam-se de Samuel, e volteando incessantes em torno dele, transformam-no completamente)</i> [...] <i>(a mesma metamorfose, que teve lugar com Samuel efetua-se com Lia)</i>

	Cena VIII	Surgimento e desvanecimento de figura diáfana envolta em nevoeiro	([...]) <i>Da bacia da fonte começa a erguer-se uma espécie de nevoeiro ténue e brilhante; vai tomando corpo e do meio dele surge pouco a pouco uma donzela imóvel, cabelos soltos, mãos cruzadas no peito, vestida toda de branco, coroa de rosas brancas; a sua palidez é extrema: o príncipe parece vê-la em sonhos</i> [...] <i>(a visão tem-se desvanecido pouco a pouco)</i> [...] <i>([...]) a visão sumiu-se de todo. O príncipe acorda)</i>
	Cena IX	Desaparecimento de personagem	CAMPONESA. [...] <i>(desaparece na rocha)</i>
	Cena XIII	Transformação de objetos em figuras humanas que expiram e fonte que seca	<i>(parte a 1.ª cidra, e deixa-se cair na fonte: surge dela uma donzela com as indicações da visão)</i> [...] <i>(o Príncipe vai a tomar água na fonte, a fonte seca-se)</i> PRÍNCIPE. Morreis senhora que não tenho água. <i>(a donzela desaparece com um leve grito)</i> [...] <i>(parte a 2.ª cidra repete-se o mesmo)</i> [...] <i>(o Príncipe vai tomar água da fonte, a fonte seca-se)</i> PRÍNCIPE. Morreis senhora, que me fugiu a água. <i>(a donzela desaparece)</i>
		Surgimento e desvanecimento de figuras e transformação do cenário	3.ª CIDRA. Dai-me água, senão morro! PRÍNCIPE. Vivei senhora, para me dar vida. <i>(no mesmo momento o fundo de rochedos desenvolve-se na fachada deslumbrante de um palácio de cristal. A fonte rude transforma-se num lago esplêndido. Caem os véus da donzela, e aparece brilhantemente trajada de branco. De todos os pontos do jardim vêm donzelas ao encontro da 3.ª Cidra. [...])</i> PRÍNCIPE. Que vejo!... É ela! É ela!... Ah! desta vez a minha ventura não será um sonho! <i>(vai a arrojá-la para a princesa desencantada, ergue-se da terra um denso nevoeiro que lhe toma o passo [...])</i>
Acto II	Cena VII	Transformação de figura humana em pomba	FADA. <i>(tomando-o)</i> O amor inspirou-te. A vaidade perdeu-te. <i>(enterra-lhe o alfinete na cabeça)</i> ZOBEIDA. <i>(dando um grito)</i> Ah! <i>(metamorfoseia-se numa pomba branca, que bate as asas e foge)</i>
Acto III	Cena IV	Figura em movimento	PRÍNCIPE. [...] <i>(vai a sair: uma pomba branca esvoaça em torno dele [...])</i>
	Cena X	Efeito de reflexo de fogo	O PRÍNCIPE DE ISPAHAN. É tarde! <i>(leva-o ao fundo)</i> Vês? <i>(reflexo de incêndio)</i>
	Cena XIII	Transfiguração de personagens	<i>(trovão eminente. Os dois tornam os seus trajes e aparência antiga. Reconhecem-se)</i>
		Desaparecimento de personagens e incêndio	<i>(trovão eminente. Os dois afundam-se no abismo. O incêndio rebenta. [...])</i>
Acto IV	Cena I	Surgimento de personagens	<i>A cena está um momento só. Samuel e Lia surgem da terra.</i>

	Cena II	Figura em movimento	(<i>Uma pomba branca atravessa os ares e vem esvoaçar em torno dele</i>) [...] (<i>a pomba vai-se</i>)
	Cena IV	Figura em movimento que se transforma numa personagem	(<i>a pomba aparece</i>) [...] (<i>arma-lhe um laço. A pomba aproxima-se e depois foge</i>) [...] (<i>Arma o terceiro laço. A pomba aproxima-se e cai nele</i>) [...] (<i>pende-se sobre o banco onde tem segura pomba, e arranca-lhe um alfinete da cabeça. <u>Subitamente a pomba desaparece e aparece em seu lugar a princesa Zobeida</u></i>)
	Cena VII	Transformação súbita do cenário e efeito de fogo	FADA NEGRA. O meu poder vo-lo dirá (<i>bate com o pé: <u>o teatro transforma-se</u></i>) QUADRO. <i>O palácio da fada negra. Escuridade completa. Arabescos de fogo.</i>
	Cena X	Transformação súbita do cenário	QUADRO. (<i>a um aceno seu transforma-se o teatro no palácio da Lua, todo transparente e fulgido, rematando numa galeria luminosa a perder de vista. [...]</i>) ¹⁷²

Com efeito, ao destacar-se os efeitos cénicos e as personagens acrescentadas pelo dramaturgo daquilo que constitui o conto popular *As três cidras do amor*, tornam-se mais claras algumas correspondências entre o espetáculo de criação portuguesa e duas obras estrangeiras, em concreto *Macbeth* de Verdi, que estreara no Teatro de São Carlos, precisamente no mês anterior a *As três cidras do amor*, a 13 de Janeiro de 1849,¹⁷³ e a *féerie La Biche au bois*, escrita pelos irmãos Théodore e Hippolyte Cogniard, a partir de um conto de Madame d'Aulnoy, e estreada em Paris em 1845, que fora consideravelmente influente no seu tempo.¹⁷⁴

No caso de *Macbeth*, poderá mesmo ter sucedido um certo aproveitamento de algumas ideias e cenários, porquanto havia em comum entre as duas peças não só uma ambiência sobrenatural, como também os cenógrafos, que eram a reconhecida dupla Rambois e Cinatti,¹⁷⁵ além da proximidade temporal entre ambas as representações. Logo na introdução é possível estabelecer-se um paralelismo, na medida em que, enquanto *Macbeth* é esperado pelas Feiticeiras sob relâmpagos e um trovão, o protagonista da peça de Mendes Leal, Samuel, entra em cena, após a queda de um raio, aparecendo pouco

¹⁷² Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*.

¹⁷³ Luísa Cymbron, *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica* (Lisboa: Colibri – CESEM [Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical], 2012), 235.

¹⁷⁴ Sendo reposta em 1865, 1867, 1881 e 1896.

¹⁷⁵ *O Estandarte*, 10 de Fevereiro de 1849.

depois a Fada Negra e a sua comitiva, e, nas cenas II e III, aparecem árvores movediças, lembrando o quarto acto de *Macbeth*, depois de Malcom ordenar às suas tropas que se camuflassem com ramos de árvores e quando a floresta de Birnam marcha, conforme houvera predito uma das Feiticeiras. Todavia, importa referir que seria comum ver-se cenas com árvores movediças em *féeries*.¹⁷⁶

Numa outra perspetiva, designadamente a da execução dos efeitos visuais, poder-se-á pôr a hipótese de que na encenação portuguesa de *Macbeth* se tivesse, porventura, recorrido a uma lanterna mágica, tal como Verdi determinara,¹⁷⁷ permitindo realizar alguns truques usados na fantasmagoria, como teria acontecido em *As três cidras do amor*, cujo interesse era, nas palavras de Luís Augusto Rebelo da Silva (1822-1871), «avivar pelo interesse da fantasmagoria, uma lenda popular de origem oriental», acrescentando que «Em composições desta natureza o fim que se propõe a arte consiste em criar um enredo, fácil em se prestar às visualidades e mutações, com a possível dedução na fabula e a maior novidade nas transformações».¹⁷⁸ Pois uma imagem representando a cena das aparições no terceiro acto da ópera de Verdi — que ilustrava a capa de um *Divertissement* para piano,¹⁷⁹ segundo Luísa Cymbron, talvez da autoria de Santos Pinto,¹⁸⁰ mostrava uma das cabeças dos oito reis, provavelmente a última, a de Banquo, envolta numa espécie nebulosidade translúcida que lhe conferia uma aparência fantasmagórica e incorpórea — sugere o recurso a esta tecnologia, sendo que, de acordo com Isabelle Moindrot, «A partir do final do século XVIII, a representação de fantasmas (...) tinha feito um progresso considerável no teatro, nomeadamente graças às fantasmagorias apresentadas por Robertson no antigo convento das Capuchinhas»¹⁸¹ e «O século seguinte empenhou-se no aperfeiçoamento destes efeitos, combinando com a antiga técnica da lanterna mágica (que permanece dominante nas fantasmagorias de

¹⁷⁶ Martin, «Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVII^e-XIX^e siècles)», 19-33: «Mobilisant un personnel technique et dramatique nombreux, elles [féeries] offrent à un public émerveillé des transformations scéniques surprenantes : des forêts qui marchent, des objets qui s'animent, des membres qui se détachent des corps, des animaux et des hommes qui grossissent à vue, des mots qui, prononcés sur scène, font surgir les éléments qu'ils évoquent».

¹⁷⁷ Isabelle Moindrot, «La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle : truquages, effets, techniques spectaculaires», em *Opéra et fantastique*, dir. Hervé Lacombe e Timothée Picard (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011), 219.

¹⁷⁸ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, p. X.

¹⁷⁹ Giuseppe Verdi, *Macbeth: Divertissement dans le style facile arrangé pour piano ou harpe*, [1849], Boblioteca Nacional de Portugal.

¹⁸⁰ Cymbron, *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX*, 226.

¹⁸¹ Moindrot, «La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle : truquages, effets, techniques spectaculaires», 218: «À partir de la fin du XIX^e siècle, la représentation des fantômes, [...], notamment grâce aux fantasmagories présentées par Robertson dans l'ancien couvent des Capucines».

Robertson) o emprego de espelhos sem estanho e atores verdadeiros, cujo corpo se mantinha escondido do público».¹⁸² No mesmo sentido, a ausência de referências a esta tecnologia pela imprensa após a estreia de *Macbeth* poderia dever-se à normalização da mesma no meio teatral, embora a crítica, designadamente de *O Estandarte*, descrevesse a impressão que a aparição de Banquo, no segundo acto, causava ao espectador, afirmando que esta produzia um «involuntário terror» e que «Esta figura, que se reputa ser só vista por *Macbeth* desvairado, contribue para dar á scena muito interesse dramático».¹⁸³ Todavia, só no ano seguinte, em 1850, é que a iluminação a gás foi instalada no Teatro de São Carlos, tornando mais acessível o escurecimento da sala, necessário para garantir a visibilidade das imagens projetadas.

No que concerne ainda ao recurso a técnicas da fantasmagoria na peça *As três cidras do amor*, também não se encontram mais referências diretas relativas ao mesmo, além do que escreveu Rebelo da Silva. Contudo, grande parte dos efeitos levantados seriam possíveis de executar através do uso da lanterna mágica, como teria acontecido, no Teatro del Príncipe em Madrid, em 1829, na peça *La pata de cabra*, uma adaptação de Juan de Grimaldi (1796-1874)¹⁸⁴ da *féerie* *Le Pied de mouton* que, segundo Rafael Gómez Alonso, continha efeitos de magia desde voos de objetos e pessoas, até transformações, aparições e desaparecimentos, mudanças de cenário e transparências, o que requeria maquinistas especializados que realizavam transformações mediante aparelhos cénicos móveis e lanternas mágicas simples e compostas.¹⁸⁵ Mas esse tipo de

¹⁸² *Ibidem*, «Le siècle suivant s'attachera à perfectionner ces effets, en combinant à l'ancienne technique de la lanterne magique (qui restait dominante dans les fantasmagories de Robertson) l'emploi de miroirs sans tain et d'acteurs véritables, dont le corps demeurerait masqué au public.» Esta descrição corresponde à ilusão conhecida por *Pepper's Ghost*, mais tarde patenteada pelo próprio John Henry Pepper e pelo engenheiro e promotor de fantasmagorias britânico Henry Dircks, em que a reflexão num espelho de um actor escondido num fosso e iluminado por uma lanterna de luz oxídrica, era projetada num vidro transparente, invisível para o público, proporcionando uma imagem diáfana desse actor, «John Henry Pepper» e «Henry Dircks», em David Robinson, Stephen Herbert, e Richard Crangle, eds., *Encyclopedia of the magic lantern* (Londres: Magic Lantern Society, 2001). Importa sublinhar que os efeitos da fantasmagoria nem sempre exigiam o uso da lanterna mágica enquanto fonte de projeção, sustentando-se muitas vezes em outros mecanismos físicos, o que Robertson classificava de «fantasmagoria diurna e sem ótica», Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I, 339-354.

¹⁸³ «FOLHETIM. THEATRO DE S. CARLOS.», *O Estandarte*, 25 de Janeiro de 1849.

¹⁸⁴ Conforme David Thatcher Gies, «"Inocente estupidez": *La pata de cabra* (1829), Grimaldi, and the regeneration of the spanish stage», *Hispanic Review* 54 (1986): 375-396, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccv501>, o empresário francês trouxe nas peças que encenou um profissionalismo anteriormente desconhecido aos teatros espanhóis, melhorando a par com a qualidade da representação e do repertório, aspetos técnicos do teatro, como a iluminação e a maquinaria cénica.

¹⁸⁵ Rafael Gómez Alonso, «Arqueología de la imagen filmica: de la prefotografía al nacimiento del cine en Madrid» (tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid, 1999), conforme citado por Francisco Javier Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010), 35.

efeitos seriam igualmente conhecidos do público por via de outros espetáculos especializados, como era o caso, por exemplo, das exibições de diafanorama que na época de *As três cidras do amor* se poderiam ver no teatro das Belas-Artes na Rua Larga de São Roque, nas quais se assistia à

representação de várias vistas, as quais se transformam gradualmente em objectos — De belas-
artes, monumentos antigos e modernos, imitação do dia e da noite com luar, mudança do Verão
para o Inverno caindo neve; erupções vulcânicas, incêndios, balões e estrelas que se movem em
diferentes sentidos; fogos chineses, chuvas de fogo e muitas outras variedades fantásticas.¹⁸⁶

No caso de *As três cidras do amor*, alguns destes efeitos também comuns às mágicas, *féeries* ou *comedias de magia*, que não seriam necessariamente executados através dos mesmos dispositivos, poderiam advir do aproveitamento de vários elementos vistos na peça de sucesso *La Biche au bois*, suposição que ganha sustento pelas semelhanças que se verificam entre os seus enredos.

Tal como sucedia em *As três cidras do amor*, em *La Biche au bois*, o palco dava lugar a uma disputa contínua entre duas fadas rivais, a Fée Topaze (Fada Topázio) e a Fée de la Fontaine (Fada da Fonte), as quais dominam com os seus poderes sobrenaturais as outras personagens. A Fée Topaze, que corresponderia à Fada Branca, procurava, como esta, defender os interesses do Príncipe e da sua Princesa amada, enquanto a Fée de la Fontaine, que corresponderia à Fada Negra, se vinga da sua homóloga através dos príncipes. Também os príncipes e princesas de ambas as peças se apresentam em contextos comuns, assim como o Príncipe Azul, o Príncipe Souci (Preocupação) encontra-se devastado por estar destinado a casar com uma princesa que não aquela por quem está apaixonado e luta por alcançar a sua amada, a Princesa Désirée (Desejada) que, como acontece com a princesa Zobeida, por interferência da fada má, não consegue alcançar. Neste caso, em vez de fazer desaparecer a princesa no meio da neblina e de a transformar numa pomba, a Fée de la Fontaine, por vezes chamada Fée Furibonde (Fada Furibunda), transforma-a numa cerva, pois, ressentida por ser a única fada que não foi convidada para a festa de batismo da bebé Princesa Désirée, decidiu apoiar a princesa africana Aïka, prometida ao Príncipe Souci. Como em *As três cidras do amor*, em *La Biche au bois* está patente a questão do racismo, constatando-se em ambas as peças uma associação das personagens negras ao lado do mal, refletindo, como era habitual nestes géneros teatrais, o panorama social da época. Se em *As três cidras do amor* o mesmo já

¹⁸⁶ «ESPECTACULOS.», *A Revolução de Setembro*, 28 de Fevereiro de 1849.

estaria presente na lenda em que se baseia, como se aludiu, com a escrava preta, incarnada pela Fada Negra, a confundir o reflexo da princesa branca com o seu, o que levaria à sua humilhação, em *La Biche au bois*, o príncipe, que vive infeliz por estar prometido à princesa africana, venera um retrato da princesa Désirée que, amaldiçoada pela Fée de la Fontaine, não se podia expor à luz do dia, mantendo a tez muito branca, e ignora o seu compromisso para com a princesa Aïka.¹⁸⁷

Tratando-se os efeitos visuais de um dos principais atrativos que moviam o público a assistir a *féeries* e mágicas, seria plausível, como se referira, que após o sucesso de *La Biche au bois* se tenha procurado reproduzir os seus truques mais marcantes e, uma vez que a ideia do confronto entre as duas fadas que, com as suas capacidades sobrenaturais, condicionam as ações das outras personagens fora importada para a peça de Mendes Leal, os efeitos que o ilustravam também são, na sua maioria, os mesmos. Desde logo, a transformação súbita do cenário após uma tempestade, na introdução da peça de Mendes Leal, que mais tarde se depreende ter sido causada pela aproximação da Fada Negra e dos seus seguidores, remete para a forma como a Fée Furibonde surge em cena pela primeira vez logo após um trovão, sendo que daí em diante, mesmo nas cenas em que não era vista, a sua ação seria assinalada por trovões ou relâmpagos, tal como sucedia em *As três cidras do amor* em que as ações da Fada Negra eram assinaladas por raios (acto I: cena III; acto III: cena XIII). Mas grande parte dos outros efeitos de *As três cidras do amor* teriam sido vistos em *La Biche au bois*, designadamente, o aparecimento e desaparecimento súbito de personagens, incluindo a sua queda no abismo, as mudanças de cenário súbitas, as árvores móveis, a transfiguração de personagens e a abertura de uma alcachofra que revela uma figura e se fecha, o que se assimilaria ao que aconteceria com as três cidras na cena XIII do primeiro acto.

Simultaneamente, verifica-se entre as duas peças uma certa afinidade entre os ambientes representados, os quais integravam o imaginário visual das mágicas e *féeries*, como os cenários subterrâneos ou que procuravam imitar ou evocar lugares orientais, que permaneciam num plano quimérico. No que concerne a *As três cidras do amor*, à exceção dos palácios das fadas apresentados no quarto acto, todas as outras cenas se deveriam passar num ambiente evocativo da Pérsia, ao passo que em *La Biche au bois* essa

¹⁸⁷ Tem-se por base o libreto difundido aquando da representação no Théâtre Royal de Bruxelas em 1849, o qual não terá divergido significativamente da primeira, em Paris no Théâtre de la Porte-Saint-Martin: Théodore Cogniard, e Hippolyte Cogniard, *La Biche au bois, ou le royaume des fées, vaudeville-féerie en quatre actes et seize tableaux* (Bruxelas: J.-A. Lelong, Imprimeur-Libraire-Édit, 1849).

ambiência se circunscreve ao palácio da princesa Aïka, no quadro XII do acto III, vendo-se:

um magnífico palácio mouro. Quando a cortina se levanta, Aïka está deitada num divã que lhe serve de trono. Perfumes ardem a seus pés. Aïka parece estar mergulhada num sombrio devaneio. Dançarinas indianas executam danças para a distrair. As amazonas cobertas com capacetes e couraças de ouro estão apoiadas nas suas lanças, e cobrem o palácio.¹⁸⁸

Cena esta que, embora se passe num ambiente exclusivamente feminino, remetendo para um harém, tem, pelo seu luxo e aparato estereotipados, uma certa semelhança com o início do terceiro acto de *As três cidras do amor*, com a entrada triunfal de Samuel, «armado de ponto em branco» e coroadado de louros, sobre umas andas de brocado levadas aos ombros dos guerreiros de Balsorah, acompanhado por cortejo de eunucos e escravas, numa sala do Palácio de Azrain, ornada de «Almofadas, coxins, flores, etc.». ¹⁸⁹ Tendo em conta a sua base, esta ambiência oriental devia-se igualmente a necessidade de evocar ao público, ainda que adulteradamente, o passado andaluzi a que a lenda era reportada.

Apesar de a imprensa não ter feito referência ao uso de lanternas mágicas ou técnicas da fantasmagoria nesta peça de Mendes Leal, revelou alguns dos problemas de execução dos efeitos visuais que estariam a cargo de Epifânio Aniceto Gonçalves,¹⁹⁰ ator e ensaiador de algumas peças de grande espetáculo.¹⁹¹ Segundo Andrade Corvo, a execução esteve muito longe da perfeição, porquanto as visualidades nem sempre correram com a velocidade necessária, o maquinismo foi «grosseiro» e «as ilusões [existiam] mais na imaginação dos espectadores do que nas combinações mecânicas do palco», problemas que atribuía à falta de condições do Teatro D. Maria II e à escassez de recursos ao dispor da companhia. ¹⁹² Indo mais longe, Luís Augusto Palmeirim afirmava que «as visualidades como lhe chama o sr. Epifanio essas eram detestáveis», particularizando que «ainda não eram passados cinco minutos, e já uma pobre pomba, que devia voar, subia por um dos cordeis acima, como um marujo inexperiente pelo mastro grande d'algum brigue escuna. Ficámos de bocca aberta.» e, sobre a fonte da

¹⁸⁸ *Ibidem*, 96: «Le Palais d'Aïka. Le théâtre représente un magnifique palais mauresque. Au lever du rideau, Aïka est étendue sur un divan qui lui sert de trône. Des parfums brûlent à ses pieds. Aïka paraît plongée dans une sombre rêverie. Des bayadères exécutent des danses pour la distraire. Des amazones couvertes de casques et de cuirasses d'or sont appuyées sur leur lance, et garnissent le palais».

¹⁸⁹ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, 81.

¹⁹⁰ «FOLHETIM.», *A Revolução de Setembro*, 16 de Fevereiro de 1849.

¹⁹¹ António de Sousa Bastos, *Dicionário do teatro português* (Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908), 167. Segundo o mesmo autor, em *A Carteira do artista* (Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898), 138-139, Epifânio Gonçalves foi o ensaiador de *O alcaide de Faro*, *O templo de Salomão* e *A profecia*.

¹⁹² *A Epoca: Jornal de Industria, Sciencias, Litteratura e Bellas Artes* 34 (1849), 105-106.

décima terceira cena do primeiro acto, ironizava «Imaginaria a gente que aquillo era uma fonte, porque um bocado de papelão prateado girava n'uma velha roda de um barbeiro aposentado?». ¹⁹³ Todavia, embora a execução dos efeitos de *As três cidras do amor* possa ter sido defeituosamente efetuada, o mesmo não eclipsa a intenção ou ambição de, porventura, reproduzir alguns dos artifícios vistos noutras peças, que obtiveram maior sucesso.

*

As três cidras do amor era, em suma, uma peça cujo reconhecimento de pertença nacional da lenda que tinha por base dissimulava o aproveitamento e receção de elementos cénicos e visuais de outras obras estrangeiras, que, por sua vez, contribuíam para a sua ambiência maravilhosa, a qual se mesclava com o carácter satírico concentrado, sobretudo, no tipo do judeu avarento, reunindo, assim, os principais aspetos constitutivos das mágicas e *féeries*, nomeadamente a ambiência maravilhosa potenciada pela multiplicidade de efeitos visuais e a comicidade, mas também a dança, aspetos estes que se adequavam justamente ao período carnavalesco em que esteve em cena.

¹⁹³ «FOLHETIM.», *A Revolução de Setembro*, 16 de Fevereiro de 1849.

2. O espetáculo *Vénus*

2.1. Adaptação portuguesa de um sucesso alemão

A 28 de Dezembro de 1905 estrou no Teatro D. Amélia a peça fantástica *Vénus*,¹⁹⁴ a qual se viria a revelar um dos maiores êxitos do género mágica. A realização deste espetáculo deveu-se, em primeiro lugar, ao jornalista, escritor e poeta Acácio Graciano Antunes Brás (1853-1927), que, dois anos antes, após assistir, na Alemanha, a uma representação de *Frau Venus: modernes Märchen in 3 Akten*, escrita por Oskar Blumenthal (1852-1917) e Ernst Pasqué (1821-1892), com música de Karl Alexander Raida (1852-1923),¹⁹⁵ propôs ao empresário teatral António de Sousa Bastos (1844-1911) que se montasse a peça em Portugal.¹⁹⁶ Nessa época, *Frau Venus*, que teria estreado em 1883,¹⁹⁷ constituía um sucesso do teatro alemão, contando, em 1895, com mais de quinhentas representações em Berlim¹⁹⁸ e sendo apresentada em teatros de província, como os das cidades de Erforte e Wurtzburgo.¹⁹⁹ Todavia, no momento da proposta de Acácio Antunes, Sousa Bastos considerava não haver condições para o fazer, por um lado, por não haver espaço suficiente no palco do Teatro Avenida, nem maquinistas preparados para corresponder às exigências da peça, por outro, porque a sua mise-en-scène seria tão dispendiosa que, para cobrir os seus custos, seriam necessárias cem enchentes sucessivas do teatro.²⁰⁰ A ideia de Acácio Antunes, que adaptou *Frau Venus* para a língua portuguesa, só pôde, por conseguinte, ser concretizada, quando a parceria entre Sousa Bastos e o Visconde S. Luiz de Braga (1850-1918), coproprietário do Teatro D. Amélia, veio permitir a sua encenação.

¹⁹⁴ *Diário de Notícias*, 24 de Dezembro de 1905, e *O Século*, 28 de Dezembro de 1905.

¹⁹⁵ Oskar Blumenthal foi autor de vários libretos para opereta, enquanto Ernst Pasqué desenvolveu uma carreira como barítono, mas também se dedicou à escrita e tradução de libretos. A obra do compositor Karl Raida constituía-se sobretudo por operetas, óperas cómicas e bailados, tendo também composto para várias *féeries*.

¹⁹⁶ Conforme um artigo do *Notícias de Lisboa* transcrito por *O Século*, 3 de Janeiro de 1906.

¹⁹⁷ Nic Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie: visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869-1899)* (Bielefeld: Transcript, 2007), 212.

¹⁹⁸ Dana (Digitales Archiv nichtstaatlicher Archive in Thüringen), Stadtarchive » Stadtarchiv Erfurt » 5 - Sammlungen und Deposita» 5/961 A - Theater (Stadttheater, Städtische Bühnen, Theater Erfurt) » 5/961 A 1.2 – Publikationen zu Aufführungen: Theaterzettel, Programmhefte. https://dana.thulb.uni-jena.de/receive/dana_archivesource_00000444.

¹⁹⁹ *Ibidem* e Julius-Maximilians-Universität Würzburg, «Frau Venus», Universitätsbibliothek, Theaterzettel, https://vb2.uni-wuerzburg.de/solr/theaterzettel/browse?fq=presenttitles_facet_ss%3A%22Frau+Venus%22.

²⁰⁰ Conforme um artigo do *Notícias de Lisboa* transcrito por *O Século*, 3 de Janeiro de 1906.

Conforme relatava o periódico *Mala da Europa*, o texto original de Oskar Blumenthal e Ernst Pasqué foi efetivamente modificado, tendo sido adaptado por Acácio Antunes, «com a sua competência de mestre» ao nosso país,²⁰¹ o que era corroborado por Pedro Pinto, numa coluna em *O Occidente*, que considerou que «O apreciado escritor Acácio Antunes adaptou com mão de mestre a peça dos alemães Pasqué e Bumenthal, tornando-a leve e interessante, e intercalando-lhe numerosos e belos versos que constituem os recitativos, coplas, canções, cânticos e romanzas, de que está recheada».²⁰² No entanto, uma vez que não se encontrou o libreto que contém o texto integral da peça, conhecendo-se apenas um só com as coplas, fenómeno que algumas vezes sucedia neste género teatral, segundo Vanda Freire, servindo os libretos reduzidos «possivelmente para uso doméstico, ou seja para que as pessoas cantassem em casa»,²⁰³ torna-se necessário tentar reconstitui-lo, dentro do possível, através não só da partitura para orquestra de Augusto Machado (1846-1924), que musicou peça portuguesa, e a sua redução para piano, que apresenta algumas partes do texto declamado, concretamente das passagens que se desenvolvem em melodramas, como também das informações transmitidas por alguns periódicos e o libreto da própria peça alemã. Desde logo, denota-se, por meio da comparação das personagens que protagonizaram ambas as peças, cujo elenco se apresenta, algumas diferenças, como a ausência de figuras animais e dos cogumelos e o acréscimo das bailarinas do Reino das Pedras Preciosas na peça portuguesa.

<i>Frau Venus</i>	<i>Venus</i> ²⁰⁴
Guntram	Gustavo
Raimund	Raymundo
Dr. Wupp	Dr. Wupp
Ben Hasis	Ben-Hasis
Abdallah	Abdallah
Yalta	Dinah
Frau Venus	Venus
Eros	Eros
Miß Singleton	Miss Singleton
Edith	Edith
Ellen	Helena
Kathreen	Catharina
Alice	Alice
Lilly	Lilli
Marie	Maria
Sultan Babur	Rajah Babur
Tscheladeddin	Tcheladeddin

²⁰¹ Conforme foi citado no artigo «A “Venus” no Theatro D. Amelia», *O Século*, 17 de Janeiro de 1906, 4.

²⁰² Pedro Pinto, «Theatro D. Amelia», *O Occidente* 973 (10 de Janeiro de 1906), 3.

²⁰³ Freire, *O mundo maravilhoso das mágicas*, 39.

²⁰⁴ Conforme enumerou o *Jornal do Brasil* (RJ), 21 de Outubro de 1907, 5.

Omar	Omar
Dromedar	Diemedar
Ali	Ali
Osman	Osman
Mustapha	Mustaphá
der Geist	Génio do Carvão e da Pedra
König Gorilla I. (Rei Gorila I.)	
Königin Gorilla (Rainha Gorila)	
Mimi	
ein Mastodon (um mastodonte)	
der Archäopteryx (o arqueoptérix)	
ein Traumdeuter	Intérprete de Sonhos
ein Ausrufer	Pregoeiro
ein indischer Arbeiter	um contramestre
der Altgeselle	um oficial
Ibrahim	Ibrahim
Personagens coletivas	
Volk	povo do Cairo, povo árabe e povo indiano
Verkäufer (vendedores)	povo do Cairo de todas as nacionalidades e raças (poderão estar aqui incluídos alguns figurantes de vendedores)
Verkäuferinnen (vendedoras)	
Gnomen	Gnomos
Trabanten (súbditos)	altos dignatários da corte do Rajah; brilhante séquito da rainha de Amatunte
Arbeiter	(não são discriminadas enquanto personagens, mas deverão ter figurado em várias cenas)
Sklaven (escravos)	
Dickhäuter (paquidermes)	
Vögel (aves)	
Pilze (cogumelos)	
Najaden (náíades)	(não são discriminadas enquanto personagens, mas podem ter aparecido na apoteose final «O nascimento de Vénus»)
Nymphen (ninfas)	
Bajaderen	bailarinas egípcias e indianas
	bailarinas do Reino das Pedras Preciosas

Contudo, para se possa ter um panorama aproximado daquele que terá sido o enredo de *Vénus*, sintetizou-se o libreto da peça adaptada, *Frau Venus*,²⁰⁵ porventura, bastante semelhante, mas usando os nomes das personagens da versão portuguesa e acrescentando-se alguns detalhes contidos nas coplas e partituras da versão portuguesa.

Acto I

Numa estalagem em Famagusta, Dinah, filha do seu dono, Abdallah, evoca Vénus, ao lamentar o seu amor não correspondido pelo hóspede Gustavo, amigo do pintor Raymundo, que, inspirado pela ilha do Chipre, pinta um retrato da deusa, tendo por modelo Dinah. Os dois amigos têm personalidades antagónicas. Gustavo, engenheiro, só consegue pensar em ser nomeado pelo Paxá para construir pontes, caminhos de ferro e grandes máquinas, ao passo que Raymundo se regozija por estar na ilha de Vénus. Tenta convencer Gustavo de que a riqueza do seu conhecimento não lhe proporcionará aquilo que considera ser o mais importante na vida, nomeadamente, o amor, mas o engenheiro pensa que o objetivo mais alto do Homem é dominar a natureza. No decurso da sua discussão, entra um novo hóspede, Wupp, que discorda com os dois, defendendo que a tarefa mais sublime do Homem é procurar a génese da sua

²⁰⁵ Oskar Blumenthal, e Ernst Pasqué., *Frau Venus: modernes Märchen in drei Aufzügen (dreizehn Bildern)* (Leipzig: P. Reclam, [1893]), acessível no *site* de The National Library of Israel, em https://www.nli.org.il/en/books/NNL_ALEPH003084196/NLI.

espécie e se apresenta como professor de todas as ciências naturais e membro honorário de todas as sociedades antropológicas, etnográficas, zoológicas e biológicas do globo habitado. Pretende viajar para a Índia, a fim de descobrir o paraíso dos primeiros humanos, numa floresta de macacos. Depois de Wupp se introduzir, Abdallah leva aos hóspedes um narguilé, para que possam fumar haxixe, enquanto ouvem o contador de histórias Ben-Hasis. O velho árabe começa a contar a história de três viajantes no Oriente, que correspondem a Raymundo, Gustavo e Wupp, que envolvidos pelo fumo do haxixe adormecem. Então, Vénus sai da pintura e promete aceder ao pedido de Dinah. Através do sonho, condenará Gustavo ao amor e Wupp à decepção e protegerá Raymundo com uma rosa. Os três vão parar a um mercado no Cairo, onde vários vendedores apregoam. Um pregoeiro apela a que se assista à dança das raparigas nubianas. Terminada a dança, Ali, guia do deserto, conta aos condutores de camelos Mustaphá e Osman que no hotel das imediações está hospedada uma jovem alemã chamada Maria que pretende viajar, acompanhada por uma senhora e um grupo de raparigas americanas, para o Canal do Suez, para depois embarcar para a Índia, para levantar parte das riquezas do Rajá Babur. Ali planeia roubar os documentos de Maria e levar as americanas para o harém do Rajá, mas Vénus, transfigurada com o rosto de Dinah e disfarçada de comerciante, apercebe-se do mesmo. No papel de comerciante, a deusa tenta atrair os compradores para a sua banca de perfumes, onde vende o mágico elixir do amor. Aparece, então, o seu filho Eros, a quem atribui a culpa do desconsolo de Dinah, acusando-o de ter atingido o coração da rapariga com o uma das suas setas. Por conseguinte, Vénus pede ao seu filho que colabore com ela e Eros acorda Gustavo, Raymundo e Wupp. Raymundo encontra Maria, por quem está apaixonado, e esta esclarece que ali se encontra por ir levantar a herança do seu pai, antigo conselheiro que houvera sido promovido a grão-vizir do Rajá Babur. Entretanto, as americanas saem do hotel e entram no café, onde se encontra Miss Singleton, diretora do primeiro internato feminino onde se ensinam princípios filosóficos naturais. Esta atravessa-se à frente de Wupp, que se admira com a semelhança física entre os dois. Ambos se apresentam e descobrem uma grande afinidade, o interesse pelo estudo de Darwin. Por meio da leitura do Psychophone, inventado por Wupp, ele e Miss Singleton confirmam que os seus corações batem em sintonia, ficando radiantes, pelo que a professora decide apresentar um método de ensino que criara, uma canção que resume os princípios darwinianos, que as suas alunas Edith, Catharina, Lilli e Helena cantam. Gustavo mostra-se ansioso por partir para Porto Saíde, onde poderá ver a construção do grande Canal do Suez e Raymundo aluga camelos para o trajeto, contudo, Mustaphá diz não haver disponíveis animais para o grupo todo. No entanto, Vénus, com a face de Dinah, apresenta-se como a condutora de camelos Mehemed Mirza e arranja transporte para todos, cantando as vantagens de viver no deserto. O cenário transforma-se e fica noite. Mehemed, Raymundo e Wupp encontram Maria e Miss Singleton desmaiadas encostadas a uma cisterna. Os camelos de Mehemed fogem e os viajantes montam um acampamento junto à cisterna. Entretanto, surge Vénus flutuando sobre eles com um manto vermelho que se expande até cobrir o grupo e, a um gesto seu, o deserto transforma-se em mar e a cisterna numa embarcação, vendo-se, ao fundo, Porto Saíde.

Acto II

Inicia-se no sumptuoso palácio do Rajá Babur, com os seus ministros Omar e Tcheladeddin indignados por não receberem parte das riquezas do falecido grão-vizir. Chega, então, Diemedar, Ministro do Prazer, que traz os documentos que os cameleiros egípcios roubaram a Maria e comenta a chegada das mulheres americanas ao harém. Quando o Rajá chega, Diemedar transmite-lhe que estas exigem a sua libertação, porém o Rajá recusa-a, pois pretende antes comprá-las com o dinheiro da herança de Maria reivindicado pelos egípcios. Entretanto, os cameleiros, Mehemed, Maria, Miss Singleton, Gustavo, Raymundo e Wupp entram no palácio. Miss Singleton exige que libertem as suas alunas e Raymundo reclama a herança da sua amada Maria. Todavia, Ali desmente-o, argumentando que não seria possível que os ocidentais tivessem sobrevivido à travessia do deserto sem os cameleiros, água e comida. Gustavo põe a hipótese de que tenham sido movidos por alguma força elétrica ou até telegrafados, o que o Rajá considera uma idiotice, pelo que Mehemed propõe que se faça um teste para averiguar quem está afinal a mentir. Sugere que Gustavo ajude a terminar a construção da estátua gigante da deusa Laxmi, Wupp faça uma expedição à Ilha das Cavernas, de onde nenhum explorador regressara até então, e que Raymundo e Maria os acompanhem nestas missões. O Rajá concorda e Gustavo, Wupp e Miss Singleton aparecem numa ilha rochosa com uma caverna. Antes de Raymundo se juntar a eles, Vénus revela-lhe o segredo do talismã que o protege, a rosa, que cai, nesse momento, sobre o seu casaco. Se pedisse um desejo e arrancasse uma pétala da rosa, este concretizar-se-ia. Raymundo fá-lo, no entanto, Maria não aparece à sua frente, pois a realização desse desejo estava reservada a Vénus. Ao reencontrar Gustavo, Wupp e Miss Singleton esfomeados, o pintor volta a arrancar uma pétala e surgem ingredientes, uma mesa e um banco que se multiplica, bem como uma garrafa de vinho, que lhes permite preparar uma refeição. No seu decorrer, Mehemed (Vénus) conta que foi no paraíso que se inventou o riso, o vinho e os beijos. Terminada a refeição, Gustavo procura um poço, mas não encontra qualquer fenda ou abertura

nas rochas. Mehemed diz que se deve chamar os gnomos que habitam as rochas, pois só eles conseguem abrir a terra. Ouve-se um riso e as paredes de pedra abrem, delas saindo vários gnomos que seguram diversas ferramentas. Martelam, escavam e perfuram com afinco. Ao acenar do seu chefe, surge uma cavidade profunda com veios metálicos cintilantes. Depois de a penetrarem, a fenda alarga e camadas da terra constituídas por várias qualidades de pedra vão-se revelando, vêem-se fósseis de reptéis, diamantes, cobre, esmeraldas, entre outras pedras preciosas. A seguir à exibição das camadas terrestres, o cenário transforma-se numa sala escura e sepulcral da Região do Carvão. Os gnomos retiram-se, deixando Wupp e Miss Singleton radiantes por conhecer o centro da terra. Todavia, a um trovão, aparece o Génio do Carvão, que aponta para o abismo. Informa que quem se atrever a transpor a camada do carvão terá acesso ao mundo primitivo. Ao estalar de um segundo trovão, o génio desaparece e uma luz vinda de cima ilumina o carvão que se vai transformando em palmeiras, sambambaias e outras plantas de grandes dimensões com flores coloridas antediluvianas. Wupp e Miss Singleton deparam-se com vestígios da vida pré-histórica. Chegam, entretanto, o rei e a rainha Gorila, com a sua filha Mimi, recém-casada com Momo, que se apresenta aos cientistas. Os convidados do casamento desfilam com prendas agrupados por categorias, primeiro a dos répteis primitivos, depois a dos paquidermes, seguindo-se as aves, comandadas pelo arqueoptérix, terminando com os cogumelos. Todos juntos dançam várias danças grotescas, num crescendo de brutalidade que obriga os cientistas a deixar o jardim pré-histórico, que desaba repentinamente, avistando-se um lugar árido.

Acto III

Abre na residência do Rajá Babur, em frente do pagode da deusa Laxmi, com Tcheladeddin a acordar com Ali a partilha da herança desviada de Maria. O Rajá continua sem ceder aos protestos das americanas. Eis que Raymundo e Gustavo regressam do Reino das Cavernas, trazendo uma urna com os restos mortais de Wupp e Miss Singleton. Quando Raymundo pergunta por Maria, o Rajá informa-o de que esta foi presa e Tcheladeddin afirma que é aos egípcios que a herança pertence. Mas Gustavo lembra que passaram o primeiro teste da expedição à Ilha das Cavernas e que ainda não foram submetidos ao segundo. Precisamente nesse momento, Omar anuncia que um mensageiro da rainha de Amatunte deseja falar com o Rajá. Esse mensageiro é Eros, que comunica ao Rajá que é o dia da festa da deusa Laxmi e lembra que a sua estátua ainda não está pronta. O Rajá ordena que Raymundo fique preso até à confirmação de que Gustavo cumpriu a sua tarefa de ajudar a concluir a estátua a tempo da festa. Pouco depois, chega Vénus, com o rosto de Dinah, mas desta vez disfarçada de rainha de Amatunte, acompanhada pela sua comitiva, pelo Rajá Babur, os seus ministros e funcionários e as americanas, e pede para ver a estátua. Gustavo fica intrigado com o rosto da rainha, que lhe é familiar, mas também o assombra. A rainha aborda-o, questionando se ele já tinha pensado no amor, e Gustavo responde que o despreza. Portanto, a rainha (Vénus) fala-lhe do fogo do amor com que dominou o mundo. A festa começa com uma dança indiana e, na fundição, Gustavo orienta os trabalhadores azafamados na conclusão da grande obra. Os egípcios tentam boicotar os trabalhos, no entanto, o engenheiro apercebe-se disso e denuncia-os ao Rajá, que ordena a sua prisão e a libertação de Raymundo e Maria. Os trabalhadores e Gustavo prosseguem. A rainha, o Rajá, Maria e Raymundo dirigem-se para as bancadas do salão com vista para a fundição. Na presença da rainha (Vénus), Gustavo, que luta para se concentrar, dá duas pancadas no tantã, tira o ferrolho da fornalha e, como fogo líquido, o bronze escorre pelo canal aberto. Gustavo dá uma terceira pancada, marcando a conclusão da obra, todavia, não consegue evitar fitar Vénus e sucedem-se três detonações que provocam o desabamento do salão. Vénus, na sua forma habitual, declara o seu triunfo sobre Gustavo. Na estalagem em Famagusta, Ben-Hasis acorda os três hóspedes e Dinah continua a lamentar o seu amor não correspondido. Contudo, as interferências de Vénus resultaram. Wupp já não quer mais saber de macacos e desiste de partir para a Índia, preferindo regressar a Oxford. Gustavo está enfeitiçado pelo olhar de Dinah e propõe-lhe que o acompanhe numa viagem pelo deserto, pois as suas propostas de construções foram aceites pelo Paxá. Raymundo e Maria estão ricos, prontos para voltarem para o seu país. No mar, elevam-se rosas e tritões e surgem ninfas e náíades. Raymundo, Dinah e Maria enaltecem Vénus, que sai de dentro de uma concha, reconstituído o seu nascimento.

Quanto ao texto português sabe-se, através da crítica, que o humor terá sido um dos aspetos que cativaram a atenção. A *Ilustração Portuguesa* previa que a peça desse «uma larga série de representações», tendo «no seu entrecho, por vezes uma graça efusante na grande quantidade de peripécias que se desenvolvem numa porção de

episódios cómicos», «com cenas que geram a espontânea gargalhada».²⁰⁶ Em concordância com esta revista, um artigo do *Notícias de Lisboa* destacava a inteligência da adaptação de Acácio Antunes e descrevia-a como «uma primorosa obra literária imaginada e realizada por um homem de elevada cultura, dispondo de notáveis dificuldades críticas, e não de uma simples e desvaliosa obra de carpintaria teatral», que tinha «toda ela de uma risonha e humorística philosophia, pequenos episódios como os do primeiro quadro e o segundo acto, que são modelos de ironia, que parecem inspirados pelos actuaes acontecimentos politicos portuguezes», correndo «por toda ela um riso que castiga e educa».²⁰⁷ Com efeito, em *Frau Venus*, havia vários diálogos relativamente extensos entre as personagens que podiam ser entremeados com algumas passagens humorísticas adaptadas ao contexto português, mas, uma vez que os únicos excertos falados que se conhecem da versão portuguesa são aqueles que se sobrepunham à música dos melodramas, os quais coincidiam com momentos marcados sobretudo pelo seu carácter fantástico, torna-se difícil apontar quais terão sido esses acontecimentos políticos satirizados. Todavia, o mesmo crítico sublinha que «a peça é alemã, escrita para um público alemão» e, nesse sentido, afirma que a sua «lição» não se dirigia ao público meridional português, encontrando o seu propósito na Alemanha positiva de então e classificando a peça como «uma satyra ás tendencias cada vez mais accentuadas no homem moderno para eliminar da vida a phantasia, o devaneio, a poesia e o amor».²⁰⁸

No momento em que *Frau Venus* estreou, na década de oitenta do século XIX, a Alemanha era terceira nação mais industrializada do mundo, destacando-se pela extração de carvão, as indústrias do ferro e do aço, que, consequentemente, estimularam o desenvolvimento da engenharia. Nesse contexto, patenteava-se uma ideia de progresso atribuído à ciência, visível num crescente interesse das universidades pelas ciências naturais.²⁰⁹ Esta conjuntura é satirizada na peça alemã, cujo mote é o triunfo do amor sobre a ciência e o progresso tecnológico. Assim, Wupp tipifica um cientista obstinado que, como Fausto, é atraído pela sua ambição, bem como a sua homóloga feminina Miss Singleton (Solteira). Ambos evolucionistas estudam a obra de Darwin e partilham o objetivo de encontrar a génese da vida humana, mas os dois ignoram que o amor é a fonte da vida. Enquanto Wupp, doutorado em Oxford, é professor de «todas as ciências

²⁰⁶ *Ilustração Portuguesa* 113, 1 de Janeiro de 1906, 12.

²⁰⁷ Conforme transcrito por *O Século*, 3 de Janeiro de 1906.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Jürgen Osterhammel, «Das 19. Jahrhundert», *Informationen zur politischen Bildung* 315 (2012): 4-81, <https://www.bpb.de/izpb/142117/1850-bis-1880?p=0>.

naturais», Miss Singleton ensina no seu colégio feminino a teoria evolucionista. Atraídos pela vida primitiva, penetram numa mina de carvão, acabando em cinzas. Já as alunas de Miss Singleton, as raparigas americanas, produtos do ensino moderno, aprendendo línguas vivas e ciências naturais,²¹⁰ acreditam na emancipação das mulheres e leem Émile Zola.²¹¹ Estouvadas e levianas, vêm do «Novo Mundo dar ao Velho moribundo elixir forte e profundo».²¹² Já o engenheiro Gustavo, que desconsidera o amor e transfere a sua paixão para as infraestruturas, anseia visitar o Canal do Suez, inaugurado em 1869, mas acaba enfeitiçado pelo olhar de Vénus. *Frau Venus* abordava, assim, os problemas e assuntos que emergiam na modernidade de então, entre os quais o dinâmico progresso científico a que se assistia e o colonialismo. A exibição de cenários exóticos já não se tratava aqui de uma simples evocação de lugares tão longínquos quanto quiméricos, como acontecia, por exemplo, em *As três cidras do amor*, mas antes da divulgação de países e cidades concretas. Embora a adaptação portuguesa só tenha sido estreada mais de vinte anos depois da estreia da peça original, os problemas que apresentava mantinham-se ainda presentes na sociedade de então.

Ainda que se tratasse da adaptação de uma peça alemã, Vénus ia de encontro a muitas das características que definem a categoria que Tommaso Sabbatini propõe e designa de «*féerie* científica»,²¹³ com a qual pretende abranger um fenómeno refletido nas frequentemente chamadas «peças de grande espetáculo», particularmente aquelas que eram muitas vezes comparadas a *Le Tour du monde en 80 jours* pela crítica, fenómeno esse que considera ter emergido em meados da década de setenta do século XIX, coincidido com o triunfo do ideal empreendedor em França, que substituíra os valores do *Ancien Régime*, marcado pelo fim da *ordre moral* com a vitória dos republicanos nas eleições legislativas de 1876. Fundamentalmente, observava-se nesse período uma transmutação dos temas dos teatros de tipo feérico, que deixam os contos de fadas e sobrenaturais, que transmitiam os valores do *Ancien Régime*, como a lealdade e o respeito pela autoridade, para passar a «falar a linguagem do capitalismo», promovendo o individualismo, o industrialismo e a inovação,²¹⁴ inspirando-se agora na ficção de Júlio Verne. Nesse sentido, a peça *La Tour du monde en 80 jours* de Adolphe Ennery a partir

²¹⁰ Acácio Antunes, *Vénus: peça fantástica em 3 actos e 15 quadros baseada na peça de Pasqué e Blumenthal* (Lisboa: Imprensa de Libânio da Silva, 1905), 6.

²¹¹ Blumenthal, e Pasqué, *Frau Venus*, 26.

²¹² Antunes, *Vénus*, 6.

²¹³ Sabbatini, «Music, the market, and the marvelous: Parisian *féerie* and the emergence of mass culture, 1864-1900», «3. Scientific *féerie* and the *féerization* of Parisian theatre».

²¹⁴ *Ibidem*, 138.

do romance de Verne tipificava essa nova *féerie*, servindo como termo de comparação ou até de sinédoque dessas peças.²¹⁵ A rota da aventura vista na peça decorria precisamente dos últimos avanços tecnológicos conseguidos no domínio da circulação e transportes, como era, por exemplo, o caso do Canal do Suez.²¹⁶ Com efeito, a imprensa portuguesa apontava para essa tendência, com o crítico da *Ilustração Portuguesa* a caracterizar *Vénus* como «um fio de charge n'um vago romance de aventuras inconcebíveis, á Verne».²¹⁷

2.2. O esplendor cénico

Vénus parece ter excedido até a ambiência feérica expectável nos espetáculos de mágica, surpreendendo o público português pelo fausto com que foi representada e destacando-se das outras peças do mesmo género até então representadas. A seguir à sua estreia, no dia 28 de Dezembro de 1905, *O Século* dizia que

Por muito que se tenha phantasiado acerca da *Venus* (...) tudo fica muito aquém da realidade; o publico que, em geral, desconfia de peças precedidas de grande fama teve ontem a prova evidente de que não foi illudido e de que a empresa do theatro D. Amelia se deve mais o serviço de nos dar em Lisboa um d'esses prodígios até agora só conhecidos dos felizes que, nas grandes capitais do mundo, em Paris ou em Londres, vão ávidamente procurar a última palavra em arte scenica.²¹⁸

Em consonância, no *Notícias de Lisboa*, afirmava-se que o Visconde S. Luiz de Braga tinha batido o «record da mágica» com a peça fantástica *Vénus*, «empreza por muito tempo impossível em Lisboa» e acrescentava-se que «Todas as tentativas» haviam de «sofrer com o confronto desta magnífica prodigalidade».²¹⁹ Aparentemente, não havia memória de nenhum espetáculo comparável a *Vénus*, que E. C., no *Diário de Notícias*, anunciava como uma «verdadeira “féerie”» e sintetizava da seguinte maneira: «Numa palavra, a “Venus” é peça de grande e belo espectaculo e deve considerar-se como “La pièce à succès” do anno».²²⁰ Na imprensa portuguesa, multiplicaram-se elogios ao

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*, 146.

²¹⁷ *Ilustração Portuguesa* 113, 1 de Janeiro de 1906, 12.

²¹⁸ «Representações», *O Século*, 30 de Dezembro de 1905, 5.

²¹⁹ Conforme transcrito por *O Século*, 3 de Janeiro de 1906.

²²⁰ E. C., «Representações», *Diário de Notícias*, 30 de Dezembro de 1905.

espetáculo e o fenómeno da sua receção unânime, pautada somente por críticas positivas, após as primeiras representações da peça, pelo seu ineditismo, chegou a ser documentado pelo jornal *O Século* de 17 de Janeiro de 1906, que compilou um resumo das várias opiniões dispersas por um amplo conjunto de periódicos e escritos de críticos independentes.²²¹ Deslumbramento e maravilha foram dois dos termos a que mais se recorreu para descrever o espetáculo. Mas o assombro causado pela produção de *Vénus* resultava da convergência de todos os seus elementos constitutivos, designadamente do seu texto, música, elenco de atores, cenários, efeitos visuais e guarda-roupa. Todos estes aspetos foram aclamados pela crítica que não deixava de manifestar o êxito da sua união. No *Diário de Notícias* de 30 de Dezembro de 1905, relatava-se que *Vénus* era um «conjunto de beleza»²²² e, no mesmo jornal, no de 3 de Janeiro de 1906, declarava-se que a peça reunia «tudo quanto a phantasia, o bom gosto e a arte e deslumbramento pode inventar»,²²³ enquanto *O Occidente* a apresentava como «um verdadeiro encanto dos sentidos».²²⁴

A sumptuosidade que marcou o espetáculo da *Venus* foi, porém, fruto de um avultado investimento e de uma empenhada preparação que durou cinco meses.²²⁵ Um dos principais responsáveis por este empreendimento foi o empresário Sousa Bastos, que já se notabilizara pelas suas grandes produções teatrais, tendo sido, nas palavras de Paula Gomes Magalhães, «o percussor das bem oleadas máquinas teatrais que em breve dominariam os palcos lisboetas, recheados de deslumbrantes vedetas, de exércitos corais e de esplendorosas apoteoses, para cujo funcionamento contribuía uma complexa engrenagem de produção e divulgação».²²⁶ Sousa Bastos, ele próprio autor de várias mágicas, nomeadamente *A oitava maravilha do mundo*, *O diadema de fogo*, *O Castelo Azul*, *A feiticeira de Torre Velha*, *A Fada de Coral* e *A Fada do Amor*,²²⁷ via «a ilusão e o prestígio» como os principais objetivos das mágicas, reconhecendo que estas se deviam caracterizar pelo «luxo da encenação, o esplendor do cenário, a riqueza do vestuário, a graça dos bailados, o encanto da música, numa palavra, tudo o que o desenvolvimento cénico mais deslumbrante pode reunir para surpreender, deslumbrar e encantar o

²²¹ «A “Venus” no Theatro D. Amelia», *O Século*, 17 de Janeiro de 1906, 4.

²²² E. C., «Representações», *Diário de Notícias*, 30 de Dezembro de 1905.

²²³ «Theatros, D. Amelia “Venus”», *Diário de Notícias*, 3 de Janeiro de 1906.

²²⁴ Pedro Pinto, «Theatro D. Amelia», *O Occidente* 973, 10 de Janeiro de 1906, 3.

²²⁵ Conforme artigo do *Notícias de Lisboa* citado pelo jornal *O Século*, 3 de Janeiro de 1906.

²²⁶ Paula Gomes Magalhães, *Sousa Bastos* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018), 14.

²²⁷ *Ibidem*, 37.

espectador».²²⁸ Na temporada de 1905-1906, quando Sousa Bastos junta a sua companhia à do Teatro D. Amélia, sob a gestão do Visconde S. Luiz de Braga,²²⁹ que considerava ter «muita aptidão para administrador teatral»,²³⁰ consegue reunir as condições necessárias para realizar a sugestão de Acácio Antunes, produzindo a peça fantástica *Venus* numa altura em que o Visconde procurava, precisamente, montar «uma peça de grande espectáculo, magica ou fantasia»,²³¹ depois de, segundo Cunha e Costa, registar nas últimas duas temporadas «uma pronunciada anthipathia do publico».²³² Ambos figuras experientes no panorama teatral, Sousa Bastos e o Visconde S. Luiz de Braga contrataram profissionais que se destacavam nos seus domínios para colaborar nesta peça.

A cenografia coube ao espanhol Luiz Muriel, descrito, no jornal *O Século* como «um dos primeiros da Europa, excedendo até os franceses», que apresentou nesta peça «technica d'uma das mais complicadas partes da pintura, é a segurança dos efeitos, é a harmonia das côres e o aproveitamento máximo da luz electrica, em combinações magicas de matizes».²³³ Segundo E. C., no *Diário de Notícias*, «O pincel vibrante do scenographo D. Luiz Muriel fez nos seus inumeros quadros maravilhas e esplendores, havendo scenas que são primorosamente tratadas, (...), demonstrando o seu executar, o “deserto”, o “Suez”, “o reino das pedrarias”, a “grande oficina”, etc, etc.».²³⁴ Aos cenários de Luiz Muriel juntavam-se os efeitos visuais coordenados por Trindade Zaragoza, havendo mutações imprevistas, que, conforme era relatado no *Diário de Notícias*, «por vezes ocupavam mais de cinquenta indivíduos».²³⁵ A *Ilustração Portuguesa* falava até numa «obra prima do machinismo».²³⁶ Os efeitos proporcionados pelo recurso à luz elétrica, que exigiram a contratação de um electricista estrangeiro²³⁷ também impressionaram a crítica, que sublinhava o seu uso. Ego, na sua «Chronica d'um ensaio geral», destacava o rutilar das luzes das gambiarras e dos focos elétricos e as mutações que se sucediam ao longo da peça, cujos efeitos dizia não ficarem atrás dos do Théâtre du Châtelet, elogiando a luz e o colorido «admiráveis» que iluminavam o cenário da

²²⁸ Bastos, *Dicionário do Teatro Português*, 89, citado por Magalhães, *Sousa Bastos*, 36-37.

²²⁹ Magalhães, *Sousa Bastos*, 75.

²³⁰ Bastos, *Carteira do artista*, 797.

²³¹ Cunha e Costa, «Cartas Portuguezas», *Jornal do Brasil* (RJ), 28 de Janeiro de 1906, 1.

²³² *Ibidem*.

²³³ «Representações», *O Século*, 30 de Dezembro de 1905.

²³⁴ E. C., «Theatros – Primeiras representações. D. Amélia», *Diário de Notícias*, 30 de Dezembro de 1905.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ilustração Portuguesa* 113, 1 de Janeiro de 1906, 13.

²³⁷ Conforme artigo do *Notícias de Lisboa* citado pelo jornal *O Século*, 3 de Janeiro de 1906.

cidade de Porto Saíde.²³⁸ Enquanto no *Notícias de Lisboa* se descrevia a entrada de Palmira Bastos, no papel da Rainha de Amatunte, «toucada de pombas brancas e rosas, no seu carro grego iluminado a luz electrica, entre a sua corte de cupidos», fazendo o público romper em palmas.²³⁹

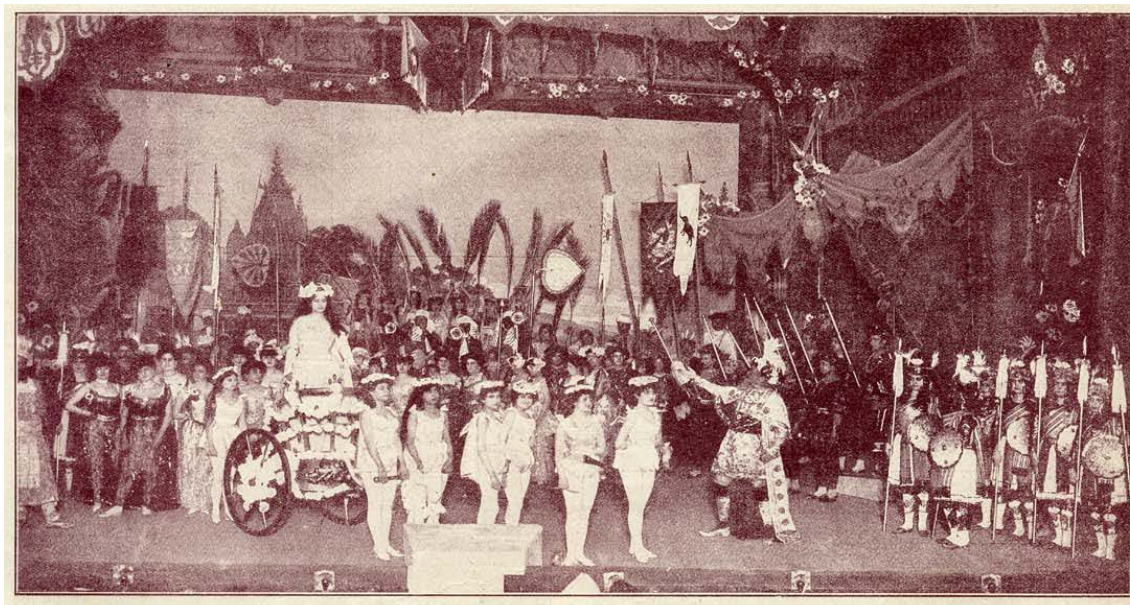


Figura 2. Fotografia da cena do cortejo da Rainha de Amatunte.²⁴⁰

A adoção da iluminação elétrica fora efetivamente um dos recursos que mais contribuiu para o interesse visual das *féeries*, transformando profundamente a sua representação, entre os anos 1890 e 1910, e, por conseguinte, a sua produção e receção, tendo agilizado e aperfeiçoado de tal forma a execução das ilusões visuais que rapidamente tornou os métodos a que até então se recorrera obsoletos aos olhos do público.²⁴¹ Na peça em apreço, a iluminação elétrica veio contribuir particularmente para a realização da chamada «mutação à vista», isto é, a mudança imediata de cenário à vista do público, sem que fosse necessário descer o pano de boca, que era facilitada pela iluminação elétrica que propiciava o total escurecimento da sala.²⁴² Sousa Bastos explicava que

²³⁸ Ego, «A “Venus” No Theatro D. Amelia. Chronica d’um ensaio geral», *O Século*, 8 de Janeiro de 1906, 4.

²³⁹ Conforme artigo do *Notícias de Lisboa* citado pelo jornal *O Século*, 3 de Janeiro de 1906.

²⁴⁰ *Ilustração Portuguesa* 113, 1 de Janeiro de 1906, 12.

²⁴¹ Martin, «Féerie».

²⁴² Bastos, *Dicionário do Teatro Português*, 94-95.

Quando, porém, uma scena muito complicada, muito accidentada, d'uma architectura especial, succede a outra scena de genero absolutamente diferente e tambem accidentada, tambem complicada e tão cheia de detalhes como aquella que vem a substituir, então é que é grande a surpresa, e que o effeito produzido parece tocar o maravilhoso. Hoje, com o auxilio da luz electrica, os effeitos são ainda mais surpreendentes. A scena e a sala escurecem por completo e, em poucos segundos tudo se illumina, estando feita a transformação.²⁴³

Embora não seja possível assegurar quais os momentos em que se terá recorrido a esta ou a outras técnicas de produção de efeitos visuais, pode presumir-se que muitos deles tenham correspondido aos de *Frau Venus*, tendo em conta o paralelismo que se verifica entre os quadros de ambas, abaixo elencados.

	<i>Frau Venus</i> ²⁴⁴	<i>Vénus</i> ²⁴⁵
Primeiro acto	1. Locanda auf der Insel Zypern (albergue na ilha do Chipre) 2. Straße in Kairo (rua no Cairo) 3. In der Wüste (no deserto) 4. Wandel. Panorama. (mutação, panorama) a) Die vom Samum ereilte Karawane (a caravana atingida pelo simum) b) Ruinenstätte bei Mondbeleuchtung (ruínas ao luar) c) Kanal von Suez	1. O retrato de Vénus (Raymundo pinta-o no albergue no Chipre) 2. No Cairo, Vénus perfumista 3. O deserto ↓ 4. O Canal do Suez
Segundo acto	5. Indischer Thronsaal (sala do trono indiana) 6. Die steinerne Insel (a ilha de pedra) a) Versteinerung vorsintflutlicher Tiere (fossilização de animais antediluvianos) b) Leuchtender Smaragdfelsen (pedra de esmeralda brilhante) 7. In der Kohlenregion (na região do carvão) 8. Im Reich der Urgeschöpfe (no reino das criaturas primitivas)	5. O testamento do Grão-Vizir (deverá ter sido abordado na sala do trono do Rajá) 6. A tempestade na Ilha das Cavernas ↓ 7. Na região do carvão e da pedra 8. O reino das pedrarias 9. O vulcão
Terceiro acto	9. Indischer Festplatz 10. In der Schmelzhütte (na fundição) (termina com as detonações) 11. Locanda auf der Insel Zypern (albergue na ilha do Chipre) 12. Apotheose	10. No palácio do Rajá 11. Na grande praça indiana, festa da deusa Laxmi 12. A estátua de bronze 13. A catástrofe 14. O despertar do sonho (despertam no albergue no Chipre) 15. O triunfo de Vénus

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Dana, Stadtarchive » Stadtarchiv Erfurt » 5 - Sammlungen und Deposita» 5/961 A - Theater (Stadttheater, Städtische Bühnen, Theater Erfurt) » 5/961 A 1.2 – Publikationen zu Aufführungen: Theaterzettel, Programmhefte. https://dana.thulb.uni-jena.de/receive/dana_archivesource_00000444.

²⁴⁵ Conforme enumerou o *Jornal do Brasil* (RJ), 21 de Outubro de 1907), 5.

A diferença que mais se evidenciava consistia na substituição do quadro oito, que acabava com as danças grotescas, pelo de «O reino das pedrarias», preenchido pelo «Bailado das Pedrarias»,²⁴⁶ no qual participaram vários grupos de figurantes²⁴⁷ que representavam várias qualidades de pedras preciosas, sendo a rainha das pedrarias uma encarnação de Vénus.²⁴⁸ Neste caso, em vez de Wupp e Miss Singleton serem cercados pelas criaturas primitivas, numa dança perigosa, as suas personagens desapareceriam com a erupção de um vulcão. Contudo, os restantes quadros equivaliam-se, o que aponta para que, como se referira, também se tenham mantido grande parte das mutações e efeitos de *Frau Venus* em *Vénus*, descritos na tabela que se segue.

Efeitos cénicos visuais em <i>Frau Venus</i>			
Acto: I	Quadro: I	Cena: VII	Vénus destaca-se de dentro do quadro e movimenta-se
		VIII	Vénus flutua para fora da moldura do quadro
	II ↓ III	XV	Transformação do cenário/ mudança de quadro (Das ruas do Cairo para o deserto, onde há uma cisterna)
	IV	III	Vénus emerge da cisterna coberta por um longo manto vermelho, flutuando por cima das outras personagens. ↓ O seu manto envolve-as, a parede da cisterna move-se e são ocultadas por rochas. Tem lugar uma sequência de imagens que mostram poços degradados, acampamentos sinistros, montes e cidades pitorescas em ruína, até se dar um panorama que abrange o canal do Suez e Porto Saíde, na perspectiva de uma ave, com o céu avermelhado, surgindo as personagens no convés de um navio ainda parcialmente cobertas pelo manto de Vénus.
II	Quadro V		
	VI	IV	Surge uma mesa, fogão, ingredientes e um banco que se multiplica, saindo do último dos bancos uma garrafa de vinho.
		V	Abrem-se as paredes de pedra em várias zonas. ↓ Ao acenar do gnomo, abrem-se outras paredes e passa a ver-se uma cavidade profunda, cintilando os veios metálicos. Depois de os gnomos penetrarem, a fenda alarga. ↓ Num cenário que se vai alterando debaixo para cima, vão surgindo figuras de gnomos em diferentes locais e vêem-se, primeiro, camadas de calcário, de carvão castanho, de arenito, de quartzo e do cretáceo, depois, camadas de outros tipos de rocha e fósseis de répteis fantásticos. Noutras rochas separadas cintilam veios de ouro e de prata e surgem pedras de diamantes conseguidas com recurso à luz elétrica.

²⁴⁶ Augusto Machado, *Vénus: peça fantástica*, libreto de Acácio Antunes, partitura autógrafa para piano e vozes, [1905], Biblioteca Nacional de Portugal.

²⁴⁷ Encontram-se postais com fotografias desses grupos no Museu Nacional do Teatro e da Dança que podem ser vistos através da plataforma MatrizNet, <http://www.matriznet.dgpc.pt>.

²⁴⁸ No jornal *O Século*, 20 de Janeiro de 1906, p. 2, há um anúncio ao espetáculo com uma ilustração que retrata Palmira Bastos vestida de rainha das pedrarias.

			Passa-se para uma camada sedimentar permiana que envolve uma cavidade esmeralda, a qual se transforma na região do carvão, erguendo-se paredes pretas brilhantes e formando-se um salão sombrio de aspeto grotesco.
	VII	I	No local onde cai um trovão, surge um bloco de carvão que é uma espécie de pedestal, a sua parte superior separa-se e sobe lentamente transformando-se em formas humanas, e, entretanto, aparece o espírito da Região do Carvão sobre ele, brilhando envolto numa luz «mágica».
		II	↓ Há um novo trovão e com ele desaparece o espírito. De cima vem uma luz solar que faz brilhar as formações de carvão e as rochas. Onde essa luz incide o carvão transforma-se em plantas coloridas como samambaias gigantes e palmeiras, ligadas por trepadeiras floridas, até que se vê uma colorida paisagem antediluviana que envolve todo o palco. ↓
	VIII		O jardim florido como o de Klingsor no <i>Parsifal</i> desaba com um «golpe mágico» e a vista abre para uma região árida sob um céu púrpura que remete para tempos primitivos.
III	Quadro IX		
	X	VI	Depois da terceira pancada de Gustavo no tantã, vê-se o metal fundido dentro do molde da estátua da deusa Laxmi. ↓ Após duas detonações, derrama o líquido vermelho que sobe e submerge o trono da Rainha de Amatunte chegando até às vigas do estaleiro. Dá-se uma nova detonação mais forte que as anteriores, a fornalha voa e o trono e o salão desabam. Nos escombros só se vê o manto da Rainha de Amatunte (Vénus) que se ergue sobre eles.
	XI	IV	As paredes cedem e passa a ver-se o mar, dando lugar à apoteose. ↓
	XII		Ao longe vêm-se quatro rosas elevarem-se do mar e cinco tritões, depois aparecem dois grupos de ninfas com guirlandas e um terceiro transportando uma grande concha vermelha. A concha abre-se, saindo Vénus.²⁴⁹

Como se pode constatar, entre os vários efeitos, procedia-se não só à mudança de quadros dentro de uma mesma cena, como também havia a possibilidade de esses quadros se transformarem gradualmente, o que era possibilitado pela «mutação à vista», a qual remete para a técnica conhecida por «vistas dissolventes», em que grandes imagens coloridas que eram projetadas numa sala escurecida podiam desaparecer, sendo rapidamente substituídas por outras através de uma lanterna mágica,²⁵⁰ ou para a sobreposição de imagens na mesma tela, com recurso a dois sistemas de projeção similares, que podiam ser ou um instrumento com duas objetivas e dois sistemas de slides mas uma única fonte de luz ou duas lanternas mágicas.²⁵¹

²⁴⁹ A partir de Blumenthal, e Pasqué, *Frau Venus*.

²⁵⁰ «Dissolving views», Robison, Herbert, e Crangle, *Encyclopedia of the Magic Lantern*.

²⁵¹ *Ibidem*, «Double lantern».



Figura 3. Ilustrações que exemplificam uma «mutação   vista» no *Dicionário do teatro português*.²⁵²

Estes efeitos visuais acompanhavam as mudanças est ticas que advinham da transmutação dos temas das *féeries*. Ao contrário do que sucedia nas mágicas ou *féeries* mais antigas, em que os efeitos serviam somente os acontecimentos sobrenaturais provocados pelas personagens fantásticas, agora levavam o espectador a submergir no devaneio da peça, tornando-a mais verosímil. De acordo com Roxane Martin, no espaço de alguns anos, a *féerie* deu t mb m lugar a dois tipos de representação de magia, apreendida nestes espetáculos como um «poder de transformação do real», correspondendo o primeiro a um recurso ao imaginário das ciências ocultas para provar ao público a existência de forças sobrenaturais inerentes à natureza, procurando «transformar o real vivido pelo espectador» e exorcizar as violências que sem a intervenção divina não seriam solucionáveis, com um propósito moralizante, e o segundo   necessidade de «uma escrita totalmente liberta das convenções teatrais tradicionais», cujo jogo, a experimentação sob o poder da palavra, a mudança de processos c nicos e dramatur gicos anteriores se tornaram os ingredientes.²⁵³ Nesta última fase, era no conjunto da forma feérica que, segundo a referida autora, residia a magia destas peças, que não se limitava, como nas da primeira fase, a alguns momentos marcados pela atuação dos personagens ou forças sobrenaturais.²⁵⁴ Se, por exemplo, em *As três cidras do amor* ou *La biche au bois*, as tempestades pareciam ser sempre provocadas pelas fadas e

²⁵² Bastos, *Dicionário do teatro português*, 94-95.

²⁵³ Martin, «La féerie théâtrale au XIX  si cle : de la magie «mise en sc ne»   la magie de l' criture», 259-270.

²⁵⁴ *Ibidem*.

assinalavam a sua presença, em *Vénus* a tempestade representada no sexto quadro consistia num momento de sensacionalismo em que se exibiam as adversidades vividas na viagem com destino à Ilha das Cavernas.

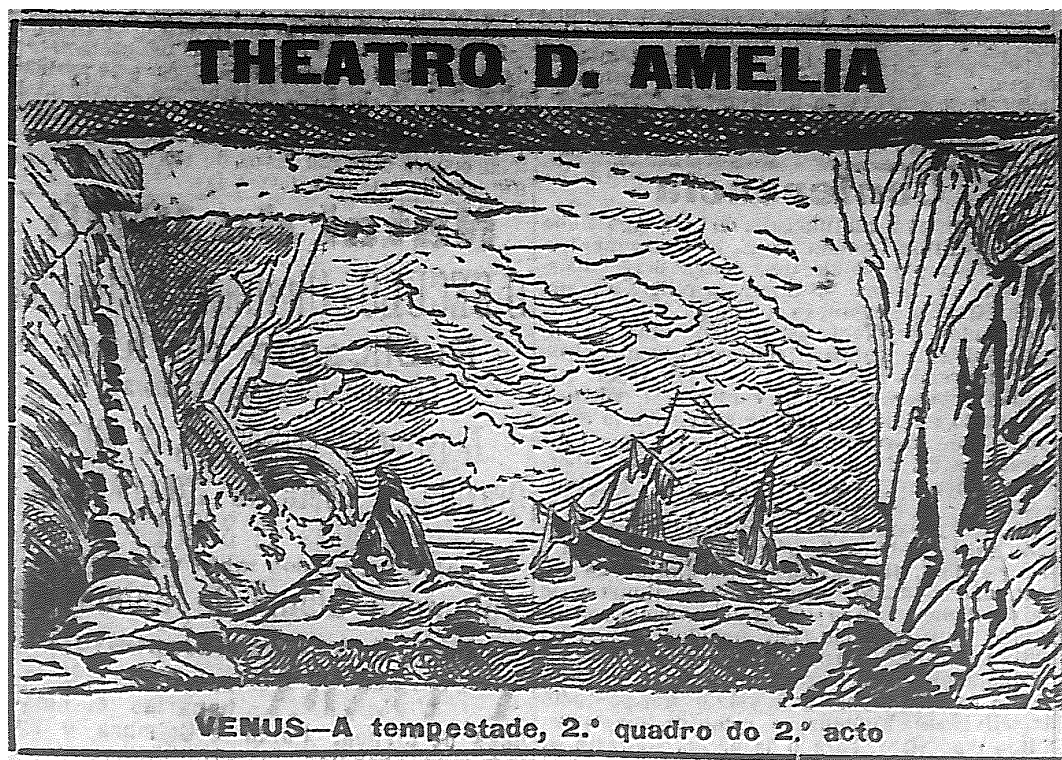


Figura 4. Ilustração do quadro «A tempestade na Ilha das Cavernas» em *O Século*.²⁵⁵

No caso de *Frau Venus*, é igualmente notável a encenação da viagem do deserto até Porto Saíde, no final do primeiro acto, que, numa espécie de filme, é condensada numa sequência de imagens que deveriam ser projetadas, porventura com recurso à lanterna mágica, vistas numa perspetiva aérea. Mesmo que na produção portuguesa não se tenham reproduzido essas imagens, nem recorrido à lanterna mágica na execução das mutações à vista, haveria, pelo menos, uma tentativa de aproximação ao universo visual das exhibições de lanterna mágica, cujos temas também estavam em consonância com o imaginário das «*féeries* científicas» e, em particular com o de *Frau Venus* e *Vénus*, mostrando desastres naturais, naufrágios, panoramas de cidades ou até, para fins didáticos, imagens relacionadas com a geologia e a biologia.²⁵⁶

²⁵⁵ *O Século*, 15 de Janeiro de 1906.

²⁵⁶ Conforme demonstram os temas chave propostos pela plataforma LUCERNA – the Magic Lantern Resource, «Keywords», <http://lucerna.exeter.ac.uk/keyword/keyword-search.php?language=EN>. São também exemplo disso os diapositivos que o lanternista alemão Professor Böttcher exibia nas suas soirées

Um outro aspeto sublinhado pela crítica relacionado com a cenografia da peça foi a ambiência oriental para que transportava o espectador, ao longo do espetáculo, em que os três protagonistas, hóspedes num albergue em Famagusta, são levados, através do sonho, para o Egipto e a Índia. A *Ilustração Portuguesa* referia os «atributos orientais»²⁵⁷ da peça e repetiam-se, noutros periódicos, evocações a *As Mil e Uma Noites*. Na «Chronica d'um ensaio geral», publicada em *O Século* e assinada por Ego,²⁵⁸ comparava-se os sonhos dos fumadores de haxixe aos sonhos de *As Mil e Uma Noites* e o periódico *Novidades* dizia que a peça era «um sonho phantastico das *Mil e Uma Noites*».²⁵⁹ Na mesma linha, Ruy Oliveira, citado pelo jornal *O Século*, comentava que se parecia estar «sob o dominio phantastico d'um dos quadros das *Mil e Uma Noites*»²⁶⁰ e a revista *Brasil-Portugal* afirmava que «Descrever o que é essa maravilha, esse sonho das *Mil e uma noites*, torna se impossível».²⁶¹ Com efeito, a coletânea parece ter influído significativamente nos géneros teatrais mais feéricos, como a mágica, a *féerie* ou a *Märchenoper*. Segundo Paul Ginisty, a tradução de Antoine Galland (1646-1715) do conjunto de contos que reuniu sob o título *As Mil e Uma Noites* veio revelar o «Oriente dos génios e dos talismãs»,²⁶² que se tornariam traços distintivos do género *féerie*. Esta representação sistemática de ambientes exóticos nos teatros feéricos manifesta-se na necessidade de Leopold Schmidt, no seu estudo sobre a *Märchenoper*, no qual inclui peças em inglês, francês e italiano, numa tentativa de levantar os temas principais do género, estabelecer as subcategorias «1. Aladin» e «2. Ali Baba»,²⁶³ dentro da categoria que designa por «A. Eigentliche Märchenoper» (verdadeiras *Märchenoper*). A recriação de uma ambiência evocativa do Oriente acabava assim por ser também um pretexto para a elaboração de cenários e figurinos exóticos e luxuosos, os quais constituíam importantes atrativos destes géneros, que se distinguiam pela sua sofisticação.

Ainda que não se tenha encontrado nenhuma referência na imprensa portuguesa, do libreto de *Frau Venus* destacava-se ainda, a par com o exotismo dos seus cenários, a

instrutivas em Berlim, entre 1867 e 1880, poucos anos antes de *Frau Venus* estrear, que podem ser vistos no site do colecionador Bernd Scholze, «Böttcher's "Instruktive Soiréen" im Königlichen Schauspielhaus Berlin», <https://berndscholze.com/gallery/bottcher-s-instruktive-soireen-im-koniglichen-schauspielhaus-berlin-567>.

²⁵⁷ *Ilustração Portuguesa* 113, 1 de Janeiro de 1906, 13.

²⁵⁸ *O Século*, 8 de Janeiro de 1906, 4.

²⁵⁹ Conforme transcrito por *O Século*, 3 de Janeiro de 1906.

²⁶⁰ Conforme foi citado no artigo «A "Venus" no Theatro D. Amelia», *O Século*, 17 de Janeiro de 1906, 4.

²⁶¹ «Theatros. Primeiras representações», *Brasil-Portugal* 168, 16 de Janeiro de 1906, 383.

²⁶² Ginisty, *La Féerie*, 39.

²⁶³ *Ibidem*, 35-38.

reprodução ou evocação de alguns ambientes fantásticos vistos em óperas de Wagner. No final do segundo acto, pretendia-se imitar o jardim mágico em que se transformara a torre do castelo encantado do feiticeiro Klingsor, que, após Parsifal traçar a cruz com a lança sagrada, desaparecia, dando lugar a um deserto, onde, neste caso, as personagens Wupp e Miss Singleton acabam por sucumbir, o que se constituiria um testemunho da recepção de *Parsifal*, cuja estreia se dera em Julho de 1882, precisamente no ano anterior à primeira representação de *Frau Venus*. Com efeito, na versão portuguesa, esse quadro seria substituído por outro, com um vulcão, no entanto, mantiveram-se os outros quadros que se lhe antecederiam, os quais remetiam também para o universo wagneriano, embora o mesmo não fosse aludido no seu libreto. Nos quadros VI e VII de *Frau Venus*, correspondentes à Ilha das Cavernas na versão portuguesa, tanto o cenário quanto as personagens que intervêm parecem ter sido decalcadas de *O ouro do Reno*. O cenário subterrâneo rochoso raiado pelo brilho das pedras preciosas tem o seu paralelo nas tenebrosas entranhas da terra de Nibelheim, onde os nibelungos, escravizados pelo ambicioso e tirano Alberich, trabalham, tal como os gnomos de *Vénus* sob o domínio do Génio do Carvão e da Pedra. Homólogo a Alberich, o Génio do Carvão e da Pedra atua como um espectro da renúncia ao amor que obstaculiza a missão de Vénus (uma caricatura à personagem de *Tannhäuser*) de render Gustavo e Wupp ao seu prazer. Por outro lado, o décimo quadro constitui uma paródia ao segundo acto de *La Reine de Saba* de Gounod, com os três camelheiros egípcios a tentar boicotar obra de Gustavo, evocando Phanor, Amrou e Méthousaël que, insatisfeitos com o seu mestre Adoniram, sabotam a conclusão do Mar de Cobre, no segundo acto, fazendo o metal fundido fluir descontroladamente e provocando a explosão do forno diante de Salomão e da Rainha Balkis, reproduzida nos quadros doze e treze de *Vénus*, que correspondem à representação da fundição e à catástrofe.

Toda a complexidade resultante da riqueza cenográfica de *Vénus* manifestava-se nos seus custos de produção. No *Notícias de Lisboa*, transcrevia-se um comentário do Visconde de S. Luiz de Braga, que confessava que, até ao momento, só em luz elétrica os ensaios da *Vénus* custavam quase um conto de réis.²⁶⁴ Por outro lado, embora, conforme noticiou *A Arte Musical*, se previsse que *Vénus* subisse à cena «provavelmente» a 10 de Novembro de 1905,²⁶⁵ a dificuldade da montagem da peça obrigou à suspensão dos

²⁶⁴ *Notícias de Lisboa* citado pelo jornal *O Século*, 3 de Janeiro de 1906.

²⁶⁵ «Noticiário», *A Arte Musical* 164, 31 de Outubro de 1905, 235.

espetáculos do Teatro D. Amélia durante os dias 11, 12 e 13 de Dezembro,²⁶⁶ após reprise do *Tição Negro*, que estreara a 18 de Janeiro de 1902 no Teatro Avenida.²⁶⁷ As primeiras representações acabaram por ser anunciadas só para 23, 24 e 25 de Dezembro, sendo a do dia de Natal uma *matinée*.²⁶⁸ Contudo, no dia em que deveria estreiar, nos jornais *O Século* e *Diário de Notícias*, avisava-se que os espetáculos seriam adiados, transferindo-se os bilhetes comprados para os dias anunciados para 28 e 31 de Dezembro e 1 de Janeiro, que também seria uma *matinée*. Este adiamento era justificado pela necessidade de proceder a mais ensaios gerais, apesar de já se terem realizado alguns, «Sendo importantíssima a montagem da peça de grande espectáculo *Vénus*».²⁶⁹

Outro fator que contribuía para a espetacularidade de *Vénus*, complicando igualmente a sua montagem, era o elevado número de intérpretes que nela participavam. Aos atores que protagonizavam a peça juntavam-se ainda bailarinas, coros e figurantes, apresentando-se em algumas cenas cerca de duzentos elementos em palco.²⁷⁰ No dizer do crítico teatral do *Notícias de Lisboa*, a representação de *Vénus* no palco do Teatro D. Amélia era um prodígio, ao qual se poderia quase chamar «milagre», tendo em conta as suas «modestas proporções» quando comparado ao do Teatro de São Carlos ou ao do Teatro D. Maria II.²⁷¹ Como era habitual neste género de espetáculos, na peça fantástica *Vénus*, havia vários números de dança, que terão constituído, de acordo com *O Século* de 30 de Dezembro de 1905, «um dos grandes atractivos da peça»,²⁷² para os quais foram contratadas dezasseis bailarinas de Milão,²⁷³ destacando-se a primeira bailarina Adela Sala do Teatro alla Scala, que, nas palavras de Pedro Pinto, terá executado «prodígios de arte coreographica».²⁷⁴ Também as dezasseis coristas que integraram as representações de *Vénus* foram contratadas no estrangeiro, nomeadamente em Madrid, juntando-se a outros dezasseis coristas do sexo masculino seleccionados entre os melhores dos teatros de Lisboa.²⁷⁵ No que concerne aos atores, que terão sido dirigidos por Augusto Rosa

²⁶⁶ *O Século*, 10 de Dezembro de 1905.

²⁶⁷ Luísa Fonte Gomes, «A opereta em Portugal na viragem do século XIX para o século XX: *Tição Negro* de Augusto Machado (1902)» (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012), 6.

²⁶⁸ *O Século*, 17, 20, 21, 22 de Dezembro de 1905, e *Diário de Notícias*, 22 de Dezembro de 1905.

²⁶⁹ *O Século* e *Diário de Notícias*, 23 de Dezembro de 1905.

²⁷⁰ «Representações. D. Amélia», *O Século*, 30 de Dezembro de 1905, e E. C., «Theatros – Primeiras representações. D. Amélia», *Diário de Notícias*, 30 de Dezembro de 1905.

²⁷¹ Conforme artigo do *Notícias de Lisboa* citado pelo jornal *O Século*, 3 de Janeiro de 1906.

²⁷² «Representações. D. Amélia», *O Século*, 30 de Dezembro de 1905.

²⁷³ *Gazeta de Notícias* (RJ), 14 de Agosto de 1905.

²⁷⁴ Pedro Pinto, «Theatro D. Amélia», *O Occidente* 973, 10 de Janeiro de 1906, 3.

²⁷⁵ *Gazeta de Notícias* (RJ), 14 de Agosto de 1905.

(1852-1918),²⁷⁶ a imprensa apontou para a qualidade das suas interpretações, mencionando, em particular, Palmira Bastos, António Pinheiro, Alexandre Azevedo, Henrique Alves, Alfredo de Carvalho, Josefa d'Oliveira, Gabriela Lucey e Etelvina Serra, que desempenharam, respetivamente, os papéis de Vénus, Wupp, Gustavo, Raymundo, Rajá Babur, Miss Singleton, Edith e Maria.



Figura 5. Ilustrações dos figurinos de *Vénus* em *A Paródia*.²⁷⁷

Este elenco e os numerosos figurantes que participavam na peça envergavam cerca de mil peças de vestuário,²⁷⁸ cujos figurinos foram desenhados pelo parisiense

²⁷⁶ «Representações. D. Amelia», *O Século*, 30 de Dezembro de 1905.

²⁷⁷ *A Paródia* 153, 5 de Janeiro de 1906.

²⁷⁸ *Gazeta de Notícias* (RJ), 14 de Agosto de 1905.

Gerbault e a confecção foi orientada pelo *costumier* Carlos Cohen,²⁷⁹ tendo os acessórios sido fabricados em Paris e Milão,²⁸⁰ o que é demonstrativo do luxo pelo qual se distinguiu esta peça fantástica, cuja montagem ultrapassava, ainda antes da sua estreia, mais de doze contos de réis fortes.²⁸¹ O guarda-roupa foi consensualmente louvado pela imprensa, tendo tido especial destaque no jornal *A Paródia* do dia 5 de Janeiro de 1906, que consagrou a sua última página à ilustração de muitos dos fatos que se exibiram na peça (fig. 5).



Figura 6. Ilustração da atriz Cecília Neves, no papel de Génio do Carvão e da Pedra, em *O Século*.²⁸²

Através de ilustrações e de fotografias veiculadas por postais da época pode confirmar-se a magnificência do guarda-roupa de *Venus*, particularmente visível nos detalhados trajes e adereços usados pelos cinco grupos de pedras preciosas. Desta forma, o reino das grotescas criaturas primitivas de *Frau Venus* foi substituído pelo elegante «Reino das Pedrarias», que refletia o fascínio dos portugueses pelo glamour francês e constituía um dos fatores atrativos das *féeries*, designadamente a exibição do corpo feminino, segundo

²⁷⁹ *O Occidente* 973, 10 de Janeiro de 1906, 3.

²⁸⁰ *Gazeta de Notícias* (RJ), 14 de Agosto de 1905.

²⁸¹ *Gazeta de Notícias* (RJ), 12 de Setembro de 1905.

²⁸² *O Século*, 16 de Janeiro de 1906.

Tommaso Sabbatini, por vezes completamente objetificado.²⁸³ Sendo a incitação ao amor um motivo constante ao longo da peça, a sensualidade dos figurinos ganhava ainda maior importância e a sua ousadia era especialmente visível no traje da atriz Cecília Neves que se apresentava apenas com um maillot justo que expunha grande parte do seu corpo (fig. 6),²⁸⁴ o que, na perspetiva de um espectador da época, equivaleria à nudez, na medida em que, no contexto das últimas décadas do século XIX em França, um maillot de seda que mostrasse totalmente ou até parcialmente o corpo correspondia ao máximo do arrojo, algo que só apareceria associado à ideia de quadro vivo ou da produção de estátuas nos teatros de revista.²⁸⁵ Palmira Bastos (1875-1967), a vedeta de *Vénus*, era a atriz que mais fatos vestia, porquanto representava a protagonista, Vénus, que se transfigurava em vendedora de perfumes, condutora de camelos, rainha das pedrarias e rainha de Amatunte, e também a personagem Dinah, sendo de notar que as múltiplas trocas de fatos e transfigurações das personagens consistiam em elementos típicos das *féeries*.

A atriz, que se estreara precisamente numa peça fantástica, em concreto, em *O Reino das Mulheres* de Ernest Blum, em 1890, enquanto corista,²⁸⁶ e já se houvera notabilizado nos vários géneros teatrais, entre os quais na mágica e na opereta, viu-se também reconhecida pelas suas atuações em *Vénus*, marcadas pelos seus solos e pelas suas transfigurações. Para o dia da quinquagésima representação de *Vénus*, 8 de Fevereiro de 1906, anunciava-se uma «Festa Artística da atriz Palmyra Bastos»,²⁸⁷ ocasião pela qual *O Século* publicou uma coluna dedicada à artista e à sua carreira com uma fotografia sua ao centro,²⁸⁸ contribuindo para a promoção da peça. Semelhantemente ao que acontecera com as primeiras representações do *Tiçã Negro* de Henrique Lopes de Mendonça, com música de Augusto Machado, em 1902, produzido pela companhia de Sousa Bastos, os anúncios no jornal *O Século* iam revelando diariamente pormenores da peça, através de ilustrações de figuras ou cenários,²⁸⁹ que suscitavam a curiosidade do público, tomando parte da sua estratégia publicitária, que era para o empresário essencial, pois «Considerava pouco todo o dinheiro gasto em “bem anunciar uma peça”».²⁹⁰

²⁸³ Sabbatini, «Music, the market, and the marvelous: Parisian *féerie* and the emergence of mass culture, 1864-1900», 226.

²⁸⁴ A sua fotografia era veiculada em postais da época.

²⁸⁵ Romain Piana, «« Paris-voyeur » : les dispositifs spectaculaires érotiques dans la revue», *Études-théâtrales* 65 (2016): 189-209. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2016-2-page-189.htm>.

²⁸⁶ Magalhães, *Sousa Bastos*, 25.

²⁸⁷ *O Século*, 7 de Fevereiro de 1906.

²⁸⁸ *O Século*, 8 de Fevereiro de 1906.

²⁸⁹ Entre os dias 10 de Janeiro e 7 de Fevereiro de 1906.

²⁹⁰ Magalhães, *Sousa Bastos*, 94.

O impacto deste espetáculo, em que se elevaram as características de um género por si só feérico, refletiu-se ainda na edição de alguns dos seus números musicais, designadamente da «Romanza da Rosa», na revista *Serões*²⁹¹ e pela Neuparth & Carneiro,²⁹² e da «Canção Bacchica» e da «Valsa do fogo» pela mesma editora, que permitiam ao público recordá-lo. Num modo mais jocoso, a peça chegou a inspirar uma paródia intitulada *Mercurio* apresentada no Teatro do Príncipe Real, escrita por Baptista Diniz, com música de Felipe Duarte, que tinha por pretexto «exposição de guarda roupa e cenário»,²⁹³ distribuída pelos seguintes quadros: 1.º Três taxadas num pé só; 2.º Em Setúbal; 3.º Em Troia; 4.º Para Cacilhas; 5.º O regedor de Correios; 6.º Um tombo burrical; 7.º No meio do poço; 8.º No fundo...; 9.º Pum!; 10.º Embrulhadas; 11.º A rainha Jacintha; 12.º A bomba!; 13.º Rebentou a bexiga; 14.º Cosida à bebedeira...; 15.º Mercúrio.²⁹⁴

Depois de mais de sessenta representações em Lisboa, *Vénus* subiu ao palco do Teatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, a 25 de Outubro de 1906,²⁹⁵ onde foi posta em cena vinte e seis vezes, a última delas a 19 de Novembro de 1906,²⁹⁶ naquela que foi a última digressão brasileira de Sousa Bastos.²⁹⁷ Embora com um elenco um pouco diferente daquele que representou *Vénus* em Portugal, a peça, que era aguardada com ansia no país que seguira a sua preparação e a sua receção em Portugal,²⁹⁸ foi também aplaudida pela sua espetacularidade, exibindo-se os seus anúncios lado a lado com os dos cinematógrafos.²⁹⁹ Nas palavras de Paula Magalhães «Tal como em Portugal, o teatro no Brasil ainda se constituía sobretudo como um divertimento»³⁰⁰ e «As boas relações entre os dois países, a partilha da mesma língua e de um gosto comum por operetas e revistas (...) eram garantia de sucesso e de lucro que o empresário português não desperdiçava».³⁰¹

²⁹¹ *Serões* 7, Janeiro de 1906.

²⁹² Augusto Machado, «1. Romanza da rosa», «2. Canção Bacchica», «3. Valsa do fogo», *Venus: peça fantástica em 3 actos* (Lisboa: Neuparth & Carneiro, [1906]).

²⁹³ *Gazeta de Notícias* (RJ), 2 de Janeiro de 1906.

²⁹⁴ *Gazeta de Notícias* (RJ), 12 de Março de 1906.

²⁹⁵ *Jornal do Brasil* (RJ), 25 de Outubro de 1907.

²⁹⁶ «Palcos e Salões», *Jornal do Brasil* (RJ), 17 de Novembro de 1907.

²⁹⁷ Magalhães, *Sousa Bastos*, 81.

²⁹⁸ Encontram-se notícias relativas à sua produção desde 14 de Agosto de 1905, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro.

²⁹⁹ Conforme se pode ver nas últimas páginas do *Jornal do Brasil* (RJ) entre 25 de Outubro e 19 de Novembro de 1907.

³⁰⁰ Magalhães, *Sousa Bastos*, 76.

³⁰¹ *Ibidem*, 79.

*

Em suma, a adaptação portuguesa do sucesso alemão *Frau Venus*, fruto não só de um grande investimento, mas também da experiência e o conhecimento de Sousa Bastos, resultou num espetáculo verdadeiramente feérico, que manifestou as tendências estéticas e tecnológicas do seu tempo, marcado, a par com o interesse dos seus figurinos e a qualidade do seu texto e música, pelos seus cenários e efeitos visuais que, pelo recurso à luz elétrica, vieram permitir a criação de uma atmosfera onírica que absorvia o espectador na sua fantasmagoria.

3. Os números musicais das mágicas e a sua distribuição

A par de todos os aspetos que concorriam para a sua importante componente visual, um dos elementos que contribuíam para a criação da ambiência maravilhosa que caracterizava as peças teatrais do género mágica, que se distinguia de outros precisamente por isso, era a sua música de cena. Nas peças mágicas, a música intervinha em diversas situações, assumindo diferentes funções, designadamente, a de estruturar a ação,³⁰² através da abertura e dos entractos; enriquecer artisticamente os espetáculos, com canções coros e números de dança, e enfatizar, em determinadas cenas, a atmosfera que as envolvia, sobretudo em trechos em que tinham lugar acontecimentos maravilhosos ou sobrenaturais, por meio de melodramas ou harmonias. Ainda que com algumas diferenças, tomando por exemplo a mágica *As três cidras do amor* e a peça fantástica *Vénus*, com mais de cinquenta anos de diferença, este tipo de intervenções musicais parecem ter sido transversais nestes espetáculos.

Por esta razão, para que se possa ter uma ideia o mais próxima quanto possível do impacto destas mágicas, é necessário localizar nos seus textos dramáticos os momentos em que houve música de cena. Uma vez localizadas as intervenções musicais, considerando o seu contexto, poder-se-á perceber qual terá sido o seu propósito. No caso de *As três cidras do amor*, encontram-se ao longo do seu libreto várias indicações precisas sobre a música, demonstrativas da sua relevância e da sua conexão com o trecho da peça, as quais permitem estabelecer uma correspondência entre os números musicais compostos por Santos Pinto e o texto de Mendes Leal. Já no que respeita à peça fantástica *Vénus*, desconhecendo-se o seu libreto completo, recorreu-se ao da peça alemã, na qual se baseou, cuja música foi composta por Karl Alexander Raida (1852-1923), — pois, à semelhança do libreto de *As três cidras do amor*, também apresenta várias referências à música, bem como enuncia os seus números — procurando traçar um paralelo entre estes e os compostos por Augusto Machado para a versão portuguesa, como intuito de melhor compreender a sua relação com o enredo. Neste sentido, apresenta-se abaixo uma tabela relativa à distribuição dos números musicais de *As três cidras do amor* e outra em que se

³⁰² Nesta secção optou-se por recorrer às designações propostas por Isabel Novais GONÇALVES na sua dissertação de doutoramento «A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)» (FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2012), no capítulo III, «A dimensão musical no teatro declamado», pp. 174-220, para o enquadramento dos números musicais das peças em apreço. Segundo esta autora a música de cena intervinha nos géneros de teatro declamado, nomeadamente nos dramas, comédias, farsas e paródias, revistas e mágicas, como «estruturação da ação», «representação de música», «meio expressivo» e «fim em si».

elencam aqueles que terão sido os números da peça alemã *Frau Venus* e da portuguesa lado a lado, para que se possa evidenciar as suas diferenças e semelhanças e ter uma perspectiva aproximada do enquadramento da música de Augusto Machado no argumento da peça que, porventura, não terá sido muito distante do alemão.

<i>As três cidras do amor</i>		
Acto I		Abertura
		N.º 1 <i>Allegro feroce</i>
	Cena I	
	Cena IV	N.º 2 Coro dos Génios Maus
	Cena VIII	N.º 3 <i>Andante</i>
		N.º 4 «Visão»
	Cena XII	N.º 5 <i>Andante molto</i> (confronto do coro celeste e do coro subterrâneo)
	Cena XIII	N.º 6 Coro subterrâneo
Entreacto		
Acto II	Cena X	Fanfarra de dentro
Acto III	Cena I	N.º 7 <i>Allegro</i> <i>Marcial</i> (coro)
		N.º 8 <i>Allegro vivissimo</i> (coro)
		N.º 9 Coro Bailado
	Cena XIII	N.º 10 <i>Allegro</i> (marcha)
Entreacto		
Acto IV	Cena I	N.º 6 Coro subterrâneo
	Cena IV	N.º 12 <i>Andante molto</i>
	Cena VI	N.º 13 <i>Allegro brillante</i>
	Cena VIII	N.º 14 Marcha Fúnebre
	Cena X	N.º 15 Combate «Dança Guerreira»
	Final	N.º 5 <i>Andante molto</i> (confronto do coro celeste e do coro subterrâneo)

<i>Frau Venus</i> ³⁰³				<i>Venus</i> ³⁰⁴	
Acto I	1.º Quadro	Cena I	N.º 1a		N.º 1 Canção Dinah
		Cena III	N.º 1b		N.º 1 Bis
		Cena VIII	Melodrama		N.º 2 Melodrama «O Sonho»
		Cena IX	↓		
	2.º Quadro	Cena I	N.º 2 Coro		N.º 3 Coro do Mercado Oriental
			Melodrama		↓
		Cena II	↓		↓
			Dança		Bailado das Nubianas
		Cena IV	N.º 3 Canção do Perfume		N.º 4 Coplas dos Perfumes
		Cena X	N.º 4 Canção da Matéria-Prima		N.º 5 Coro das Americanas
		Cena XV	N.º 5 Coplas do deserto		N.º 6 Canção da Matéria-Prima
			↓		N.º 7 Coplas do Deserto
			Melodrama		
	3.º Quadro	Cena III	Melodrama		N.º 8 Melodrama Final
	4.º Quadro				
Acto II	5.º Quadro	Cena III	N.º 6 (Babur e Coro)		
		Cena VI	N.º 6		
					N.º 9 Coro das Americanas
	6.º Quadro	Cena III	N.º 7 Canção da Rosa		N.º 10 Coro dos Cortesãos
			↓		N.º 11 Melodrama «A Tempestade»
			Melodrama		N.º 12 Romanza da Rosa
		Cena IV	N.º 8 Canção Báquica		N.º 13 Canção Báquica

³⁰³ Blumenthal, e Pasqué, *Frau Venus*.

³⁰⁴ Machado, *Vénus: peça fantástica*, partitura autógrafa.

		Cena V	Melodrama			
		Cena VI	↓ N.º 9 Coro dos Gnomos		N.º 14 Coro dos Gnomos	
			Melodrama		N.º 14 Bis	
			N.º 9 Coro dos Gnomos			
	7.º Quadro	Cena I	Melodrama		N.º 14 Tris	
			N.º 9 Coro dos Gnomos			
	8.º Quadro		Melodrama			
		Cena I	Melodrama			
		Cena II	N.º 10 Coro dos Sáurios			
			N.º 11 Coro dos Paquidermes			
			N.º 12 Coro das Aves			
			N.º 13 Coro Infantil dos Cogumelos			
			Danças Grotescas ↓ Melodrama ↓ Dança Selvagem		N.º 15 Bailado das Pedrarias A. Andantino B. Allegretto ↓ Final (Vulcão)	
		Acto III	10.º Quadro			
					N.º 17 Melodrama (Americanas)	
	Cena V				Marcha Fúnebre Paródica	N.º 18 Marcha Fúnebre da Matéria-Prima
Cena VI	Marcha Fúnebre da Matéria-Prima			N.º 18 Bis		
				N.º 19 Coro dos Operários		
Cena XIII	Marcha (desfile da comitiva indiana)			N.º 20 Marcha Indiana (Bailado)		
Cena XIV	↓ N.º 14 Coro ↓ Marcha			A. Moderato B. Pizzicato C. Tempo di Mazurka D. Bacchanale		
Cena XV	Melodrama			N.º 21 Valsa do Fogo		
	Dança Festiva Indiana					

	11.º Quadro	Cena V	Música por detrás da cena		
		Cena VI			
			N.º 15 Coro Feminino Coro Masculino		
			Melodrama		
	12.º Quadro	Cena I	Melodrama (eco a melodia do n.º 1)		N.º 22 Melodrama e Invocação N.º 23 Melodrama «O despertar do sonho»
		Cena II	N.º 1 (por detrás da cena)		N.º 24 Canção Dinah
		Cena IV	Música da apoteose		N.º 25 Final Apoteose O Nascimento de Venus (coro)
	13.º Quadro				

Numa primeira abordagem, importa reiterar que, à semelhança do que acontecia noutros géneros teatrais, as mágicas contavam com a intervenção de música da categoria que Isabel Gonçalves denomina de «música como estruturação da ação», na qual se inscrevem as aberturas e os entreactos. Para *As três cidras do amor*, Santos Pinto compôs, além da abertura, dois entreactos que separam, respetivamente, o primeiro acto do segundo e o terceiro do quarto. Enquanto Augusto Machado compôs para a peça fantástica *Vénus* uma introdução e refere, na folha de rosto da sua partitura,³⁰⁵ um entreacto entre o primeiro e o segundo acto e outro do segundo para o terceiro acto. Contudo, esses entreactos não são numerados pelo compositor e também não se encontra na partitura de *Vénus* nenhuma peça musical assim designada — nem na sua versão reduzida.³⁰⁶ No lugar de recorrer aos entreactos para estruturar a ação, assinalando o início de um novo acto, Augusto Machado acabou antes por concluir o primeiro acto com um melodrama que acompanha a mutação em que o quadro de «O Deserto» é transformado em «O Canal do Suez», que termina com o panorama da cidade de Porto Saíde, indicando que as personagens, depois das provações por que passaram no deserto, estão finalmente perto de terminar a sua viagem, faltando apenas a travessia marítima que os levará à Índia. Não havendo um entreacto entre os actos em apreço, como acontece na peça alemã, sentir-se-ia uma maior fluidez na passagem de um acto para o outro. Ainda que as últimas cenas do segundo acto de *Vénus* tenham diferido substancialmente das de *Frau Venus*, não anunciando o terceiro acto com um entreacto, Augusto Machado fecha o anterior com uma sucessão de danças, o «Bailado das Pedrarias», que cessa com a explosão do vulcão que provoca o desaparecimento dos apaixonados Miss Singleton e Dr. Wupp, em vez de estes serem cercados numa dança selvagem.

Contrastando com o que sucede em *Vénus*, em *As três cidras do amor* há dois entreactos compostos por Santos Pinto, que demarcam o primeiro do segundo acto e o terceiro do quarto. Todavia, embora Santos Pinto não tenha escrito um entreacto que delimitasse o início do terceiro acto, antes de se levantar o pano deveria ouvir-se uma marcha *Allegro*, correspondente ao número sete, que terminaria com o coro exaltando a glória do Príncipe Azul, incarnado por Samuel, em Balsorah, levantando-se aí o pano. É nesse momento que Samuel entra sumptuosamente, precedido por um cortejo de escravos e eunucos, coroado de louros, sobre andas de brocado, carregado pelos guerreiros de Balsorah, iniciando-se uma nova secção musical, ainda pertencente ao número sete, que

³⁰⁵ Machado, *Vénus: peça fantástica*, partitura autógrafa.

³⁰⁶ Machado, *Venus: peça fantástica*, partitura autógrafa para piano e vozes.

se segue à marcha *Allegro*, um *Marcial* que estabelece a ambiência solene exigida pela situação, por meio do recurso ao tópico de abertura francesa.

Ex. 1. Início da secção Marcial do n.º 7 de *As três cidras do amor*.

Desta forma, a marcha *Allegro* assume o lugar de um entreacto, introduzindo o espectador num novo cenário, nomeadamente numa sala do Palácio de Azrain que resplandece a magnificência da decoração composta por almofadas, coxins e flores, a que se segue aquele que, noutra circunstância, sem esta secção introdutória (*Allegro*), seria o primeiro número deste acto. Apesar de, como aqui se descreveu, a música estar, neste número, diretamente comprometida com as instruções do dramaturgo, o que não parecia ser frequente no panorama do teatro português do século XIX,³⁰⁷ encontra-se no drama *O Alcaide de Faro* de Costa Cascais, também com música de Santos Pinto, uma situação análoga, porquanto nessa peça, semelhantemente ao que acontece em *As três cidras do amor*, o compositor, para satisfazer as exigências do autor do texto dramático, elaborou um entreacto que se estendia para dentro de cena, realçando a mudança do cenário.³⁰⁸ Com efeito, tanto no caso de *As três cidras do amor* como no caso de *Vénus*, a inserção ou não de números musicais com uma função de «estruturação da ação»³⁰⁹ parece

³⁰⁷ Gonçalves, «A música teatral na Lisboa de Oitocentos», 177.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ibidem*, 174-178.

relacionar-se de forma estreita com o enredo das peças e, por sua vez, com as suas mudanças de quadros ou cenários, sendo, portanto, flexível.

Embora os entreactos se revelassem neste género de peças facultativos, o mesmo não sucedia com a abertura, que se afigurava fundamental. Segundo Isabel Gonçalves, o facto de a magia ser um género para o qual tanto os entreactos como as sinfonias serem sempre compostos de raiz comprova a importância que a música tinha neste tipo de peças.³¹⁰ Embora, habitualmente, a abertura fosse o último número a ser composto, de acordo com a referida autora, nas sinfonias das magias eram expostos materiais melódicos e motivicos,³¹¹ os quais influiriam a audição dos números posteriores. Nas duas magias em apreço, esse material associa-se à identidade das forças que tradicionalmente se confrontam neste tipo de espetáculos, o bem e o mal, o celeste e o subterrâneo. Ao reconhecê-lo o público pode aperceber-se da eventual razão para a sua exposição na abertura da peça: envolver o espectador na atmosfera maravilhosa, em que as ditas forças se debaterão. Por conseguinte, a abertura atuava nestes espetáculos como uma antecâmara que propiciava uma transição do real para o maravilhoso, comparável à do percurso percorrido pelo público de Étienne-Gaspard Robertson no Convento das Capuchinhas — que o próprio descrevia como os «prelúdios de um mundo ideal» —,³¹² através do qual este se abstraía progressivamente do mundo exterior, preparando a sua submersão no ambiente fantástico recriado por meio dos efeitos visuais e sonoros da fantasmagoria. Nestes espetáculos em que se procurava materializar um universo maravilhoso ou fantástico, nas fantasmagorias e nas magias, verifica-se, portanto, uma necessidade de conduzir o espectador, a fim de que este gradualmente pudesse penetrar nesse universo. É possível constatar-se, em ambas as magias de que aqui se trata, a existência de secções ou números musicais precisamente com esse propósito de introduzir de forma progressiva o público no imaginário maravilhoso ou fantástico dos espetáculos. Esse processo, no caso de *As três cidras do amor*, pode dividir-se em duas fases que correspondem, respetivamente, à abertura e ao número um. Na primeira fase, que principia com o *Andante* que termina no compasso 26, Santos Pinto procura refletir musicalmente o ambiente de um oásis edificado no cenário com que abre o primeiro acto: «Paisagem. Fundo agreste de penedias. Algumas palmeiras espalhadas d’ambos os lados. D’um dos rochedos brota uma fonte cujas águas se ajunetam n’uma espécie de tanque

³¹⁰ *Ibidem*, 178.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, tomo I, 278.

rude, formando, na base da mesma rocha, pelas asperidades d'ella. É noite.»,³¹³ através do tópico pastoral.

The image shows a musical score for the beginning of the overture of 'As três cidras do amor'. The score is for a full orchestra and includes parts for Violins I and II, Viola, Flute I and II, Clarinet, Bassoon, Timpani, and Violoncello/Double Bass. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics include 'Con sordina' and 'p'.

Ex. 2. Início da abertura de *As três cidras do amor*.

The image shows a musical score for the beginning of the seventh musical number, 'Notturmo', by Mendelssohn. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A I and II, Bassoon I and II, Horn I and II in E, Violin I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The tempo is marked 'Con moto tranquillo' and the dynamics include 'p' and 'pp'.

Ex. 3. Início do sétimo número musical, «Notturmo», composto por Mendelssohn para *Sonho de uma noite de Verão*.³¹⁴

Com efeito, este tópico, conectado com a ambiência idílica da arcádia, era, por vezes, usado para evocar a serenidade noturna, como acontecia neste trecho, em que se procurava ilustrar a sublimidade e a bonança do oásis à noite (ex. 2). O sétimo número da música de cena de Mendelssohn para *Sonho de uma noite de Verão* (ex. 3), passado num bosque perto de Atenas, no segundo acto, embora com uma configuração distinta,

³¹³ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, 1.

³¹⁴ Extraído de Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, n.º 4496).

exemplifica-o, com a melodia pastoral da trompa a combinar a evocação da floresta, da noite e do sobrenatural,³¹⁵ elementos esses presentes no começo de *As três cidras do amor*. Contudo, o cenário aprazível do oásis é rapidamente devastado. Antes de isso acontecer, o ambiente musical muda, fazendo o público pressentir a aproximação de uma tempestade. Da secção *Andante* em ré maior no tópico pastoral transita-se para um *Allegro vivo* que reúne algumas características do tópico *tempesta*. Começa-se por ouvir um discreto trémulo pianíssimo por quatro compassos que é, a seguir, transferido para as violas, violoncelos e contrabaixos, sobre o qual os violinos executam pequenos fragmentos de escala cromática, cessando no compasso trinta e três e dando lugar à apresentação daquele que se virá a revelar como o tema associado à Fada Negra, seus génios e guerreiros, entre os compassos trinta e quatro e trinta e sete, nas flautas e clarinetes.

Ex. 4. Início da secção *Allegro vivo* da abertura de *As três cidras do amor*.

Após a repetição deste último trecho o tema é repetido e transporto, mantendo-se o tópico de *tempesta* até finalizar a abertura, como se tratando de uma presença fantasmagórica das personagens a que se vem a associar. Até aqui, embora não tenha havido quaisquer mudanças no cenário que o indiciem, através da abertura os espectadores podem pressagiar que algo nebuloso estará prestes a acontecer e, desta forma, deixarem envolver-se pela ambiência fantástica do espetáculo a que assistem. Mas logo que a abertura termina, na altura em que deve ser levantado o pano, a tempestade irrompe, estala um trovão «com violento estampido» e «O raio atravessa a scena illuminando subitamente a

³¹⁵ Raymond Monelle, *The musical topic: hunt military and pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006), 104.

paisagem d’um clarão enxofrado. Está tudo deserto», situação que deve ser, segundo Mendes Leal, expressa pela orquestra, lembrando as tempestades que assinalavam o início às projeções da fantasmagoria de Robertson, provocando um forte contraste entre a luz intensa e a penumbra. É nesse momento que a orquestra toca o primeiro número musical, sem contar com a abertura da peça. Num *Allegro feroce* em ré maior é evocado o brilho do raio, cuja queda é expressa por uma sucessão de rápidas escalas descendentes.

The image displays a musical score for a full orchestra, titled "Allegro feroce". The score is written for Violins I and II, Viola, Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Tuba, Timpani, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked "Allegro feroce". The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The score shows a series of rapid descending scales in the upper strings and woodwinds, creating a dramatic effect.

Ex. 5. N.º 1 de *As três cidras do amor*, conforme a partitura de Santos Pinto.

No entanto, este número pode ser divisível em duas secções, no que respeita ao seu carácter, correspondendo a primeira à representação da tempestade e a segunda ao seu abatimento, a partir do compasso treze, sendo que a primeira (ex. 5) parece ter uma função mais ilustrativa e a segunda uma função mais evocativa (ex. 6).

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt, labeled 'Ex. 5', is a full orchestral score with multiple staves. It features a variety of instruments including woodwinds, strings, and percussion. The music is marked with 'ff' (fortissimo) and 'diminuendo'. The bottom excerpt, labeled 'Ex. 6', is a continuation of the score. It is marked with 'rallentando e smorzando' and 'perendosi', indicating a slowing down and fading of the music. The dynamic is marked 'pp' (pianissimo).

Ex. 6. Continuação do n.º 1 de *As três cidras do amor*.

Enquanto a primeira (ex. 5) tem o propósito de exprimir sonoramente a tempestade, na segunda a música já não serve apenas esse propósito (ex. 6), contribuindo antes para conduzir o espectador a um estado de espírito que lhe permitirá simpatizar com o

protagonista Samuel, que entrará nos últimos compassos e, por conseguinte, atuando com o objetivo de dispô-lo a envolver-se na atmosfera fantástica que caracterizará o espetáculo. Cada uma destas secções distingue-se pelo predomínio de elementos característicos de tópicos musicais que se coordenam com o texto dramático. Na primeira, como seria previsível, verifica-se o recurso a aspetos próprios do tópico *tempesta* e na segunda do tópico *ombra*. Contudo, a tonalidade de ré maior não deixa transparecer o dramatismo a que geralmente estão associados estes tópicos, que se desenvolvem sobre tonalidades menores. Assim, gera-se uma ambiguidade que poderá, porventura, dever-se a uma intenção de transmitir musicalmente uma certa ironia. Por um lado, o espectador tem consciência de que houve uma tempestade, o que por si só o remeterá para um cenário nebuloso ou de perigo, por outro, apesar de assistir à tempestade, dado o uso da tonalidade de ré maior, é levado a não a interpretar como sendo assim tão negativa. Desta forma, embora os elementos que remetem para o tópico de *ombra* contribuam para que o espectador crie alguma empatia por Samuel, que dá sinais do seu terror ao entrar nos últimos compassos deste número, a música coaduna-se com o carácter cómico da primeira cena, na qual Samuel revelará, desde logo, a sua personalidade de cobarde e avarento.

De forma similar à abertura de *As três cidras do amor* e conforme parecia, segundo Isabel Gonçalves, ser padrão nas mágicas, na introdução de *Vénus* são também apresentados materiais motívicos e temáticos que, a posteriori, se revelam estar associados a determinadas personagens, nomeadamente aos gnomos, e, consequentemente, à região do carvão, e a Vénus. Tal como acontecia em *As três cidras do amor*, a abertura ou introdução não se tratava de um número cuja função era meramente assinalar o começo do espetáculo, despertando a atenção do público, mas antes de uma peça que se articulava com os restantes números musicais e servia para introduzir os espectadores ao ambiente das primeiras cenas. Embora não se sucedendo à abertura, como em *As três cidras do amor*, em *Vénus* também há um número em que a música intervém como meio expressivo, com o propósito de levar o público a criar uma relação empática com as personagens. Trata-se do terceiro número, um melodrama que terá acompanhado a cena em que o contador de histórias árabe Ben-Hasis, depois de inquirir os três hóspedes do albergue, de passagem por Famagusta, acerca do tema do conto que desejam ouvir, e de se ter acendido o narguilé do haxixe. A música sugere um estado de flutuação provocado pelo haxixe fumado por Raimundo, Gustavo e Wupp, que adormecem envolvidos pelo seu fumo. Essa ideia de flutuação é conseguida por meio do entrelaçamento de duas linhas melódicas. A um arpejo maior descendente contrapõe-se

uma melodia marcada por uma quarta aumentada descendente e uma quinta diminuta ascendente, cujo motivo que a remata, um arpejo diminuto sobre uma tercina de semicolcheias e uma colcheia, é ecoado. Ao recorrer apenas às cordas nesta secção, o compositor dispunha de uma maior homogeneidade tímbrica que propiciava a dissimulação da circulação desse motivo entre vozes, bem como do arpejo descendente, levando à dita sensação de flutuação que remete para os efeitos alucinogénios do haxixe. A esta sensação de leveza, proporcionada timbricamente também pelo recurso ao *pizzicato* no arpejo descendente e o uso de surdina, alia-se a estranheza ou até bizarria associada aos referidos intervalos de quinta diminuta e quarta aumentada melódicos, assim como intervalos harmónicos da mesma natureza, resultantes do cruzamento de ambas as linhas melódicas (ex. 7).

N.º 2 O Sonho (melodrama)

Andante ♩ = 56

Ex. 7. Início do melodrama «O sonho» de Vénus.

Desta forma, o espetador é levado a experienciar, ainda que por meio da sugestão, aquilo que sentiriam os hóspedes em Famagusta, entorpecidos pelo haxixe que os transportaria

para um sonho quimérico e ilógico. No final do terceiro acto, este melodrama, que se desenvolve enquanto os três hóspedes adormecem, ouvindo as palavras de Ben-Hasis sob o efeito do haxixe, é lembrado, quando, na fundição, após as detonações causadas pelo descuido de Gustavo, que não consegue resistir ao encanto de Vénus, o quadro muda para o inicial, cujo cenário terá sido um salão no albergue em Famagusta, e o árabe exclama: «Surge o dia ridente, e vós ‘inda dormis!»). Ao rememorar a música do primeiro melodrama da peça, ainda que apenas através de um breve trecho, torna-se mais claro para o público que toda a odisséia em que estiveram envolvidos os três protagonistas não passou mesmo de um sonho e que este terminou, tendo voltado tudo às condições iniciais, como vem confirmar a repetição do primeiro número, designadamente da «Canção de Dinah». Com efeito, o melodrama desempenhava um papel de grande relevo neste tipo de peças, não só orientando o público, como também adensando a dimensão emocional de cenas em que sucediam acontecimentos maravilhosos, os quais deveriam provocar o espanto e admiração, e episódios especialmente importantes para o enredo, como é, por exemplo, o caso dos números três e quatro de *As três cidras do amor* que acompanham, respetivamente, o sonho do Príncipe Azul e aparição da sua amada.³¹⁶

Se os melodramas serviam para enfatizar aspetos relevantes do enredo, sem que se interrompesse o decurso da ação dramática, acompanhando texto declamado, nas mágicas tinham também lugar muitos números em que a música era o elemento principal, os quais irrompiam na ação, suspendendo-a e proporcionando ao público momentos de pura fruição musical. No caso das duas mágicas em apreço, apesar de, como era habitual no género, ambas integrarem números musicais em que a música intervinha «como fim em si»,³¹⁷ estes diferem significativamente de uma para a outra. Por um lado, como seria expectável, porque incorporam entrechos muito distintos, separados por uma distância temporal de cerca de meio século, e a sua música de cena ser composta por compositores que, por conseguinte, viveram em épocas e contextos diferentes. Por outro lado, porque os compositores também dependiam dos intérpretes que tinham à disposição. No caso de *As três cidras do amor*, todos os números de música «como fim em si», em concreto, o segundo, o quinto, o sexto, o sétimo e o nono, contam a participação do coro, composto por dois naipes, um masculino e outro feminino. Ao passo que na maior parte dos números da *Vénus* a música intervém «como fim em si», sendo que vários deles seriam cantados pela atriz a quem cabia o papel de Vénus, Palmira Bastos, que já cantara em

³¹⁶ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, 33-34.

³¹⁷ Gonçalves, «A música teatral na Lisboa de Oitocentos», 212-220.

várias peças, inclusive operetas, como foi o caso do *Tição Negro*, cuja música também fora composta por Augusto Machado. Em *Vénus* os números um, quatro, sete, doze, treze e vinte e um consistiam em coplas ou canções que seriam cantadas por Palmira Bastos, que, enquanto artista vedeta e protagonista desta peça fantástica, atrairia a atenção do público para estes números musicais. Nas palavras de J. N., no *Diário de Notícias*, Palmira Bastos «a figura predominante da peça» tinha «a parte mais importante na música» que desempenhava com «primor».³¹⁸ Números musicais esses que, à exceção das «Coplas do deserto», além de poderem ser executados por uma só voz com acompanhamento, não eram muito complexos, sendo todos eles silábicos, permitindo que se difundissem mais facilmente entre o público, que poderia adquirir três deles, nomeadamente a «Romanza da rosa», a «Canção báquica» e a «Valsa do Fogo», editadas pela Neuparth & Carneiro, numa versão para canto e piano. Desta forma, a componente lúdica da peça trespassava as suas representações, através de alguns destes números em que a música atuava «como fim em si», que, ao serem comercializados, não só contribuíam para que o espetáculo perdurasse na memória daqueles que tiveram a ocasião de assistir a ele, como também para o divulgar entre os que não tinham presenciado nenhuma das suas representações.

Ao contrário de *Vénus*, em que mais de metade dos números musicais foram compostos com o objetivo de enriquecer artisticamente a peça, criando momentos em que a ação era suspensa, para que se destacasse a componente musical, em *As três cidras do amor*, esse tipo de intervenções musicais não eram tão variadas, tanto no que respeita às personagens que nelas participam, como relativamente à sua música, repetindo-se dois dos seus números, designadamente o quinto e o sexto. Porventura por os protagonistas da peça não serem atores-cantores, mas antes atores com experiência exclusivamente no domínio do teatro declamado, ou por o compositor e o dramaturgo não considerarem pertinente no contexto da peça, Santos Pinto não compôs qualquer número para solista, tendo escrito somente, no que concerne à «música como fim em si», números corais. Neste sentido, esses números musicais são todos cantados por personagens coletivas, destacando-se o coro que congrega os génios e guerreiros pertencentes ao séquito da Fada Negra, designado coro subterrâneo, e o coro composto pelos apoiantes da Fada Negra, designado como coro celeste. Todavia, o coro celeste só entra no quinto número, num confronto com o coro subterrâneo, que se dá após a Fada Branca manifestar o seu

³¹⁸ J. N., «A partitura de “Venus”», *Diário de Notícias*, 31 de Dezembro de 1905.

empenho na defesa dos interesses do Príncipe Azul. Ambos os coros têm por função afirmar o poder das duas forças que se debatem. No número dois, o coro subterrâneo, ou dos génios maus, intervém com o propósito de demonstrar o seu apoio à Fada Negra, e, por conseguinte, a grandeza do seu poder, depois dos génios terem cercado Samuel e as fadas negras terem cercado Lia, antes da sua comandante persuadir os noivos a colaborar na sua empreitada, a vingança do Rei de Balsorah, e, posteriormente, na sequência da metamorfose de Lia, que acontece depois da de Samuel, reafirmando a sua força, cujo efeito se demonstrou através destas transformações fantásticas, e também manifestando o seu entusiasmo no cumprimento da missão que acaba de entrar em curso. Já no número seis, no fecho do primeiro acto, enquanto cai o pano — depois de o Príncipe Azul, graças à interferência da Fada Branca, ter conseguido ver a princesa da terceira cidra, mas sem chegar a alcançá-la, dado o denso nevoeiro que se ergue, que o impediu do mesmo —, o coro subterrâneo entra como que reclamando a sua intervenção na elevação do referido nevoeiro, transmitindo o seu desdém pelo grupo celestial e reforçando a sua confiança, o que faz com que o público se aperceba de que o desfecho do combate não estará para breve. De facto, a persistência é uma das características da Fada Negra e dos seus súbditos, que mesmo após Lia e Samuel terem sucumbido à ameaça do Príncipe de Ispahan, quebrando a sua promessa e pondo em causa os planos desta fada, repetem o número seis no início do quarto acto cantando: «E' das sombras a victoria/ Contra os filhos vãos da luz!». Com efeito, os coros de *As três cidras do amor*, embora se possam caracterizar como números de «música como fim em si», acabam por estar fortemente envolvidos com o enredo da peça, tornando-se insubstituíveis e insuprimíveis, porquanto sem eles o entendimento que o público teria do drama poderia não ser o mesmo, visto que é através deles que se expressam as personagens coletivas da história, transparecendo o seu carácter e reivindicando as suas ações. Além dos coros subterrâneo e celeste há ainda mais três números corais no terceiro acto. O primeiro tem início antes de se levantar o pano para o terceiro acto, na secção *Marcial* do número sete, que como se referira acabava por tomar o lugar de um entracto. O segundo começa quando Samuel dá permissão para que os presentes no Salão do Palácio d'Azrain se riam, celebrando o seu regresso, sucedendo-se a este o terceiro, que tem início logo que Samuel faz sinal para que principiem as danças, cantando os seguintes versos:

Depois do combate — no campo da guerra,
E' doce nos braços — d'amor descansar;
Alterna-se a vida — domina-se a terra,
Que a terra é pequena — que a vida é gosar!

Os fêrvidos gozos
Libemos ansiosos
Na taça d'amor:
As horas ligeiras
São horas fagueiras
No seu meio ardor.³¹⁹

Ao que Samuel se lembra de perguntar a Abdalah pela princesa, pois ambiciona juntar os reinos dela aos seus, interrompendo o coro e a dança, que retomam quando Samuel o ordena. Desta forma, estes três números executados pelos membros da corte, à semelhança dos coros integrados pelas personagens subterrâneas e celestes, também são praticamente indissociáveis da ação dramática, estando envolvidos nela.

Assim como acontecia com os números de «música como fim em si», que diversificavam as peças do ponto de vista artístico, proporcionando momentos centrados sobretudo na música, havia nas mágicas ou nas peças fantásticas secções dedicadas à dança, não sendo exceção os dois espetáculos em apreço. Em *As três cidras do amor* há dois números de dança que, tal como sucedia com os outros, estão envoltos na sua ação. O primeiro bailado tem lugar no terceiro acto, concretamente, no número nove, desenvolvendo-se a dança enquanto o coro cantava os versos anteriormente citados. Por conseguinte, poder-se-á considerar que este número concentra em si duas funções. Por um lado, pode ser classificado como «música como fim em si», na medida em que, apesar de na sua sequência Samuel se lembrar de perguntar pela princesa, suspende a ação dramática, canalizando a atenção do público para a música e a dança. Por outro, uma vez que, mesmo antes do seu início, Samuel «faz sinal para que principiemos as danças»,³²⁰ é também um número de «música como representação de música», pois essas danças seriam executadas pela corte, em palco, que, dessa forma, festejava o regresso daquele que se fazia passar pelo Príncipe Azul. No que concerne ao segundo número de dança, a «Dança guerreira», importa referir que esta se trataria da expressão gestual do combate entre fadas brancas e fadas negras, do qual sai vitoriosa a Fada Branca, no desenlace da peça, pelo que aqui a dança consistia na própria ação e, dessa forma, a música intervinha como meio expressivo, porquanto o seu papel era o de incrementar uma ambiência marcada pela energia e o ímpeto próprios do combate.

Quanto aos números de dança de *Vénus*, esses distribuem-se por todos os actos, conferindo uma maior variedade de «atrações» ao longo de toda a peça. Com efeito, a

³¹⁹ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, 84-85.

³²⁰ *Ibidem*, 84.

dança foi, a par com outros elementos, como a cenografia ou o guarda-roupa, um dos aspetos que mereceu um investimento considerável na produção do espetáculo, o que atesta a sua relevância no contexto desta peça. No Brasil, ainda meses antes de *Vénus* estreiar em Portugal, destacava-se o facto da empresa do Teatro D. Amélia ter contratado dezasseis bailarinas «para os grandes bailados da peça» em Milão,³²¹ entre as quais Adela Sala do Teatro alla Scala, que, enquanto primeira bailarina, encabeçava os bailados descritos no jornal *O Século* como «um dos grandes atractivos da peça».³²²



Figura 7. Postal com fotografia das dançarinas nubianas.³²³

No primeiro acto, que relativamente aos números musicais parece manter a estrutura de *Frau Venus*, a primeira exibição de dança passa-se no cenário do Mercado Oriental, no Cairo, onde os três adormecidos vão parar através do sonho, lugar de grande azáfama no qual se cruzam personagens de diferentes nações e culturas e os vendedores apregoam com entusiasmo. Essa ambiência é estabelecida desde logo com o terceiro número, «Coro

³²¹ *Gazeta de Noticias* (RJ), 14 de Agosto de 1905.

³²² «Representações», *O Século*, 30 de Dezembro de 1905.

³²³ Encontra-se entre o espólio documental do Museu Nacional do Teatro e da Dança, inventariado como MNT 16766, «Revista "Vénus"/T. D. Amélia».

do Mercado Oriental», que desemboca no «Bailado das Nubianas» — no caso da peça alemã protagonizado pelas «ciganas egípcias»³²⁴ — introduzido pelo Pregoeiro, que apela à atenção dos presentes, apresentando as dançarinas e recolhendo dinheiro. Através da fotografia veiculada pelo postal da figura 7, podem ver-se os trajes que terão sido usados pelas bailarinas que participaram neste número e constatar-se que estes eram inspirados nas vestes do Antigo Egipto, tema que despertava à época grande curiosidade, não tendo possivelmente em termos visuais afinidade com a peça alemã. Por seu turno, o número dançado que fechava o segundo acto também terá diferido nas duas peças, nesse mesmo sentido, isto é, sobretudo do ponto de vista estético. Ao passo que em *Frau Venus* o segundo acto fechava com uma dança selvagem, na qual participavam dinossauros, paquidermes, aves, cogumelos e gorilas, precedida por danças grotescas protagonizadas pelos mesmos, em *Vénus* fechava com o «Bailado das pedrarias», dividido pelas secções «A. Andantino» e «B. Allegretto», o qual, eventualmente, poderá ter sido protagonizado por um conjunto de bailarinas que representavam diferentes variedades de pedras preciosas.³²⁵ Desta forma, a dança pesada e grotesca dos grandes animais de *Frau Venus* contratava com o «Bailado das pedrarias», que era, na peça portuguesa, pretexto para a exibição de vestidos e acessórios glamorosos e voluptuosos, debruados e adornados com *strass*, decotados e conjugados com écharpes transparentes, desenhados pelo figurinista Gerbault, que apelavam ao deleite visual dos espectadores. Quanto ao terceiro momento de dança do espetáculo português, esse tinha lugar no vigésimo número, intitulado «Marcha Indiana», aquando da entrada da Rainha de Amatunte no palácio do Rajá Babur para a comemoração da festa da Deusa Laxmi. Mais uma vez, a componente visual seria um dos grandes atrativos do número, pois seria, porventura, nessa altura que Palmira Bastos, no papel de Vénus, transfigurada em Rainha de Amatunte, entraria em palco num carro decorado com rosas brancas e iluminado por luz elétrica, numa das cenas em que se terá concentrado em palco maior número de artistas, grande parte deles representando os membros das comitivas dos dois monarcas,³²⁶ numa parada.³²⁷ Eventualmente, este acontecimento poderá ter sido acompanhado pela secção A, porquanto esta se trata de uma marcha, a que sucedia a «B. Pizzicato», a «C. Tempo di mazurka» e a «D.

³²⁴ Blumenthal, e Pasqué, *Frau Venus*, 18.

³²⁵ Encontram-se igualmente fotografias destes grupos no Museu Nacional do Teatro e da Dança.

³²⁶ Há uma fotografia deste momento na página 12 da *Ilustração Portuguesa* 113, 1 de Janeiro de 1906, na figura 2.

³²⁷ Note-se que as cenas se paradas eram típicas nas *féeries*, conforme Sabbatini, «Music, the market, and the marvelous: Parisian *féerie* and the emergence of mass culture, 1864-1900», 56.

Baccanale» que, por sua vez, poderiam ilustrar os festejos decorrentes das comemorações em torno da Deusa Laxmi e, de forma análoga ao que acontecia em *As três cidras do amor*, no número nove, tratar-se de um número de «música como representação de música». Com efeito, tanto no caso de *Vénus* como no de *As três cidras do amor* os números de dança não quebravam o decurso da ação, representando inclusive momentos relevantes para os enredos.

*

Importa destacar que, partindo da comparação de *As três cidras do amor* e *Vénus*, se denota nesta última uma maior variedade musical entre os seus números, o que, de certa forma, estará correlacionado com o elenco à disposição e com o seu enredo, e, consequentemente, a sua componente visual, sucedendo-se mutações que apelavam à intervenção da música. Acresce que, diferentemente de *As três cidras do amor*, *Vénus* consistia numa adaptação, o que também terá influído na composição dos seus números musicais. Por meio do confronto das intervenções musicais de *Frau Venus* e os números compostos por Augusto Machado, verifica-se que a maior parte deles se corresponde, tendo o compositor português seguido a estrutura da peça alemã, com música de Karl Raida, cuja obra se pautou sobretudo por música para teatro e bailado, sendo experiente no género e escrito para as *féeries Die Kinder des Kapitän Grant* e *Die Kanarienprinzessin*.³²⁸ Segundo J. N., no *Diário de Notícias*, a música de Augusto Machado foi um dos «atrativos» que concorreu para que *Vénus* fosse um dos espetáculos mais surpreendentes que se tinham apresentado naquela época, tendo sido a sua execução «muito bem cuidada» sob a direção do maestro Capitani.³²⁹ Por outro lado, além das peças terem entre si mais de cinquenta anos, a sua experiência enquanto compositores também não se assemelhou. Ainda que Santos Pinto, à época diretor musical do Teatro D. Maria II,³³⁰ tenha tido uma ampla experiência na composição para bailados e para teatro declamado — tendo inclusivamente musicado, anteriormente a *As três cidras do amor*, a mágica *O diabo a quatro* (1848) —,³³¹ Augusto Machado pôde ter uma vivência mais cosmopolita, nomeadamente através dos seus estudos e da sua passagem por Paris. No

³²⁸ «Raida, Karl Alexander», Stieger, Franz, *Opernlexikon* (Tutzing: Schneider Verlag, 1982), vol. IV, 253-254.

³²⁹ J. N., «A partitura de “Venus”», *Diário de Notícias*, 31 de Dezembro de 1905.

³³⁰ David Cranmer, *Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras* (Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II – Bicho do Mato, 2015), 29.

³³¹ David Cranmer, «Francisco Santos Pinto e a música teatral», *Glosas* (9 de Fevereiro de 2017), <http://glosas.mpmp.pt/santos-pinto-musica-teatral/>.

entanto, apesar dos diferentes contextos em que foram produzidas, através do panorama oferecido pelas duas peças em apreço, é possível notar que, ao longo do século XIX, a música, não obstante as suas diferenças estilísticas, terá intervindo nas mágicas essencialmente com os seguintes propósitos: em primeiro lugar, por meio da abertura, introduzir os espectadores na ambiência maravilhosa que caracterizava este espetáculo, e, no mesmo sentido, adensar emocionalmente e enfatizar momentos especialmente relevantes para o enredo, que neste género eram marcados por acontecimentos mágicos ou sobrenaturais, através dos melodramas; em segundo lugar, acrescentar secções mais dedicadas à fruição musical, que acabavam por ter um papel análogo ao das árias, em que eram reiteradas determinadas ideias associadas a algum personagem ou que fossem particularmente importantes no drama, e ainda acompanhar números de dança, muitos dos quais inscritos na ação dramática. A música de cena era indubitavelmente um dos aspetos fundamentais das mágicas, ao contribuir para a construção da ambiência maravilhosa que marcava estes espetáculos, tal como acontecia nas fantasmagorias, em que permitia não só moldar o espírito do público como também tornar mais verossímeis os efeitos visuais fantásticos. Refira-se que o recurso à música aquando da representação ou evocação do sobrenatural, segundo Roger Savage, remonta ainda à Idade Média, nomeadamente ao drama religioso,³³² o que confirma a transversalidade ao longo dos tempos e em diferentes contextos da necessidade artística da associação entre música e sobrenatural ou maravilhoso.

³³² Roger Savage, «incidental Music», em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie e John Tyrell (Oxford: Oxford University Press, 2001).

4. A expressão da identidade dos personagens através da música e dos cenários

4.1. Em *As três cidras do amor*

Um dos aspetos das peças *As três cidras do amor* e *Vénus* que mais sobressai é a presença de temas e motivos que circulam pelos seus números, os quais se revelam estar associados a determinadas personagens, sobretudo aqueles que, nestes enredos, operavam os acontecimentos mágicos que se iam sucedendo, condicionando o destino e as ações das figuras terrenas. É precisamente através deste artifício, designadamente do uso de temas ou motivos de carácter contrastante que circulavam pelos números musicais das peças, que os espectadores se apercebiam do envolvimento das forças do bem ou do mal em várias das cenas. De acordo com Roxane Martin, um dos processos de ordem cénica ao qual se recorria nas *féeries* para dar conta do papel das forças intervenientes era a escolha da música que acompanharia a entrada em cena do personagem sobrenatural, sendo a música da aparição da divindade anunciada como «une musique aérienne», «une musique céleste» ou «sons mélodieux et divins», enquanto a aparição do tirano era assinalada por «sons lugubres et inquiétants», «des coups de tonnerre» e «bruits souterrains».³³³ Analogamente ao que sucedia com a música, segundo a referida autora, a dita dicotomia entre as duas forças sobrenaturais era também expressa por meio de cenários bastante distintos, tendo frequentemente lugar as aparições das divindades em «jardins édéniques» e as dos tiranos em «cimetières», «cachots», «deserts de rochers» ou «tour d'airain».³³⁴ Com efeito, o mesmo fenómeno verifica-se nas mágicas em apreço, isto é, há uma manifestação das características dos personagens que representam o bem e o mal, as quais se demarcam nitidamente, através de cenários e números musicais evocativos de tópicos transversais à literatura, às artes plásticas, ao teatro e à música reconhecíveis pelo público.

No caso de *As três cidras do amor*, o antagonismo entre as duas forças que manipulam o destino das personagens terrenas é particularmente inteligível, contribuindo para tal a música de Santos Pinto. A identidade dos dois grupos constituídos, respetivamente, pelos partidários da Fada Negra e os da Fada Branca reflete-se

³³³ Martin, «La féerie théâtrale au XIX^e siècle : de la magie «mise en scène» à la magie de l'écriture», 259-270.

³³⁴ *Ibidem*.

musicalmente. Embora tradicionalmente se apresentasse nas aberturas das mágicas material musical que se vem a revelar, no decurso dos seus números subsequentes, estar relacionado com personagens da peça, em *As três cidras do amor* esse processo mostra-se especialmente importante, na medida em que, na sua abertura, é exposto um tema que, no número dois da partitura de Santos Pinto, se confirma estar ligado aos apoiantes da Fada Negra, o que consiste num recurso cénico que permite que, retrospectivamente, o público deduzisse que tivesse havido uma presença fantasmagórica destas personagens, antes de ter tido lugar a tempestade que arrasaria o cenário onde o protagonista Samuel aparece. Deste modo, a música torna possível um jogo entre a presença física e a presença fantasmagórica dos personagens, o que se afigura um processo relevante, tendo em consideração que este tipo de teatro se distinguia de outros géneros precisamente pelo emprego de figuras maravilhosas ou sobrenaturais, cuja representação se tornava desta forma mais interessante e até, poder-se-á dizer, mais realista ou credível. Ao expor o tema dos génios maus na segunda secção da abertura, envolta no tópico *tempesta*, que faz antever a tempestade que corresponde ao número um, Santos Pinto leva o público a atribuir o fenómeno climatérico à intervenção das forças do mal. Assim, a voz que Samuel ouve com desconfiança pode ser entendida como uma manifestação da Fada Negra. É entre os compassos trinta e quatro e trinta e sete que o referido tema dos génios maus aparece nas flautas e clarinetes, no seu registo agudo, que pela repetição da célula de semicólcheias evoca uma gargalhada malandra das pequenas criaturas fantásticas, ainda invisíveis, que se aproximam, trazendo com elas a tempestade, cujos sinais se começam a evidenciar desde o compasso vinte e seis, que corresponde ao início do *Allegro vivo*, em que se ouvia um trémulo nos tímpanos, seguido de cromatismos descendentes (ex. 8).

Ex. 8. Início da secção *Allegro vivo* da abertura de *As três cidras do amor*.

O tema de quatro compassos é marcado a meio por um intervalo de quarta aumentada ascendente, comumente associado, na cultura ocidental, ao diabólico, o qual conflui num trilo num registo muito agudo, também identificável com as figuras que se representavam ou vivificavam pela música. Uma vez apresentado o tema, entre os compassos quarenta e um e cinquenta e dois, este repete-se nos primeiros violinos, sendo transposto, contrapondo-se fragmentos seus noutras vozes, em concreto, o primeiro compasso do tema, como que ecoando o riso das gargalhadas que evoca, e o motivo do segundo invertido (fag, vla, vlc, cb), sob a sua primeira versão nos violinos (ex. 9).

Ex. 9. Compassos 41 a 56 da abertura de *As três cidras do amor*.

Esta fragmentação do tema, que, no entanto, continua intacto nos violinos, contribui para que se estabeleça uma ambiência sonora própria do tópico de *tempesta*, que se mantém até ao final da abertura, e, por conseguinte, destaca os seus motivos constituintes, permitindo a sua memorização pelo público. Após o primeiro número, que corresponde à tempestade propriamente dita, é que o público fica a saber que o tema pertence ao grupo dos génios maus, quando estes, agrupados em coro, afirmam apoiar a Fada Negra, na sua luta contra a Fada Branca, luta essa que teria agora início, estando metamorfoseados em príncipes aqueles que serão os intermediários da força do mal, Samuel e Lia. Novamente

num *Allegro vivo*, o tema é rememorado (ex. 10), preludiando a entrada do coro, que cantando em uníssono, mostra o empenho de todo o grupo na sua missão, subentendendo-se, por um lado, o seu carácter militar, através do ritmo marcial, que os acompanha uniformemente, por outro, o seu carácter endiabrado, mais uma vez pelo recurso ao intervalo de quarta aumentada ascendente, que agora incide sobre as sílabas tónicas do texto, sobressaindo ainda mais (ex. 11).

Ex. 10. Primeiros compassos do n.º 2 de *As três cidras do amor*.

Ex. 11. Entrada do coro, no compasso 25, do n.º 2 de *As três cidras do amor*.

Mas se aos partidários da Fada Negra se associa um conjunto de elementos musicais alusivos à sua malícia e à sua motivação combativa, que se coadunam com o cenário sinistro em que se desenvolvem as primeiras cenas, devastado por uma tempestade, escurecido e com árvores movediças, ainda que de maneira oposta, o mesmo sucede com a música e os cenários que se associam à Fada Branca. Apesar de nenhum tema ou motivo identitário da Fada Branca e dos seus seguidores ser exposto na abertura, a sua apresentação dá-se de forma análoga ao que acontecera com os génios maus: sem que o espectador veja estas personagens e, portanto, saiba, desde logo, que essa música remete para elas. A exposição do material musical que se revela pertencer ao grupo da Fada Branca tem lugar no terceiro número da partitura de Santos Pinto, em tudo contrastante com os anteriores, marcados pela presença do grupo da Fada Negra e do tumulto da tempestade provocada pela sua força, o qual acompanha o momento da entrada em cena do Príncipe Azul, inebriado por uma visão da sua amada. Esta cena, a oitava, é a primeira em que é suspensa a ambiência cómica que caracteriza quase todas as outras cenas, nas quais há intervenção da Fada Negra e dos seus génios ou dos seus intermediários Samuel e Lia, dando lugar a um momento de maior lirismo e mais introspetivo, em harmonia com a personalidade do Príncipe de nome Azul, que, nas palavras de Mendes Leal, entra de «Olhos no chão: todos os sinaes da mais profunda melancolia.»³³⁵ enquanto «A orchestra preludia em surdina o motivo da aparição, que vem depois, acompanhado d'um tremolo».³³⁶

Ex. 12. N.º 3 de *As três cidras do amor*.

³³⁵ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, 33.

³³⁶ *Ibidem*.

Esse prelúdio corresponde ao número três da partitura de Santos Pinto e apresenta o tema que se repete no quarto número, quando o Príncipe, depois de se lamentar pela ânsia causada pelo seu desejo pela Princesa, que só consegue ver em sonho. Por oposição à identidade musical dos génios maus, evocativa da sua malícia e da sua força guerreira, ouve-se, no terceiro número, uma forma período, uma melodia *cantabile* nos primeiros violinos, acompanhada pelas restantes cordas com surdina, em longos acordes em trémulo (ex. 12). Pouco tempo depois deste número terminar, tem início o quarto número, designado por Santos Pinto como «Visão», o qual deveria acompanhar, porventura, um dos momentos de maior interesse cénico e visual de toda a peça. Conforme descreveu Mendes Leal, «Da bacia da fonte começa a erguer-se uma especie de nevoeiro tenue e brilhante; vai tomando corpo e de meio delle surge pouco a pouco uma donzella imóvel, cabelos soltos, mãos cruzadas no peito, vestida toda de branco, coroa de nozes brancas; a sua palidez é extrema: o principe parece ve-la em sonhos».³³⁷ Com efeito, o dramaturgo remete para uma imagem evanescente e diáfana típica das projeções de fantasmagoria, muito provavelmente conseguida através do recurso à sua tecnologia que, segundo relatou Rebello da Silva, constituía um dos principais atrativos da peça, que, dado o seu género, deveria «prestar [-se] às visualidades e mutações» e inovar nas transformações.³³⁸ Todavia, a presença da Princesa neste trecho da peça não era apreendida apenas por meio da projeção da sua imagem, mas também pela repetição do tema exposto no terceiro número, artifício que contribuía para que o espectador tivesse a certeza de que a figura que ali via correspondia efetivamente à da amada do Príncipe.

Ex. 13. N.º 4 Início da «Visão» de *As três cidras do amor*.

³³⁷ *Ibidem*, 34.

³³⁸ *Ibidem*, p. x.

Para além de evocar a princesa através da repetição do tema que Mendes Leal designa de «motivo da aparição»,³³⁹ a música do quarto número é sugestiva da evanescência e transparência que caracterizavam a transformação e as imagens que acompanhava, o que resultava num entrelaçamento entre música e imagem, que se tornavam aqui indissociáveis, na medida em que a música atuava como uma extensão da imagem, a qual, por sua vez, se transferia para o som. Neste sentido, tinha lugar um momento verdadeiramente audiovisual, em que visão e audição convergem, permitindo ao público penetrar na ambiência maravilhosa da cena. A camada ténue de nevoeiro brilhante que se começa a levantar parece ser evocada pelas cordas, cujo trémulo remete para a sua translucidez, que, embora a envolvendo e dissimulando, deixa descobrir a imagem etérea da Princesa, refletida musicalmente no referido tema da «aparição», que se inicia no compasso nove, e o timbre da flauta e do clarinete, que tocam à oitava, funde-se, em consonância com a figura esfumada que surge e pouco depois se some (ex. 13).

Até este número, Santos Pinto estabeleceu a identidade musical bem demarcada das forças do bem e do mal, que se acorda com os cenários em que intervêm. Mas é na décima primeira cena do primeiro acto que os grupos subterrâneo e celeste se encontram, após a Fada Branca afirmar o seu empenho em derrotar a sua homóloga, dando lugar a uma batalha expressa em música pelo quinto número da partitura de Santos Pinto. Com efeito, o principal recurso cénico empregue para ilustrar o confronto é a música, pois é através dela que se torna possível a sobreposição das vozes que representam as forças do bem e as do mal, a que correspondem os coros celeste e subterrâneo. Na iminência de uma disputa difícil e quase incessante, que só tem o seu desenlace no final da peça, a tensão que será vivida é anunciada nos três primeiros compassos, pela sensação de precipitação proporcionada ritmicamente e pelo trémulo nas cordas que, culmina num fortíssimo em que se sobressai o acorde de sétima diminuta de ré, dominante da tonalidade principal sol, num arpejo em tercinas nos trombones e oficleides (ex. 14), levando o público a deduzir que algo de negativo estará para acontecer.

³³⁹ *Ibidem*, 33.

Ex. 14. Início do n.º 5 de *As três cidras do amor*.

No entanto, esta ambiência pesada é quebrada com a entrada das madeiras, introduzindo o coro celeste, que se apresenta no compasso quinto cantando: «Não hesitam na victoria/ Os nobres filhos da luz:/ Se eles dão ao mundo a gloria/ E' a gloria que os conduz»³⁴⁰ e reaparece no coro e na flauta o motivo rítmico que surgira no número anterior, no compasso vinte e três nas flautas e clarinetes (ex. 15), pelo que se depreende que este pudesse ser a marca da força celeste que, consequentemente, se associava ao Príncipe e à Princesa, apoiando o seu reencontro, o que consistia, como se referira, num processo análogo ao da apresentação do tema dos génios maus, ao dar a conhecer ao público elementos musicais que, sem que apareçam em cena os personagens, apontavam para a sua presença sobrenatural, interpretação que só poderia ser feita por retrospeção, depois desses elementos terem sido inequivocamente atribuídos às figuras em apreço. Não só por meio deste processo, mas também pelo motivo em causa, cujo ritmo pontuado de valores largos é característico do estilo de abertura francesa, a identidade musical do bem e das forças celestes remete para uma certa elegância e distinção própria de personagens reais, contrastando com o carácter impostor das forças dirigidas pela Fada Negra.

³⁴⁰ *Ibidem*, 42.



Ex. 15. Compassos 23 a 26 do n.º 4 «Visão» de *As três cidras do amor*.

Mal termina esta que corresponde à primeira intervenção do coro celeste, no compasso vinte, regressa o tópico militar que marca todas as intervenções dos apoiantes da Fada Negra, com um acompanhamento de uma espécie de fanfarra, isto é, executado pelo naipe dos metais e pelo flautim, sobre o padrão rítmico que se destacara na atuação anterior do coro subterrâneo, que reclama para si a vitória, exclamando: «Terão sombras victoria/Contra os filhos vãos da luz:/ Ham-de roubar-lhes a gloria/ Que em balde a gloria os conduz!». ³⁴¹ Uma vez ouvido cada um dos coros com o seu respetivo acompanhamento, baseado na sua identidade musical, tem início no compasso vinte e quatro a batalha propriamente dita — replicando-se um coro ao outro, como aconteceria numa discussão em que os discordantes atropelam os seus discursos, chegando quase a provocar a cacofonia —, a qual Santos Pinto procura ilustrar musicalmente (ex. 16). Neste processo de simbolização do confronto entre o bem e o mal, através do contraste tímbrico e dos motivos associados a cada um deles, parecia assim haver uma reminiscência do género ibérico para órgão tento de batalha do século XVII, em que, analogamente, tirando partido das características do órgão ibérico, possuidor de diversos registos contrastantes, se descrevia musicalmente o combate entre essas duas forças, algo que, no contexto de uma cerimónia litúrgica, teria um impacto psicológico e emocional sobre os fiéis. ³⁴²

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Rui Vieira Nery, «Era da Contra-Reforma: o longo século XVII», em *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, coord. Jorge Alexandre Costa (Vila do Conde: Verso da História, 2015), 112.

The musical score for measures 24-28 of 'As três cidras do amor' is presented in a standard orchestral format. It includes staves for Violins I and II, Viola, Flute, Clarinet 1 and 2, Bassoon, Celeste, Violoncello, Double Bass, Subbassoon, Cornet, Flauto, Trompe, Trombone, and Oboe. The lyrics are in Portuguese, with the Celeste and Subbassoon parts having lyrics in Portuguese and the other instruments having lyrics in Portuguese. The score is in 2/4 time and features a complex arrangement of instruments and voices.

Ex. 16. Compassos 24 a 28 do n.º 5 de *As três cidras do amor*.

Num primeiro momento, entre os compassos vinte e quatro e trinta e dois, as duas forças vão-se respondendo de forma intercalada, acompanhadas por motivos que lhes correspondem. Nos primeiros violinos ouvem-se motivos relativos ao tema exposto no terceiro número, enquanto as violas, flautas e clarinetes mantêm o padrão de acompanhamento em arpejos, que surgira pela primeira vez com a entrada do coro celeste no compasso cinco. Ao passo que, aquando das intervenções do coro subterrâneo, se ouve novamente o motivo do trilo alusivo dos génios maus no flautim e nos restantes instrumentos, trompas, trombones e oficleides, material que parece derivar dos motivos que aparecem no baixo, quando o tema principal dos génios maus é repetido na abertura.

Fundamentalmente, até este ponto, o compositor, em primeiro lugar, apresentou separadamente os grupos adversários ao público, que assimilaria as suas diferenças de carácter transpostas para a música, e depois contrapôs alguns elementos distintivos de cada um dos conjuntos já ouvidos não só no início deste número, mas também em números anteriores, nos quais estas personagens coletivas intervinham fisicamente ou não, musicando o seu confronto. Todavia, esse confronto adensa-se a partir do compasso trinta e três, deixando os representantes das duas forças de intervir intercaladamente e passando a sobrepor-se, cantando os mesmos versos com que entraram (ex. 17). Em consonância com texto que cada um profere, no qual são evidenciadas as características que assumem, designadamente a nobreza dos celestiais e a lugubridade dos subterrâneos,

contrapõem-se na música os elementos identitários de ambos os grupos, exibidos na primeira secção do número, em que se pôde ouvi-los separadamente.

VI I
pp

VI II
pp

Vla
pp

Fl
pp

Cl

Cl 2

Fag

C. celeste
Não he - si - tam na vi - cto - ri - a Os no - bres fi - lhos da luz

Vcl

Cb
pizz.

C. subterrâneo
Te - rão as som - bras vi - cto - ri - a con - tr'os fi - lhos da... luz Ham - de rou - bar - lhes a glo - ri - a

Corneta

Flautim

Trompas

Trib

Oficleides

Ex. 17. Compassos 33 a 36 do n.º 5 de *As três cidras do amor*.

O efeito resultante deste processo levaria o público a interpretar esta secção não como um trecho que estes se fundiam, mas como um momento em que se parecia ouvir dois conjuntos musicais distintos que não se relacionam entre si, o que se devia não só à contraposição dos demarcados motivos identitários das duas forças opostas, às quais correspondia igualmente uma métrica diferente, mas sobretudo ao contraste tímbrico entre estes. Neste sentido, este trecho musical vai de encontro e transmite a ideia de que, como seria espectável numa batalha, os adversários se defrontam face a face. Representando o lado das figuras celestes ouve-se o coro feminino sobre o ritmo pontuado que lhes é característico, remetendo para a sua elevação e nobreza, dobrado pelas flautas e clarinetes, instrumentos que, ainda na ausência do coro, eram a voz do grupo (n.º 4 «Visão»), acompanhados pelas cordas em trémulo e o padrão arpejado com que se apresentaram no início do número no fagote, ao passo que, representando o lado das figuras subterrâneas, ouve-se o coro masculino acompanhado pelos metais, que executam incessantemente o ritmo marcial que lhes está associado. Deste modo, o poder sonoro

decorrente da orquestração do material associado às figuras subterrâneas, bem como a dinâmica pianíssimo atribuída às cordas, indiciam que quem está a dominar a batalha são as forças do mal, comandadas pela Fada Negra, eclipsando as forças do bem. Terminado o número, o mesmo parece confirmar-se com a Fada Branca, que acompanhara fixamente o confronto, caindo «com o joelho em terra»³⁴³ e apelando ao «Senhor»,³⁴⁴ mas, nesse momento, ouve-se um «grande e lúgubre som» e esta ergue-se subitamente, dizendo «Vencemos».³⁴⁵ A sua invocação parece revelar-se profícua, com o Príncipe Azul, seu protegido, a excluir «Victoria, victoria!...»,³⁴⁶ após derrotar o dragão, passo necessário para aceder ao jardim onde se encontravam as três cidras. Contudo, embora o Príncipe pareça estar perto de alcançar o seu objectivo, uma vez que, quando abre a terceira cidra, dentro da qual estaria a Princesa, «o fundo de rochedos desinvolve-se na fachada deslumbrante d'um palacio de christal. A fonte rude transforma-se n'um lago esplendido. Caem os véos da donzella, e aparece brilhantemente trajada de branco. De todos os pontos do jardim se veem donzellas ao encontro da 3.^a Cidra. O Príncipe recua attonito á vista de taes maravilhas»,³⁴⁷ o reencontro é novamente adiado, pois, entretanto, tal como sucedera no sonho, «ergue-se da terra um denso nevoeiro que lhe toma o passo. O Príncipe recua espavorido».³⁴⁸

Ex. 18. N.º 6 de *As três cidras do amor*.

³⁴³ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, 43.

³⁴⁴ *Ibidem*, 44.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ibidem*, 46.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Eis que, ao cair do pano, na conclusão do primeiro acto, assinalando a sua interferência, o grupo subterrâneo canta a sua vitória, naquele que corresponde ao sexto número da partitura de Santos Pinto, com o mesmo acompanhamento executado pelo conjunto de instrumentos evocativo de uma música militar e a mesma melodia no coro (ex. 18).

À exceção da «Fanfarra de dentro», que, porventura, pela sua execução se dar em palco ou aí ser simulada, não foi numerada por Santos Pinto, no decurso do segundo e do terceiro acto não há qualquer número em que se denote o propósito de representar alguma das personagens ou grupos sobrenaturais — em concreto, a Fada Negra, os seus génios e guerreiros e a Fada Branca, outras fadas que a seguem, as suas guerreiras e os seus génios —, porquanto estes não atuam em nenhum deles, excluindo a Fada Negra que se apresenta, no entanto, transfigurada em escrava, só se tornando a ouvir material musical identitário dos grupos no último acto. Ao abrir do quarto acto há um retorno ao sexto número, preludiando o surgimento de Samuel e Lia na terra, depois de terem quebrado as suas promessas para com a Fada Negra ao, acobardados, se confessarem falsos príncipes perante o Príncipe de Ispahan, por um lado, com a intenção de apontar para a presença das forças subterrâneas que, apesar de não se apresentarem em palco, atuam indiretamente, visto que, assim como no início do primeiro acto, Samuel volta a ouvir uma voz desconhecida e Lia comenta: «Começam outra vez as bruxarias»,³⁴⁹ por outro lado, para reiterar a manifestação de empenho do grupo e indicar que, embora os seus intermediários tivessem falhado, ainda não se dava por vencido. Porém, na terceira cena deste acto, a Fada Branca, disfarçada de camponesa, avança, dando instruções ao Príncipe Azul, no sentido de este conseguir desfazer o feitiço da Fada Negra e, assim, alcançar finalmente a sua amada. Quando o Príncipe enlaça a pomba pela terceira vez, tem início o décimo segundo número musical, indicado por Mendes Leal como «pianissimo na orchestra tocando o motivo do coro celeste».³⁵⁰

³⁴⁹ *Ibidem*, 128.

³⁵⁰ *Ibidem*, 136.



Ex. 19. Início do n.º 12 de *As três cidras do amor*.

Com efeito, reaparece nas flautas, instrumento voz das forças celestes, o tema com que se apresentaram no quinto número, mas cuja estrutura, caracterizada pelo motivo rítmico pontuado e a appoggiatura dupla (ex. 19), já houvera sido revelado ainda no final do número da «Visão», conduzindo o público, a quem não tinha sido dado nenhum sinal de que a camponesa fosse a Fada Branca, a depreender que a transformação da pomba na Princesa Zobeida se tratara de uma ação que tivera a participação das forças celestiais. Todavia, as forças subterrâneas planeiam reverter o destino dos príncipes. No seu palácio, numa «escuridade completa» pontuada por «Arabescos de Fogo»,³⁵¹ a Fada Negra tenta, desta vez, unir a Princesa Zobeida a Samuel e o Príncipe a Lia, mas ao seu apelo pela resignação dos príncipes, ouve-se a voz da sua adversária e surgem em palco os apoiantes de ambas as fadas, os quais participam num derradeiro combate, do qual saem vencedoras as forças celeste, subjugando-se as negras, e, a uma aceno da Fada Branca, o cenário do palácio subterrâneo transforma-se no Palácio da Lua, «todo transparente e fulgido, remattando n'uma galeria luminosa a perder de vista. As fadas brancas grupadas tem a seus pés as fadas negras».³⁵² Neste último quadro, após a Fada Branca condenar Samuel e Lia ao castigo dos vícios e premiar com amor mútuo os príncipes, a peça encerra com um retorno ao quinto número, a partir do compasso trinta e três, onde começa a secção em que os coros se sobrepõem, contudo, diferindo da primeira vez. Se na sua apresentação parecia haver o objetivo de transmitir uma ideia de domínio das forças subterrâneas, que, pela orquestração e pela dinâmica, afogavam ou abafavam a música celestial, isto é, o seu coro e o naipe das cordas, que executavam o material musical que lhe está associado, desta vez, Mendes Leal indica que o trecho deveria ser «cantado pelos grupos, um

³⁵¹ *Ibidem*, 140.

³⁵² *Ibidem*, 143.

subjugado, outro triunphante»,³⁵³ pelo que o grupo que se destacaria seria o das forças celestes, pois o mal é que saia derrotado. Por meio deste processo, tornava-se mais claro que o argumento da peça que aqui terminava, mais do que uma aventura cheia de peripécias protagonizada pelos judeus Samuel e Lia em torno da lenda «As três cidras do amor», consistia num combate entre o bem e o mal, tema central nos teatros feéricos.

Essa disputa entre o bem e o mal é transferida tanto para a componente visual, nomeadamente para os cenários, como para a componente sonora, o que em ambos os casos decorre da demarcação da identidade de cada grupo permitida pelo recurso a símbolos que lhes são comumente associados e reconhecíveis no âmbito da cultura ocidental. No que concerne à imagem, como se referira, recorreu-se, por exemplo, para representar o sector do mal, figurado pela Fada Negra e o seu exército, aos cenários escuros e cavernosos, aludindo a um ambiente infernal e subterrâneo, a passo que para o bem, figurado pela Fada Branca e os seus apoiantes, se recorreu a cenários caracterizados por uma alvura e transparência remetentes para o celeste e, portanto, para a pureza e a virtude. Contudo, denota-se também na partitura de Santos Pinto a intenção de traduzir estas qualidades para a música, a qual se constitui, deste modo, um recurso cénico de importância análoga aos cenários e artifícios visuais, contribuindo para a construção de um espetáculo feérico e audiovisual, propósito que se subentende nas demandas precisas de Mendes Leal, contidas nas didascálias da peça relativas à música em determinadas passagens, sobretudo de carácter maravilhoso, em parte transmitido pelos efeitos visuais, muitos dos quais terão sido proporcionados por técnicas e tecnologias próprias da fantasmagoria. Assim como sucedia no domínio visual, na música também se constata o recurso a tópicos recorrentemente usados para aludir aos universos celeste e subterrâneo, que se manifestavam em motivos e temas, levando o público a estabelecer uma conexão entre esse elementos musicais e as forças representantes do bem e do mal, tornando-se possível sugerir a presença das suas personagens por esta via, potenciando um jogo de fantasmagoria, em que as figuras sobrenaturais podiam alternar, eventualmente, entre a translucidez das imagens resultantes dos efeitos visuais e a imaterialidade

³⁵³ *Ibidem.*

4.2. Em *Vénus*

Tal como sucedia em *As três cidras do amor*, na música de cena de Augusto Machado para a peça fantástica *Vénus*, encontram-se vários temas e motivos que circulam pelos seus números, os quais têm por função evocar certas personagens, o que aponta para que o fenómeno fosse recorrente ou mesmo próprio da escrita musical para mágicas ou peças fantásticas. Contudo, através do confronto de *As três cidras do amor* e *Vénus*, verifica-se que esse processo apresenta algumas diferenças, as quais se deverão, sobretudo, às mudanças que foram tendo lugar ao longo da história do género, as quais se refletem tanto nos enredos, como nos cenários e personagens, exigindo, por conseguinte, diferentes intervenções musicais. Ainda que *As três cidras do amor* e *Vénus* se tratassem, respetivamente, de uma peça original portuguesa e de uma adaptação de um espetáculo alemão, as suas principais diferenças parecem decorrer do seu enquadramento em diferentes fases e tendências que marcaram a *féerie*, seu género homólogo. Com efeito, enquanto em *As três cidras do amor* ainda estão presentes as principais características das *féeries* ou mágicas tradicionais, em *Vénus*, apesar de consistir numa adaptação de uma peça alemã, manifestam-se algumas tendências da «*féerie* científica», o que, consequentemente, se reflete na sua música.

Todavia, na música de *Vénus* estão particularmente patentes alguns dos traços constitutivos do género transversais às suas fases ou tendências, os quais se evidenciam, desde logo, na sua introdução que, conforme parecia ser convencional na escrita para mágicas em meados do século XIX, dá a conhecer ao público material musical que, posteriormente, se vem a revelar estar associado a determinadas personagens da peça. No caso de *Vénus*, — ao contrário do que acontecia na abertura de *As três cidras do amor*, em que só é apresentado o tema dos génios maus, envolto em outros materiais que não voltam a ser usados — todos os seus elementos vêm a ser reexpostos, revelando-se estar relacionados com os gnomos da Ilha do Carvão e da Pedra e Vénus, as principais personagens fantásticas da peça. Assim, a introdução de *Vénus* acaba por consistir num prenúncio daquilo que se irá passar, nomeadamente um confronto entre o empenho de Vénus em converter Gustavo e Wupp ao amor e reconhecer o carácter apaixonado e marialva de Raymundo e os personagens coletivos dos gnomos e dos operários — que presenciam os momentos fatais —, cujos atributos se manifestam musicalmente. De forma análoga às figuras maravilhosas que simbolizavam a luta entre o bem e o mal nas mágicas que seguiam o modelo tradicional, baseado nos contos de fadas, como *As três*

cidras do amor, a música identitária dos gnomos e de Vénus assume características que remetem, respetivamente, para os imaginários subterrâneo e celestial que, por sua vez, se inspiram em ambientes e personagens wagnerianas.

Andante mosso $\text{♩} = 69$

The image displays a page from a musical score, specifically the beginning of the introduction for the character Vénus. The tempo is marked 'Andante mosso' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The time signature is 6/8. The score is written for a large orchestra, with parts for Flautim, Fl., Oboé, Cl., Fag., Trompas, Piston, Trb., Timp., Pratos e grancassa, VI. I, VI. II, Vla., Vlc., and Cb. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Ex. 20. Primeiros compassos da introdução de *Vénus*.

O material que corresponde à música identitária dos gnomos predomina na introdução, sendo que todos os seus elementos constitutivos voltam, com outra disposição, a ouvir-

(Nibelheim.)
Hastig. (♩ = ♩)

Fagotto 2 u. 3.
 Bratschen.
 MIMÉ.
ALBERICH (*zerzt den kreischenden MIMÉ an den Ohren aus einer Seitenschlucht herbei.*)
 Violoncelle.
 1. erste.
 Contrabässe.
 2. zweite.

Engl. Hr.
 (in B)
 3 Cl.
 (in B)
 Bs. Cl.
 1.
 2. Fag.
 2. u. 3.
 Viol.
 Br.
 MIMÉ.
ALBR.
 Hehe! hehe! Hieher! hieher! Tückischer Zwerg! Tapfer gezwickt sollst du mir sein, schaffst du nicht fertig,
 Vc.
 CB.

Hastig. (♩ = ♩)

Ex. 22. Primeiros compassos da terceira cena passada no cenário de Nibelheim de *O ouro do Reno*.³⁵⁴

³⁵⁴ Extraído de Richard Wagner, *Das Rheingold* (Mainz: B. Schott's Söhne, [1873]).

O começo do décimo quarto número é igualmente marcado pelo motivo de arpejo ascendente com que se inicia o tema do exemplo 21 e pelo trémulo, que ilustram o tumulto dos gnomos que aparecerão, até que no compasso dez se ouça uma gargalhada sua, acompanhada na orquestra também por um trémulo, que desta vez se caracteriza pela alternância cromática entre dois acordes diminutos, prenunciando o seu carácter cínico e diabólico, e, a partir de então, o ambiente sonoro transforma-se com o motivo do arpejo ascendente agora em dó menor, voltando a ouvir-se uma gargalhada dos gnomos, novamente reforçada na orquestra por um trémulo que alterna cromaticamente dois acordes diminutos (ex. 23).

Andantino $\text{♩} = 69$

pp

pp

poco cresc.

p

ff (gargalhada de dentro)

p

cresc.

Pocco più $\text{♩} = 69$

Fu - ra - mos ca - mi - nhos a - bri - mos a - ta - lhos com

sa - chos com ma - lhos com for - ça bru - tal

Ex. 23. Início do n.º 14 de *Vénus*.

A ambiência sinistra e misteriosa intensifica-se, instaurando-se, nesse momento que antecede a entrada dos gnomos, o tópic de *ombra*, entre os compassos treze e dezassete, com uma passagem marcada por um encadeamento cromático de acordes de sétima diminuta sob um trémulo na dominante (si bemol) da tonalidade principal mi bemol maior, que se mantém com a entrada do coro dos gnomos, no compasso vinte, cantando em uníssono «Furamos caminhos, abrimos atalhos, com sachos, com malhos, com força

brutal/ Camada a camada, mais fundo, mais dentro, chegamos ao centro do globo terreal» sobre o tema do exemplo 21.

Pontuando esta primeira intervenção dos gnomos, são reexpostos o motivo de escala descendente e o motivo rítmico que se destacara logo nos primeiros compassos da introdução, que se revela, no compasso trinta e quatro, corresponder ao som das ferramentas, com os gnomos a cantar sobre esse ritmo «Zás! pás! Zás! traz!». Entretanto, possivelmente após uma secção de diálogo falado sem acompanhamento musical, conforme a versão alemã, os gnomos vão-se aproximando das camadas mais profundas da Terra e, ao acenar de um deles, dá-se uma mutação, abrindo-se as paredes de rocha, nas quais estão incrustados veios metálicos. Os gnomos dirigir-se-iam em direção à cavidade e, enquanto a fenda continuava a alargar, retomariam os seus trabalhos, ouvindo-se provavelmente aquele que corresponde ao número catorze bis da partitura de Augusto Machado, totalmente baseado naqueles motivos que contribuíam para a construção de um ambiente marcado pelos sons da escavação, com as referidas personagens a cantar «Das fundas cavernas discretos abrigos, preciosos jazigos, surgir pronto vão! / Filões d’ouro e prata, diamantes, granadas até às camadas no negro carvão!». No decurso deste último verso, a um novo gesto do chefe dos gnomos, estes penetram finalmente na cavidade, tendo lugar, pouco depois, outra mutação, ao que o chefe dos gnomos diz «Eis-nos chegados à infernal muralha. Aqui termina todo o meu poder. Aqui vos deixamos. E que a vossa temeridade não vos custe a vida.» e faz sinal para que os gnomos abandonem a gruta. O cenário é agora a profunda e sombria Região do Carvão e da Pedra, tendo início o número catorze tris, um melodrama que abre com uma estridente pancada de tantã que anuncia a entrada do Génio do Carvão de Pedra, na peça alemã, «folheado por uma luz mágica», que preludiado pelo tema do exemplo 21, diz «Do meu reino de paz, de trevas e de morte quem se atreve os lúgubres umbrais? Com ruidoso fragor, quem ousa d’esta sorte. O silêncio quebrar das gentes sepulcrais?», fechando com uma nova pancada de tantã.

A introdução era dominada, portanto, pelos materiais que, no número catorze, contribuíam para a criação da ambiência sonora característica de um lugar subterrâneo que, por sua vez, remetia para um imaginário infernal, onde apareciam os gnomos, ambiência essa que contrasta com o tema que se revelará corresponder à personagem Vénus, exposto entre os compassos vinte sete e trinta e dois. Mas, diferentemente do que sucede com os gnomos que são acompanhados por um conjunto de elementos musicais que se acordam com o cenário em que se apresentam, no caso de Vénus associasse-lhe

apenas o referido tema, o qual a acompanhará em muitas das suas intervenções, indicando a sua presença. Desta forma, a música torna-se um recurso cénico imprescindível, dependendo dela o entendimento do próprio drama, no sentido em que pelo seu meio o espectador se apercebe das intervenções de Vénus, tanto quando esta age através dos seus poderes sobrenaturais, como quando se apresenta transfigurada. Embora algumas das figuras que Vénus incarnava — ao longo do sonho de Gustavo, Wupp e Raymundo, cujo rumo era ditado pela sua intercessão — fossem de carácter distinto, o seu tema sintetiza a sua verdadeira identidade, com a melodia *cantabile* de carácter *amoroso* no primeiro violino solo, acompanhada por um encadeamento de acordes perfeitos, cuja fundamental é dobrada numa melodia que se contrapõe com a do violino, de carácter modal, na harpa, a evocar a deusa clássica do amor (ex. 24). Ainda que em *Tannhäuser* a harpa fosse tocada, através da representação, pelo seu protagonista e não por Vénus, a constituição deste tema parece ser uma forma evocar a ópera, porquanto poderá lembrar, por exemplo, o acompanhamento com uma disposição semelhante do canto de Tannhäuser dirigindo-se a Vénus, «Dir töne Lob!», na segunda cena do primeiro acto (ex. 25).

Moderato $\text{♩} = 60$

Ex. 24. Tema de Vénus, conforme é apresentado na introdução, cc. 27-32.

W. Breit. Die Achtel im ersten Takt deutlich und melodisch.
Allegro, $\text{♩} = 69$.
Tannhäuser.

Dir tö - ne Lob! Die Wunder sei - ge - prie - sen, die dei - ne Macht mir... Glück - li - chem er - schuf! Die
Won - nen süß, die dei - ner Huld ent - sprie - ßen, er - heb... mein Lied... in lau - tem Ja - bei - ruf! Nach

Ex. 25. «Dir töne Lob!», segunda cena do terceiro acto de *Tannhäuser*.³⁵⁵

³⁵⁵ Extraído de Richard Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (Leipzig: C.F. Peters, [1920]).

A primeira vez que o tema aparece, sem ser na introdução, revelando-se corresponder à personagem Vénus, é no decurso do segundo número musical composto por Augusto Machado, o melodrama «O Sonho», no momento em que, enquanto os três hóspedes do albergue em Famagusta adormecem sob o efeito do haxixe do contador de histórias árabe Ben-Hasis, Vénus, que Raymundo pintava tendo Dinah por modelo, se destaca de dentro do quadro com uma rosa na mão e anuncia que levará os três homens, através do sonho, a reconhecer «Quanto o sonho é real, quanto a vida é quimera!», repetindo-se partes do seu tema, quando se dirige a Gustavo e a Raymundo. A partir de então, os três hóspedes imergem no sonho a que o público assistirá, o qual só terminará no final do último acto, quando as personagens despertam. O tema só volta a ouvir-se já no decurso do sonho, concretamente no final do primeiro acto, altura em que os três hóspedes, depois de ludibriados pelos cameleiros do Cairo, se deparam com Miss Singleton e Maria encostadas a uma cisterna desmaiadas e Mehemed Mirza, uma cameleira incarnada por Vénus, vai atrás dos seus camelos que diz terem fugido, pretexto para dissimular a sua intervenção que reverterá as adversidades vividas na viagem pelo deserto.



Figura 8. Ilustração de Palmira Bastos vestida de condutora de camelos.³⁵⁶

Determinada a corresponder ao pedido de Dinah, Vénus não desiste de tentar levar Gustavo a ceder ao amor e faz com que o cenário em que os viajantes montavam um acampamento, para mais tarde retomarem o tortuoso caminho, se torne no seu destino, o

³⁵⁶ Anúncio do Teatro D. Amélia no Jornal *O Século*, 1 de Fevereiro de 1906.

Canal do Suez. Transforma a cisterna numa «grande embarcação» e o deserto em mar, com a cidade de Porto Saíde ao fundo, iluminada pela «luz rosa do nascer do sol»,³⁵⁷ apresentando-se assim o seu tema, que seria tocado mesmo antes da descrita mutação, como uma espécie de assinatura prévia do fenómeno que decorrerá do efeito das suas capacidades sobrenaturais. Contudo, é apenas no segundo acto, com a «Romanza da Rosa», baseada no tema em apreço, que se torna mais evidente a relação do tema, ainda que este não se apresente intacto, não só com os poderes de Vénus, mas também com o seu propósito, designadamente a disseminação do amor, simbolizado pela rosa talismânica que entregara a Raymundo, cujo segredo revela através deste número, cantando «Quando a uma rosa perfumada cola seus lábios Afrodite,/ A rosa torna-se encantada,/ O seu poder é sem limite./ Sagrada assim por esse beijo/ Quem a flor mágica encontrar para cumprir qualquer desejo/ Basta uma pétala arrancar.»

Andantino poco mosso ♩ = 84

Venus

ma - da co - la seus lá - bios A - phro - dí - te a ro - sa tor - na - seen - can - ta - da

poco riten. I. Quan - do au - ma ro - sa per - fu -

poco cresc.

Ex. 26. Início da «Romanza da Rosa».

Por conseguinte, o tema de Vénus acaba por adquirir um significado cénico paralelo ao da rosa talismânica, que aparece recorrentemente ao longo do sonho, na medida em que também ele surge em diversos momentos chave da peça, simbolizando o impulso amoroso que Vénus promove. No entanto, mais do que proteger e reconhecer o carácter apaixonado e arrebatado de Raymundo, Vénus tem por missão despertar em Gustavo, por quem Dinah se apaixonara, o ímpeto amoroso, o que fará através do poder do seu olhar,

³⁵⁷ Machado, *Venus: peça Pfantástica*, partitura autógrafa para piano e vozes.

que, embora o engenheiro evite, lhe causa intriga. Todavia, no último acto, quando Gustavo tenta corresponder ao desafio lançado pela própria deusa, transfigurada na cameleira Mehemed Mirza, dirigindo a edificação da estátua da deusa Laxmi, a deusa indiana do amor, não consegue resistir ao olhar de Vénus que, incarnando a Rainha de Amatunte, assistia aos trabalhos de construção. Quase a terminar a obra, no final do vigésimo segundo número musical, pronto para encher o molde da estátua com o bronze líquido, Gustavo dá sinal batendo uma pancada no tantã, momento em que luta contra a sua vontade para não se desconcentrar na última fase da obra, mas sem sucesso. A energia do instante em que Gustavo se debate com o olhar de Vénus, ao qual acaba por ficar preso, é acompanhada pelo seu tema, distribuído pelos violinos e violoncelos, que transmitia para o público o efeito encantatório exercido pela deusa através da sua aura amorosa traduzida nesta música. Vénus triunfa, tendo conseguido através do sonho em que interveio que os três hóspedes se rendessem ao amor, e o seu nascimento é recriado, no mar do Chipre, ouvindo-se o último número da partitura de Augusto Machado.

Andante $\text{♩} = 69$

S

Coro T

B

Harpa

Deu-sa do-a-mor Ve-mus for-mo-sa nes-seex-plen-dor Sur-ge ra-di-o-sa Ve-mus Ve-mus for-

mo-sa nes-seex-plen-dor

cresc.

ff

8^{va}

Ex. 27. Coro final da apoteose de *Vénus*.

O mote da peça, nomeadamente, o elogio do amor, é então celebrado por meio do reavivar do tema identitário de Vénus e da sua força, que ao longo da peça reiterava a ideia desse amor, num crescendo dinâmico até ao fortíssimo, com a harpa, e o coro a glorificar a deusa, constituindo-se, desta forma, uma ambiência musical que se coadunava com a imagem da deusa magnificada, rodeada de ninfas e de rosas.

Além do tema de Vénus e do conjunto de material musical relacionado com os gnomos que constituem a introdução da peça e correspondam às figuras sobrenaturais em confronto, que, em *féeries* de uma primeira fase corresponderiam ao bem e ao mal, frequentemente associados a cenários e figuras celestiais e subterrâneas, em Vénus, diversamente ao que sucedia com a música de *As três cidras do amor*, há outras personagens ou ideias que logram de representação musical, em concreto, o grupo composto pelas colegiais americanas Edith, Helena, Catharina, Alice e Lilli, acompanhadas pela diretora do colégio feminino Miss Singleton. A maioria das suas aparições seria marcada pela presença de um motivo mutável, que, quando ouvido em momentos nos quais estas personagens não intervinham, veiculava a ideia que lhes estava associada, num processo comparável à relação entre o tema de Vénus e a rosa, porquanto, as americanas, mais do atuarem como personagens individuais cujas intervenções têm um especial relevo no decurso do drama, parecem agir como uma personagem coletiva que corporifica uma das ideias que se pretende transmitir através da peça, tal como a rosa; enquanto o seu motivo, tal como o tema de Vénus, traduz essa mesma ideia de forma imaterial. Porém, esse motivo, que parece de certa forma representar as americanas, é exposto pela primeira vez no quarto número musical, «Coplas dos Perfumes», nos primeiros três compassos, preludiando a entrada de Palmira Bastos, solista nestas coplas, que incarnava a personagem Vénus, nesse momento travestida de vendedora de perfumes, num mercado nas ruas do Cairo, onde os sonhadores foram parar, sem que as ditas americanas tivessem entrado em cena.



Ex. 28. Primeiros compassos das «Coplas dos Perfumes».

Consequentemente, o motivo em apreço não corresponde à representação direta das americanas, mas à evocação da ideia que Vénus pretende disseminar de que o amor é o fluxo da vida, apregoando àqueles que se encontravam no mercado: «Jovens formosas,/ Moços gentis,/ Damas idosas,/ Velhos senis,/ Às minhas drogas preciosas/ Applicaes todos o nariz,/ E amor ardente/ Sem resistir/ Subitamente/ Heis de sentir!/ Produz efeito em toda a gente/ Este meu magico elixir.»



Ex. 29. Início do número «Coro das Americanas».



Figura 9. Postal com fotografia do grupo das colegiais americanas de *Vénus* em 1906.³⁵⁸

³⁵⁸ Este documento encontra-se no Museu Nacional do Teatro e da Dança, inventariado como MNT 248271, «Grupo de colegiais no 1.º acto. Peça, “Vénus”- Teatro D. Amélia.»

Com efeito, é esse amor que as americanas, símbolo da mentalidade moderna, exaltam, manifestando descaramento através dos seus trajes ousados, cujas saias colegiais sobressaíam pelas suas acentuadas rachas, atrevimento que se confirma estar relacionado com o apelo de Vénus nas «Coplas dos Perfumes», cujo motivo é marcado por uma quinta diminuta ascendente evocativa de uma certa imoralidade, aquando do quinto número musical «Coro das Americanas», em que a presença do referido motivo, apresentado no número prévio, remetendo para o movimento de saltitar, pelo seu ritmo pontuado e a sua articulação, é quase constante. Por esta razão, as americanas e Miss Singleton parecem entrar no sonho dos três hóspedes do albergue em Famagusta como intermediárias de Vénus, enviadas para avivar o interesse dos três homens pelo prazer do amor, apresentando-se da seguinte forma:

Raparigas estouvadas,
Sós, corremos as estradas,
Q'remos ser emancipadas,
Ninguém d'isto nos censure.
Nada tolas, nada esquivas,
Estudamos línguas vivas
E sciencias positivas,
Por prazer...d'*après-nature*!

Vimos lá do Novo Mundo
Dar ao Velho, moribundo
Elixir forte e fecundo
Que o mau sangue lhe depure.
E do Novo os predcados
Sobre o Velho inoculados,
Os proficuos resultados
Estudar...d'*après-nature*!³⁵⁹

Mas a ligação desta ideia com o motivo torna-se mais evidente no número subsequente, «Canção da matéria-prima», a qual seria cantada após Miss Singleton e Wupp travarem conhecimento e descobrirem o seu interesse afim pela obra de Darwin, na qual a professora e as suas alunas reiteram, recorrendo à alusão à teoria evolucionista, que «Da inconcebida/ Materia-prima/ Brotou a vida/ Que tudo anima;/ E os que consomem/ Na sciencia o caco/ Dizem que o homem/ Vem do macaco.», discurso que seria pontuado pelo referido motivo sugestivo do prazer amoroso, o qual voltaria a ouvir-se durante a saída de cena das americanas, que entrariam dentro do hotel dançando, ao som do mesmo, desta vez disposto cromaticamente, reforçando-se a relação entre a ideia que veicula e a figura e comportamentos das suas transmissoras, as americanas. Uma vez estabelecida a associação de um prazer amoroso que pressupõe uma atitude de algum descaramento patenteado pela figura das americanas e o motivo em apreço, este é rememorado no nono número, o segundo «Coro das americanas», quando estas se encontram sequestradas pelo

³⁵⁹ Antunes, *Venus: peça fantástica em 3 actos e 15 quadros baseada na peça de Pasqué e Blumenthal*.

Rajá Babur, no segundo acto. Ainda que as americanas protestem exigindo a sua libertação do serralho, admitem que «Não é que folgasãs, / O caso [lhes] importe», ouvindo-se, precisamente nesse momento o motivo relativo à sua essência, mas, não se dispondo a libertá-las, o Rajá exige que primeiro Gustavo, Wupp e Raymundo correspondam aos desafios propostos por Vénus, transfigurada em Mehemed Mirza, nomeadamente a expedição à Ilha do Carvão e da Pedra e a conclusão da exigente obra de construção da estátua da Deusa Laxmi, pelo que doravante as americanas estarão fora de cena. No entanto, o último acto iniciar-se-ia na residência do Rajá Babur, com as americanas a manterem o seu protesto, ao que se repete o décimo número, o «Coro dos Cortesãos», numerado agora décimo sexto, em que estes manifestavam a sua submissão ao Rajá, zelando pelo cativo das colegiais, sendo, de seguida, no décimo sétimo número, retomado o motivo, acompanhando uma movimentação das americanas, que antecedia um diálogo. Com o regresso das americanas à cena, o motivo é reouvido nas suas duas últimas intervenções musicadas, a primeira delas durante a chegada de Raymundo, Gustavo e Maria da Ilha do Carvão e da Pedra, que se dirigem ao Rajá com a urna com os restos de Miss Singleton e Wupp, ao som de uma marcha fúnebre, correspondente ao número dezoito, reencontrando as americanas, as quais, ao aperceberem-se da morte dos dois, se juntam aos regressados no número dezoito bis, e sugerem mais uma vez o prazer do amor, evocado através do recurso ao seu motivo, na versão cromática, como sucedia na «Canção da matéria-prima», enfatizando que «Dizem que o homem vem do macaco», com o pretexto de recordar os ensinamentos que a sua falecida professora lhes transmitira através da referida canção. O motivo é ouvido pela última vez num trecho do vigésimo número, o bailado «Marcha Indiana», em que se encenava o desfile destas personagens, que se deslocavam, junto com a comitiva do Rajá e a comitiva da Rainha de Amatunte, incarnada por Vénus, para um lugar com vista para a fundição onde se construía a estátua da deusa Laxmi, parodiando o segundo acto de *La Reine de Saba* de Gounod.

Assim como se constatava a existência de dois elementos musicais que simbolizavam o amor, designadamente o tema de Vénus relacionado com um amor ideal e o motivo das americanas relacionado com um amor carnal, no que concerne à alusão musical das ideias e personagens que desafiam os sonhadores, esta não se limitava ao material identificado com os gnomos. Com efeito, estas personagens pareciam desdobrar-se nos operários da fundição do Rajá Babur, uma vez que se denota um conjunto de características que constituem um fio condutor entre as mesmas. Ambas as personagens

coletivas surgem no momento em que Wupp e Gustavo, os principais alvos de Vénus, são submetidos aos seus desafios, — respetivamente, a expedição à Ilha do Cravão e da Pedra e a construção da estátua da deusa Laxmi, — nos cenários de uma mina e de uma fundição, equipadas com ferramentas com as quais ajudam o cientista a penetrar no centro da terra e o engenheiro nos trabalhos de construção da fábrica, e, por conseguinte, concentram não só propósitos análogos, mas também atributos que remetem para o universo do trabalho, o qual é recriado musicalmente. Tal como no número catorze se encontram vários motivos que permitem musicar ou sonorizar os movimentos de vários grupos de gnomos com diversas ferramentas, tornando a cena mais interessante e fidedigna, no número dezanove, o «Coro dos operários», recorre-se ao mesmo processo, neste caso destacando-se dois motivos que se contrapõem, os quais estariam igualmente presentes no vigésimo segundo número, o melodrama que acompanharia o final da construção da estátua, já com a Rainha de Amatunte a assistir, que terminaria com o colapso da obra.

Coro

Martelos de dentro

Tu - do vi - vo tu - do les - to

sem pa - rar com de - no - doa - té ao res - to tra - ba - lhar

Ex. 30. N.º 18 «Coro dos gnomos», cc. 12-22.

A coordenação dos ditos motivos é sugestiva da existência de duas camadas que corresponderão, porventura, a grupos de trabalhadores ou ferramentas distintas. Num registo mais registo grave, os clarinetes, fagotes, violoncelos e contrabaixos tocam o

motivo o que se caracteriza pela acentuação dos tempos forte e fraco e que repetirá encadeando-se nele mesmo num *ostinato* que só cessará nos últimos compassos do número, em consonância com o que transmitem os operários «Tudo vivo, tudo lesto,/ Sem parar!/ Com denodo até ao resto/ Trabalhar./ Força nova se recobra/ No lidar/ Da oficina, quando a obra/ Vae findar./ Trabalhar! Trabalhar! Trabalhar!», marcando simultaneamente o primeiro tempo de cada compasso com os martelos que estariam dentro de cena. Enquanto nas violas e segundos violinos se mantém constante o motivo marcado pelo intervalo de quarta perfeita que marca a melodia cantada pelos operários, intervalo que também marcava o tema dos gnomos (ex. 21). Ao serem retomados estes motivos no melodrama que acompanharia a finalização da estátua, cujo colapso corresponderia ao final do sonho, tornava-se mais clara a mensagem do drama, a derrota da racionalidade pelo amor.

Numa outra perspetiva, o facto da música marcar o contraste entre as personagens Vénus e os gnomos contribui para destacar a ideia da paródia às óperas de Wagner, no sentido em que ajuda a dirigir a atenção do espetador para aqueles que protagonizam essa mesma paródia, embora em Portugal ainda só se tivesse tido a ocasião de encenar *Tannhäuser*, estreando-se *O ouro do Reno* alguns anos após as representações de Vénus.

*

Resumidamente, embora *As três cidras do amor* e *Vénus* se enquadrem em diferentes estágios do género mágica, as composições de Santos Pinto e Augusto Machado manifestam musicalmente alguns dos principais traços destes teatros, influenciando mesmo na interpretação do espetáculo no seu todo pelo público, particularmente através da associação de materiais musicais, como temas e motivos, a determinados elementos que se revelavam importantes para o drama. Mas o que se destaca do confronto entre as duas peças em apreço são as diferenças que surgem da sua articulação com o texto dramático e as suas figuras, algumas das quais se deveriam provavelmente aos desenvolvimentos do género ao longo do tempo que as separa. Enquanto em *As três cidras do amor* existiam dois temas contrastantes representativos dos grupos rivais encabeçados pela Fada Negra e a Fada Branca, que sublinhavam a disputa entre o bem e o mal, que, nas palavras de Paul Ginisty, era «o tema eterno das *féeries*»,³⁶⁰ em *Vénus*, ainda que essa dicotomia não fosse tão clara, o tema da deusa e os motivos dos gnomos

³⁶⁰ Ginisty, *La Féerie*, 15.

assumiam esse simbolismo, desde logo, através da sua exposição na introdução. Contudo, ao contrário do que sucedia na peça mais antiga, em *Vénus*, a evocação por via da música, não se cingia a essas personagens sobrenaturais que se defrontavam, estendendo-se a outras personagens que estavam comprometidas com as ideias principais do argumento, como era o caso das americanas e dos operários que representavam o amor como fluxo da vida e o trabalho obstinado. Por outro lado, a relação entre esses materiais musicais e estas personagens também é estabelecida de modo diferente entre elas, porquanto, ao passo que o material musical de *Vénus* e das americanas evoca as suas características e a ideias que transmitem, o material dos gnomo e dos operários remete, primeiramente, para os sons que produzem e os espaços em que se apresentam que são, por sua vez, evocativos do universo do trabalho que estas figuras representam. Por conseguinte, denota-se, a partir do exemplo das mágicas aqui em apreço, uma complexificação ou enriquecimento deste processo de identificação entre elementos musicais e personagens que se afiguraria especialmente importante nas composições para este género.

Conclusão

Desta abordagem às peças *As três cidras do amor* e *Vénus*, ambas concebidas e representadas em diferentes estágios do género mágica, que animou os teatros portugueses e brasileiros ao longo do século XIX, tendo por contraponto a fantasmagoria, emerge: por um lado, o domínio da estrutura da *féerie*, bem como a absorção das tendências que a foram marcando; por outro, a osmose entre a mágica e a fantasmagoria.

Enquanto o termo «mágica» acabava por descrever ou reter a essência do género que designava, a denominação «fantasmagoria», pelo impacto dos seus espetáculos, desdobrou-se num adjetivo, o que refletia a necessidade de qualificar algo que estes proporcionavam e que era, até então, inédito — uma absortiva experiência audiovisual, que transportava o público para uma dimensão onírica. Neste sentido, poder-se-á considerar que a mágica, sendo igualmente um espetáculo em que se coordenava som e imagem, com o intuito de iludir o espectador de forma a envolvê-lo nos acontecimentos maravilhosos ou fantásticos que eram representados em palco, era uma espécie de fantasmagoria. Com efeito, o imaginário da fantasmagoria introduzira-se na cultura popular no século XIX e isso refletia-se numa procura, consciente ou não, em reconstituir os seus efeitos, algo que se manifestou nas mágicas, assim como o aproveitamento dos seus truques e mecanismos para a sua realização. No caso de *As três cidras do amor*, sabe-se que se terá recorrido à fantasmagoria, conforme informou Rebelo da Silva no seu parecer de censura,³⁶¹ pelos seus artifícios visuais, que proporcionavam efeitos e ilusões esperados nas mágicas. Independentemente do sucesso ou insucesso da sua execução, denota-se na peça escrita por Mendes Leal a demanda de encenar várias cenas marcadas por uma atmosfera característica da fantasmagoria, — por exemplo em momentos em que se apelava a uma diafaneidade das imagens, como na aparição da Princesa Zobeida — em que as intervenções musicais eram determinantes, devendo a música atuar como uma extensão sonora do efeito visual ao absorver as suas qualidades. Já *Vénus*, estreada no romper do século XX, graças à audácia de Sousa Bastos, resultou num espetáculo que igualou aqueles que se representavam em Paris ou Londres,³⁶² numa «verdadeira “féerie”»,³⁶³ em que se beneficiou da luz elétrica, que facilitaria a execução das suas sucessivas mutações à vista, as quais remetiam para a técnica das chamadas vistas

³⁶¹ Leal Júnior, *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, p. X.

³⁶² «Representações», *O Século*, 30 de Dezembro de 1905, p. 5.

³⁶³ E. C., «Representações», *Diário de Notícias*, 30 de Dezembro de 1905.

dissolventes, comuns nas exibições profissionais de lanterna mágica da mesma época, em que se mostravam paisagens exóticas ou fenómenos naturais em transformação — perpetuando a componente didática e de divulgação científica dos antigos espetáculos de fantasmagoria de Robertson —, convergindo com os novos temas e cenários da *féerie*.

Todavia, estas diferentes maneiras de produzir os efeitos visuais nas duas mágicas em apreço são também o reflexo de um acompanhamento das tendências que se verificavam na *féerie*, as quais, por sua vez, espelhavam as mudanças tecnológicas e sociais que foram tendo lugar ao longo do século. Ao passo que *As três cidras do amor* tipifica a *féerie* tradicional, com a sua estrutura baseada no conto de fadas, em que os efeitos serviam para animar os acontecimentos sobrenaturais decorrentes da ação das personagens fantásticas, *Vénus*, embora consistisse numa adaptação de um drama alemão, enquadrava-se numa nova *féerie*, que Tommaso Sabbatini propõe categorizar como «*féerie* científica»,³⁶⁴ que exaltava agora a espetacularidade das novas descobertas científicas, da força da natureza, da viagem e dos destinos exóticos.

Naturalmente, estas mudanças repercutiram-se na composição dos seus números musicais. Não obstante as diferentes conjunturas da criação de *As três cidras do amor* e *Vénus*, nomeadamente o elenco que cada uma teve à sua disposição, o contexto de cada compositor e as suas características estilísticas, a maior sofisticação cénica de *Vénus* era correspondida por uma maior variedade musical, dado que uma maior presença de momentos fantásticos convocava a mais intervenções musicais.

Mas o que se destaca na música escrita tanto para *As três cidras do amor*, quanto para *Vénus*, e, portanto, se afigura transversal ao género mágica é o seu forte compromisso com os dramas, dela dependendo a compreensão do espetáculo como um todo. Em ambas as peças se constata uma identificação musical das personagens que as protagonizam, o que se tornava um recurso especialmente interessante, na medida em que permitia um jogo entre a presença física e imaterial ou sobrenatural das mesmas. Simultaneamente, uma vez que essas personagens correspondiam a figuras fantásticas, que na *féerie* tradicional dominavam as terrenas, a sua demarcação musical enfatizava as características daquelas que simbolizavam o lado do bem e do mal e sublinhava a sua disputa na raiz das *féeries* baseadas em contos de fadas. Acresce que o facto de a sua música ser composta propositadamente para cada peça, procurando corresponder aos desígnios do dramaturgo, também contribuía para que integrasse a construção das

³⁶⁴ Sabbatini, «Music, the market, and the marvelous: Parisian *féerie* and the emergence of mass culture, 1864-1900», «3. Scientific *féerie* and the *féerization* of Parisian theatre».

ambiências pretendidas pelo autor do texto, através do uso de tópicos análogos, o que era determinante nas cenas maravilhosas, porquanto permitia não só tornar mais verosímeis as ilusões, como também ajudava a preparar o espírito do público para as receber, como Robertson pretendia com a música de cena das suas fantasmagorias.

Além de revelar estas particularidades patentes na composição musical para mágicas, que, seguindo o modelo das *féeries*, se distinguiu das mesmas justamente por requerer constantemente a elaboração de números musicais pensados especificamente para o seu drama, a abordagem às mágicas em apreço descortinou a presença de alguns elementos que fazem delas testemunhos da receção de outras obras. Enquanto em *As três cidras do amor* os elementos importados da *féerie La Biche au bois* eram dissimulados através da adaptação de uma lenda reconhecida como nacional, ter-se-ão porventura aproveitado alguns recursos cenográficos de *Macbeth* de Verdi, que estreara meses antes no Teatro de São Carlos, em *Vénus*, ter-se-ão mantido grande parte das referências wagnerianas e a paródia ao segundo acto de *La Reine de Saba* de Gounod presentes em *Frau Venus*.

Por fim, importa reiterar que a mágica foi um género com um papel significativo no panorama teatral do século XIX, oferecendo ao público espetáculos em que se aspirava à recriação de universos fantásticos que confluíam com o seu carácter cómico e, pelas suas produções ambiciosas, atraíam um público vasto que procurava ser surpreendido pela novidade das suas ilusões — indissociáveis das intervenções musicais —, que se adaptaram à mudança dos seus temas advinda dos desenvolvimentos históricos, sociais e científicos, como sucedera com as suas homólogas *féeries*, constituindo-se, por conseguinte, documentos relevantes da cultura popular do século XIX.

Bibliografia

Fontes

- Antunes, Acácio. 1905. *Vénus: peça fantástica em 3 actos e 15 quadros baseada na peça de Pasqué e Blumenthal*, Lisboa: Imprensa de Libânio da Silva.
- Barbier, Jules, e Michel Carré. 1863. *La Reine de Saba : opéra en cinq actes*. Música de Charles Gounod. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs.
- Blumenthal, Oskar, e Ernst Pasqué. [1893]. *Frau Venus: modernes Märchen in drei Aufzügen (dreizehn Bildern)*. Leipzig: P. Reclam.
- Cogniard, Théodore, e Hippolyte Cogniard. 1849. *La Biche au bois, ou le royaume des fées, vaudeville-féerie en quatre actes et seize tableaux*, Bruxelas: J.-A. Lelong, Imprimeur–Libraire–Édit.
- Leal Júnior, José da Silva Mendes. 1852. *As três cidras do amor: comédia lenda, em 4 actos*, Lisboa: Typ. Da Empresa da Lei.
- Machado Augusto. [1906]. «1. Romanza da rosa». *Vénus: peça fantástica em 3 actos*. Lisboa: Neuparth & Carneiro.
- . [1906]. «2. Canção Bacchica». *Vénus: peça fantástica em 3 actos*, Lisboa: Neuparth & Carneiro.
- . [1906]. «3. Valsa do fogo». *Vénus: peça fantástica em 3 actos*, Lisboa: Neuparth & Carneiro.
- . *Vénus: peça fantástica*. Libreto de Acácio Antunes. Partitura autógrafa, [1905], Biblioteca Nacional de Portugal.
- . *Vénus: peça fantástica*. Libreto de Acácio Antunes. Partitura autógrafa para piano e vozes, [1905], Biblioteca Nacional de Portugal.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix. *Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, n.º 4496.
- Piave, Francesco Maria. 1847. *Macbeth: melodrama in 4 parti*. Música de Giuseppe Verdi. Milão: Ricordi.
- Pinto, Francisco António Norberto dos Santos. *As três cidras do Amor: comédia em 4 actos e 6 quadros*. Libreto de José da Silva Mendes Leal Júnior. Partitura autógrafa, 1849, Teatro Nacional D. Maria II.
- Verdi, Giuseppe. *Macbeth: Divertissement dans le style facile arrangé pour piano ou harpe*, [1849], Biblioteca Nacional de Portugal.
- Wagner, Richard. [1873]. *Das Rheingold*. Mainz: B. Schott's Söhne.

- . *Das Rheingold*. Traduzido para o português por João Paulo Santos. No programa para a produção da ópera em 2006 no Teatro Nacional de São Carlos.
- . [1920]. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Leipzig: C. F. Peters.
- . 1934. *Tannhäuser : opéra em trois actes, quatre tableaux*. Tradução de Charles Nutter. Paris: Librairie Stock.

Referências bibliográficas

- Barnes, Bill. 2014. «The magic lantern in 18th-century theatre». *The new magic lantern journal* 8, vol. 11.
- Bastos, António de Sousa. 1898. *Carteira do artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- . 1908. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.
- Bergson, Henri. 1900. *Le Rire : essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan, éditeur.
- Braga, Teófilo. 1914. *Contos tradicionais do povo português*. Vol. I. Lisboa: J. A. Rodrigues & C.^a – Editores.
- Capelo, João Grilo, et al. 1994. *História de Portugal em datas*. Coordenado por António Simões Rodrigues. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castle, Terry. 1988. «Phantasmagoria: spectral technology and the metaphors of modern reverie». *Critical Inquiry*, vol. 15, n.º 1: 26-61.
- . 1995. *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. Oxford: Oxford University Press.
- Chaussard, Pierre-Jean-Baptiste. 1803. *Le Nouveau Diable boiteux, tableau philosophique et moral de Paris, au commencement du XIX^e siècle*. Tomo II. Paris: BARBA, Libraire.
- Cranmer, David. «Francisco Santos Pinto e a música teatral». *Glosas* (9 de Fevereiro de 2017). <http://glosas.mpmp.pt/santos-pinto-musica-teatral/>.
- . 2015. *Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II – Bicho do Mato.
- Cruz, Gabriela. 2020. *Grand illusion: phantasmagoria in nineteenth-century opera*. Oxford: Oxford University Press.

- Cymbron, Luísa. 2012. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Lisboa: Colibri – CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical).
- Esposito, Francesco. 2016. *"Um movimento musical como nunca houve em Portugal": associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*. Lisboa: Edições Colibri – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa.
- Freire, Vanda Bellard. 2011. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa – FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro).
- Frutos Esteban, Francisco Javier. 2008. «La linterna mágica: de la invención a la decadencia (siglos XVII-XX)». *Historia Contemporánea* 36: 9-32.
- . 2010. *Los ecos de una lámpara maravillosa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Frutos Esteban, Francisco Javier, e Carmen López San Segundo. 2010. «Around the magic lantern world in eighty setting». *Fonseca, Journal of Communication* 1: 1-31.
- . 2016. «Las fantasmagorías de Robertson en Madrid (1821) y la historia natural del signo». *Revista Signa* 25: 555-572.
- Garrett, Almeida. 2015. *Fragmentos romanescos*. Editado por Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gies, David Thatcher. 1986. «"Inocente estupidez": *La pata de cabra* (1829), Grimaldi, and the regeneration of the spanish stage». *Hispanic Review* 54: 375-396. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccv501>.
- Ginisty, Paul. 1910. *La Féerie*. Paris: Louis-Michaud Éditeur.
- Gomes, Luísa Fonte. 2012. «A opereta em Portugal na viragem do século XIX para o século XX: *Tição Negro* de Augusto Machado (1902)». Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Gómez Alonso, Rafael. 1999. «Arqueología de la imagen filmica: de la prefotografía al nacimiento del cine en Madrid». Tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid.
- Gonçalves, Isabel. 2012. «A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)». Dissertação de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Herrmann, Mathias, e Vitus Froesch, eds. 2007. *Märchenoper: ein europäisches Phänomen*. Dresden: Hochschule für Musik Carl Maria von Weber.

- King, Alec Hyatt. 2001. «Musical glasses [armonica; harmonica; glass harmonica]». Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie e John Tyrell. Oxford: Oxford University Press.
- Kutsch, K. J., e Leo Riemens. 2003. *Großes Sängerlexikon*. Volume IV. Munique: K. G. Saur Verlag.
- Leonhardt, Nic. 2007. *Piktoral-Dramaturgie: visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869-1899)*. Bielefeld: Transcript.
- Magalhães, Paula Gomes. 2018. *Sousa Bastos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Mannoni, Laurent. 2000. *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*. Traduzido por Richard Crangle. Exeter: University of Exeter Press.
- Martin, Roxane. 2013. «Féerie». Em *Dictionnaire raisonné de la caducité et de la temporalité des genres littéraires*, editado por Saulo Neiva e Alain Montandon. Paris: Droz.
- . 2007. *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*. Paris: Honoré-Champion.
- . 2011. «Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVII^e-XIX^e siècles)». *Sociétés & Représentations* 31: 19-33.
- . 2012. «La féerie théâtrale au XIX^e siècle : de la magie «mise en scène» à la magie de l'écriture». Em *Magie et Magies dans la littérature et les arts du XIX^e siècle français*, editado por Simone Bernard-Griffith e Céline Bricault, 259-270. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Mieg, Juan. 1821. *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las maquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brugerías de esta naturaleza*. Madrid: Imprenta del Censor.
- Milner, Max. 1982. *La Fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Moindrot, Isabelle. 2011. «La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle : truquages, effets, techniques spectaculaires». Em *Opéra et fantastique*, dirigido por Hervé Lacombe e Timothée Picard. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Monelle, Raymond. 2006. *The musical topic: hunt military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nery, Rui Vieira. 2015. «Era da Contra-Reforma: o longo século XVII». Em *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, coordenado por Jorge Alexandre Costa, 83-122. Vila do Conde: Verso da História.

- Osterhammel, Jürgen. 2012. «Das 19. Jahrhundert». *Informationen zur politischen Bildung* 315: 4-81. <https://www.bpb.de/izpb/142117/1850-bis-1880?p=0>.
- Piana, Romain. 2016. «« Paris-voyeur » : les dispositifs spectaculaires érotiques dans la revue». *Études-théâtrales* 65: 189-209. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2016-2-page-189.htm>.
- Rayner, Francesca. 2014. «Reinventar a tradição (1846-2002)». Em *Teatro Nacional D. Maria II: sete olhares sobre o teatro da nação*, coordenado por Maria João Brilhante, 113-153. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II – Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rizzoni, Nathalie. 2008. «Féerie à la foire». *Féeries* 5: 51-77. <https://doi.org/10.4000/feeries.691>.
- Robertson, Étienne-Gaspard. 1831. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson*. Tomo I. Paris: Chez l'auteur.
- . 1833. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson*. Tomo II. Paris: Chez l'auteur.
- Robinson, David, ed. 1994. «Magic lantern Melodies». *The new magic lantern journal* 2, vol 7: 12-13.
- Robinson, David, Stephen Herbert, e Richard Crangle. 2001. *Encyclopedia of the magic lantern*. Londres: Magic Lantern Society.
- Sabbatini, Tommaso. 2020. «Music, the market, and the marvelous: Parisian *féerie* and the emergence of mass culture, 1864-1900». PhD diss., The University of Chicago.
- Santos, Ana Clara, e Ana Isabel Vasconcelos. 2011. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Savage, Roger. 2001. «Incidental music». Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie e John Tyrell. Oxford: Oxford University Press.
- Schmidt, Leopold. 1895. *Zur Geschichte der Märchenoper*. Halle: Otto Hendel.
- Stieger, Franz. 1981. *Opernlexikon*. Vol. III: Librettisten. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider.
- . 1982. *Opernlexikon*. Vol. IV: Nachträge. Tutzing: Schneider Verlag.
- Vasconcelos, Ana Isabel. 2003. *O drama histórico português do século XIX (1836-1856)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e Tecnologia.

- . 2003. *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Editado por José Carlos Alvarez. Lisboa: Museu Nacional do Teatro e da Dança.

Recursos online

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). «Etymologie : fantasmagorie». <https://www.cnrtl.fr/etymologie/fantasmagorie>.

Dana (Digitales Archiv nichtstaatlicher Archive in Thüringen). Stadtarchive » Stadtarchiv Erfurt » 5 - Sammlungen und Deposita » 5/961 A - Theater (Stadttheater, Städtische Bühnen, Theater Erfurt) » 5/961 A 1.2 – Publikationen zu Aufführungen: Theaterzettel, Programmhefte. https://dana.thulb.uni-jena.de/receive/dana_archivesource_00000444.

Deutsche Fotothek. «Stephan Kaspar Robertson». <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70234574>.

—. «Bildnis des Luftschiffers Stephan Kaspar Robertson im Profil». <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70234575>.

Julius-Maximilians-Universität Würzburg. «Frau Venus». Universitätsbibliothek, Theaterzettel. https://vb2.uni-wuerzburg.de/solr/theaterzettel/browse?fq=presenttitles_facet_ss%3A%22Frau+Venus%22.

LUCERNA – the Magic Lantern Resource. «Keywords». <http://lucerna.exeter.ac.uk/keyword/keyword-search.php?language=EN>.

—. «Slide set: [Phantasmagoria] (Phantasmagoria: Manufacturer unknown, 19 slides, n. d.)». Col·lecció Tomàs Mallol, Museu del Cinema. <http://lucerna.exeter.ac.uk/set/index.php?language=EN&id=3009560>.

Schölze, Bernd. «Böttcher's "Instruktive Soiréen" im Königlichen Schauspielhaus Berlin». <https://berndscholze.com/gallery/bottcher-s-instruktive-soireen-im-koniglichen-schauspielhaus-berlin-567>.

Periódicos consultados

A Arte Musical

A Epoca: Jornal de Industria, Sciencias, Litteratura e Bellas Artes

A Lanterna Mágica

A Paródia

A Revolução de Setembro

Annaes das Sciencias das Artes e das Letras: Por huma sociedade de Portuguezes Residentes em Paris

Brasil–Portugal

Diário de Notícias

Diario do Governo

Gazeta de Lisboa

Gazeta de Notícias (RJ)

Ilustração Portuguesa

Jornal do Brasil (RJ)

Jornal do Conservatorio

O Estandarte

O Occidente

O Século

Revista Theatral

Revue d'art dramatique

Semanario Pintoresco

Serões

Lista de figuras

- Figura 1. Capa do primeiro semanário de sátira política editado por Guilherme de Azevedo e ilustrado por Rafael Bordallo Pinheiro *A Lanterna Mágica* de 15 de Maio de 1875.....25
- Figura 2. Fotografia da cena do cortejo da Rainha de Amatunte em *Vénus* publicada na página 12 da *Ilustração Portuguesa* 113 de 1 de Janeiro de 1906.....59
- Figura 3. Ilustrações que exemplificam as fases de uma «mutação à vista», nas páginas 94 e 95 do *Dicionário do Teatro Português* de António de Sousa Bastos (Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908).....63
- Figura 4. Ilustração do quadro «A tempestade na Ilha das Cavernas» de *Vénus* no jornal *O Século* de 15 de Janeiro de 1906.....64
- Figura 5. Ilustrações dos figurinos de *Vénus* no periódico fundado por Rafael Bodallo Pinheiro *A Paródia* 153 de 5 de Janeiro de 1906.....68
- Figura 6. Ilustração da atriz Cecília Neves no papel de Génio do Carvão e da Pedra de *Vénus*, no anúncio do Teatro D. Amélia no jornal *O Século* de 16 de Janeiro de 1906.....69
- Figura 7. Postal com fotografia das dançarinas nubianas de *Vénus* pertencente ao espólio documental do Museu Nacional do Teatro e da Dança, MNT 16766, «Revista "Vénus"/T. D. Amélia».....91
- Figura 8. Ilustração de Palmira Bastos vestida de condutora de camelos em *Vénus* no anúncio do Teatro D. Amélia no jornal *O Século* de 1 de Fevereiro de 1906.....117
- Figura 9. Postal com fotografia do grupo das colegiais americanas de *Vénus* pertencente ao espólio documental do Museu Nacional do Teatro e da Dança, MNT 248271, «Grupo de colegiais no 1.º acto. Peça “Vénus” _ Teatro D. Amélia».....121