

THEATRO DE S. CARLOS  
Mephistopheles

Luzia Rocha

# ÓPERA & CARICATURA

O Teatro de S. Carlos na obra  
de Rafael Bordalo Pinheiro

Volume I

Edições Colibri

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical  
Universidade Nova de Lisboa

C. DA PHOTOGRAPHIA DE FIGUEIRA

RAFAEL BORDALO PINHEIRO





ÓPERA & CARICATURA

O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro

Volume I

Colecção: **ESTUDOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical  
(C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais  
e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direcção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*  
Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*  
Maria João Serrão
3. *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*  
Francisco Monteiro e Ângelo Martingo (coordenação)
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*  
Helena Rodrigues e Christopher Johnson (coordenação)
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*  
*/ Canto sacro medieval: do Japão a Portugal*  
Manuel Pedro Ferreira (coordenação)
6. *Expression, Truth and Authenticity:*  
*On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*  
Edited by Mário Vieira de Carvalho
7. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*  
Coordenador / Editor: David Cranmer
8. *Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos*  
*na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (vol. I e II)  
Luzia Rocha

Esta colecção é apoiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
através do financiamento plurianual de unidades de investigação

This series is supported by the Foundation for Science and Technology  
[Fundação para a Ciência e a Tecnologia]

Luzia Rocha

ÓPERA & CARICATURA

O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro

Volume I

Edições Colibri

•  
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

*Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação*

ROCHA, Luzia, 1978-

Ópera & caricatura : o teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro. – 2 v. –  
(Estudos musicológicos ; 8)

1º v.: p. – ISBN 978-989-689-044-5

CDU 741

782

Título: Ópera & Caricatura.  
O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro (Vol. I)

Autora: Luzia Rocha

Edição: Edições Colibri / Centro de Estudos  
de Sociologia e Estética Musical

Depósito legal: 318 245/10

Lisboa, Dezembro de 2010

*Aos meus pais e ao meu irmão*



## ABERTURA

O presente texto, *Ópera & Caricatura: o Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*, é uma adaptação da dissertação de mestrado apresentada pela autora à Universidade Nova de Lisboa em Novembro de 2003 com o título *O Palco da ópera e o palco da vida: o Teatro de S. Carlos nas caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro*, sob orientação do Professor Doutor Mário Viera de Carvalho.

A inexistência de estudos sobre a música na obra Bordaliana – neste caso particular, sobre a ópera no Teatro de S. Carlos – levou à exploração deste filão riquíssimo da obra de Rafael Bordalo Pinheiro. Através de um estudo exaustivo da 1.<sup>a</sup> série do jornal *O Antonio Maria* (1879-1885), que inclui cinco temporadas líricas completas, foi possível abordar aspectos relacionados com récitas, cantores, relações entre palco-sala e vice-versa, empresários, cenografia, etc. Todas as caricaturas aqui reunidas são um magnífico e raro compêndio iconográfico de todo um elenco que ia muito mais além do palco do Teatro de S. Carlos, onde incluímos (e onde ele próprio se inclui) Rafael Bordalo Pinheiro.

A obra que aqui se apresenta está organizada em dois volumes. O primeiro contém uma primeira parte – ‘1.º Acto’ – que inicia com uma breve resenha histórica da caricatura em Portugal e no mundo até Rafael Bordalo Pinheiro, onde se enfatiza o poder e a força da dialéctica entre texto e imagem. Seguem-se uma série de temas resultantes de outro aspecto particular da caricatura, a reportagem. Aqui se abordam as prestigiadas festas artísticas, a recepção de Wagner em Portugal, o público, a ópera portuguesa levada à cena do S. Carlos, aspectos de produção e recepção da cenografia, guarda roupa e *mise-en-scène*. Por fim, um capítulo muito especial encerra a primeira parte, dedicado à política portuguesa na sua mais directa relação com a ópera. A segunda parte do primeiro volume – ‘2.º Acto’ – dissecar cada caricatura, desvendando e descodificando um sem número de informações que permaneciam encriptadas, seguindo todo o preceito e aparato teórico da iconografia/iconologia da música, sendo esta descodificação uma ferramenta de extrema importância para que o leitor compreenda a obra na sua perfeição. O segundo volume compila as caricaturas estudadas.

Boa leitura!!





## ÍNDICE

### 1.º Acto

I	A caricatura como dialéctica entre texto e imagem .....	11
I.I	A caricatura em Portugal e no mundo: breve resenha histórica .....	11
I.II	Rafael Bordalo Pinheiro e Guilherme de Azevedo .....	16
II	A caricatura como reportagem .....	25
II.I	As festas artísticas .....	25
II.II	O público .....	33
II.III	A recepção de Wagner: algumas considerações.....	37
II.IV	Ópera portuguesa levada à cena no Teatro de S. Carlos .....	41
II.IV.I	<i>Beatriz</i> de Frederico Guimarães .....	42
II.IV.II	<i>Laureana</i> de Augusto Machado .....	44
II.V	Cenografia, guarda-roupa e <i>mise-en-scène</i> : aspectos de produção e recepção .....	48
III	A política e a ópera .....	55

### 2.º Acto

I	Caricaturas seleccionadas do jornal <i>O Antonio Maria</i> , primeira série (1879-1884) .....	63
I.I	Temporada Lírica 1879-1880 .....	63
I.II	Temporada Lírica 1880-1881 .....	83
I.III	Temporada Lírica 1881-1882 .....	90
I.IV	Temporada Lírica 1882-1883 .....	95
I.V	Temporada Lírica 1883-1884 .....	110
	Bibliografia .....	117



## 1.º A C T O

### I – A CARICATURA: DIALÉCTICA TEXTO/IMAGEM

#### I.I – A caricatura em Portugal e no mundo: breve resenha histórica

Caricaturar consiste no exagero de traços fisionómicos característicos da figura humana, com a intenção de divertir ou criticar. O termo vem do italiano *caricare*, ou seja, carregar, e atribui-se a sua primeira utilização ao italiano Annibale Carraci.

A arte de caricaturar está espalhada por todo o mundo, embora se tenha estudado de forma mais aprofundada na arte ocidental. No ocidente existem duas tradições muito importantes – a primeira provém de Itália, onde a caricatura era vista como um retrato humoristicamente exagerado; a segunda provém do norte da Europa, especialmente do século XVIII inglês e do século XIX francês, em que a caricatura se aproxima cada vez mais da sátira. No nosso país, os séculos XVIII e XIX foram muito influenciados por esta segunda corrente, apesar de encontrarmos conceitos teóricos que se aproximam da italiana. Um exemplo é a definição dada pelo célebre escultor Machado de Castro:

‘CARICATURA E CARICAR: são palavras totalmente Italianas: porem os Professores de Bellas Artes (em Portugal) as tem adoptado, e perfilhado, dando mais este pequeno augmento ao nosso Idioma, na realidade pobrissimo de termos technicos das Bellas Artes. He pois a *Caricatura* huma burlesca exaggeração das partes notáveis de qualquer semblante (e às vêzes se poderá estender ao resto do corpo) de modo porem que se conheça a pessoa de quem se faz a irrisão. E *caricar* e fazer a *caricatura*.’ (CASTRO, 1937:35)

O interesse da caricatura está, não só na qualidade artística da obra (que segue os estilos das diferentes épocas), mas também na enorme quantidade de informação que contém. Através dela é possível reviver acontecimentos, desde os quotidianos até aos grandes marcos históricos, e também compreender, de forma clara, o modo de pensar de determinados indivíduos num determinado momento histórico-social. Por tudo isto, a caricatura proporciona-nos informação a três níveis especialmente relevantes: cultural, estilístico e sociopolítico. Os principais meios de expressão da caricatura são a escultura, a pintura e sobretudo o desenho. Frequentemente se esclarece a ideia do desenho com inscrições, frases ou diálogos curtos que precisam a intenção do artista.

Já nas épocas pré-históricas aparecem representações gráficas que se podem considerar como antecedentes das caricaturas. Toscamente gravadas nos ossos dos animais, com intenções satíricas e irónicas, vemos frequentemente cabeças de gazela sobre o corpo dos inimigos, para simbolizar a cobardia destes. Tais manifestações duma arte incipiente entram no domínio do grotesco, um dos aspectos da caricatura – e quase o único – cultivado até aos fins da Idade Média.

Relativamente ao Egipto, J. Enrique Malagón<sup>1</sup> refere a existência de vários papiros das colecções do Museu Britânico, Museu Arqueológico do Cairo e no Museu de Egiptologia de Turim (todos pertencentes à XX dinastia), onde aparecem representados vários animais, como o burro, o leão, o crocodilo ou o macaco, tocando instrumentos num ambiente luxuoso. Uma cena satírica, das colecções de Turim, representa uma ratazana, sentada num trono, que recebe de um gato uma oferenda, uma flor de lótus. Esta cena é contemplada por outras ratazanas que ostentam símbolos da realeza.<sup>2</sup>

A caricatura também floresceu na XVIII dinastia, fundamentalmente no período Amarniano. Foi uma resposta contra as mudanças provocadas pelas políticas de Akenaton, que trouxeram várias mudanças à sociedade egípcia. São famosos os *graffitis* encontrados nas muralhas de Tebas representando, às vezes de forma baixa e grosseira, Nefertiti e Akenaton.

A cultura grega é rica em caricaturas, cuja evolução acompanha os diversos conceitos sobre o cómico debatidos a nível filosófico. Há uma preocupação em indagar a essência e o valor moral do cómico, analisando o seu aspecto estético. J. Enrique Malagón menciona obras de Platão, como *A República*, bem como *A Poética*, de Aristóteles:

‘– Mas, na verdade, também não devem ser amigos de rir, porquanto quase sempre que alguém se entrega a um riso violento, tal facto causa-lhe uma mudança também violenta.

– Assim me parece – respondeu.

– Por conseguinte, não é admissível que se representem homens dignos de consideração sob a acção do riso; e muito pior ainda se se tratar de deuses.’ (PEREIRA, 1996:107)

‘Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do elemento satírico (...).

O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente;’ (SOUSA, 1986:108)

Numa geração posterior, por exemplo, em Teofrasto (discípulo de Aristóteles), começa-se a encarar o cómico como algo de mais positivo. Segundo Malagón, é na Grécia que se assiste ao nascimento das duas principais fontes de caricatura que são utilizadas ao longo de toda a história. Por um lado temos as cenas que provocam o riso pelo seu tema, tal como na literatura (ou seja, pelo seu conteúdo). Por outro, as cenas que provocam o riso pela sua representação grotesca ou disforme (ou seja, pela sua forma).

Em Roma, a importância filosófica dada ao cómico não foi tão grande como na Grécia, mas o tema foi abordado por Plutarco, Plínio e Cícero. Cultivou-se muito a paródia das cenas sagradas e a caricatura aparece na cerâmica, em estátuas grotescas, frescos e *graffiti*. Um exemplo é o “Asno crucificado”, datado do século II d.C. e encontrado por Garucci na Domus Gelotiana<sup>3</sup>.

Ao chegarmos à Idade Média, o aparato teórico-filosófico que dominava o conceito do riso e da caricatura durante os períodos grego e romano, foi simplesmente negligenciado pelos pensadores da época. A caricatura medieval manifesta-se apenas na sua forma grotesca, única que se presta ao trabalho relativamente lento do escultor, do pintor de vitrais e do

<sup>1</sup> J. Enrique Peléaz Malagón, *Historia de la caricatura*, em <http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm>

<sup>2</sup> J. Enrique Peléaz Malagón, *Historia de la caricatura*, [http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/foto1\\_cara.htm](http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/foto1_cara.htm)

<sup>3</sup> J. Enrique Peléaz Malagón, *Historia de la caricatura*, [http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/foto5\\_cara.htm](http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/foto5_cara.htm)

miniaturista; feita especialmente para fustigar o pecado, o vício e as fraquezas humanas, degenerou muitas vezes em extremos. Os bestiários e fisiólogos medievais estiveram muito em voga. Eram uma forma de expor e corrigir vícios e costumes, usando-se os animais como exemplo. O célebre *Roman de Fauvel*, um poema do séc. XIV atribuído ao clérigo francês Gervais du Bus, mais conhecido na história da música pelo arranjo musical de Philippe de Vitry ao Estilo da *Ars Nova*, usa um burro que se torna o senhor da casa do seu mestre, como uma metáfora para a crítica de costumes da alta sociedade da época, especialmente da Igreja e do Estado. Seguindo a tradição literária do séc. XIII, do *Roman de la Rose*, o *Roman de Fauvel* é rico em alegorias e sátira política.<sup>4</sup>

No Renascimento, a evolução da caricatura é marcada pelo desenvolvimento da imprensa. Muito rapidamente se assistiu a uma diminuição dos custos de produção (que tornou a caricatura mais acessível e, conseqüentemente, mais popular), e a uma maior rapidez e alcance na difusão das obras.

Leonardo da Vinci fez alguns desenhos caricaturais, aparentemente com o propósito de realizar estudos fisionómicos. Giuseppe Arcimboldo também fez caricaturas faciais, criando feições humanas a partir de composições de vegetais, frutas, potes ou painéis, para obter um efeito mais cómico. Ainda assim o mais destacado nesta área foi Annibale Carracci, que trabalhou intensamente o tema do grotesco. No norte da Europa destacam-se nomes como Bosch, Dürer, Holbein, o jovem ou Brühgel, o velho. Durante o século XVII surge um novo tipo de caricaturas, com temas escatológicos e pornográficos.

Gianlorenzo Bernini desenhava várias caricaturas de indivíduos, das quais sobreviveram oito. Muito provavelmente este artista transmitiu o espírito da caricatura ao pintor de retratos Pier Leone Ghezzi, considerado o primeiro artista a fazer da produção de caricaturas a sua actividade principal. As suas duas mil caricaturas (feitas entre 1693 e 1755) abordam o quotidiano da sociedade romana, bem como músicos e figuras estrangeiras num determinado momento histórico-social. Nesta época, a Itália era o grande centro de produção de caricaturas. Em França, era feita ocasionalmente. Atribui-se a sua introdução neste país precisamente a Bernini. Na Inglaterra, a produção de caricaturas foi escassa até ao século XVIII.

Durante o século XVIII, a nível teórico, destaca-se a figura de Francis Grose, o primeiro que tenta reunir uma série de regras sobre a caricatura (*Rules for Drawing Caricatures*)<sup>5</sup>. No século XIX assiste-se a uma difusão e generalização da imprensa, como veículo fundamental para o desenvolvimento e expansão deste género. Tal facto é tão importante que leva a uma modificação no seu estatuto: o artista-caricaturista passa a caricaturista-periodista. Este vai utilizar os meios ao seu alcance para poder chegar às massas, que, na sua maioria, não sabem ler nem escrever. Assim a caricatura (pelo seu carácter), torna-se num meio acessível a todos.

As características nacionalistas de cada país sobressaem e destacam-se no panorama europeu nomes cada vez mais sonantes. A caricatura inglesa, por exemplo, teve por base duas escolas diferentes, a italiana e a do norte da Europa, onde era popular a sátira. William Hogarth, considerado como o 'pai' da caricatura em Inglaterra, desenvolveu um novo género de desenhos satíricos narrativos, onde expunha problemáticas sociais (por exemplo, o

<sup>4</sup> [www.webdemusica.org/.../uploads/fauvel2.jpg](http://www.webdemusica.org/.../uploads/fauvel2.jpg)

<sup>5</sup> *Rules for Drawing caricatures*, London, 1791, citado por J. Malagón.

*Harlot's Progress* em 1731 e o *Rake's Progress* em 1733-1734). Gillray é também uma figura importante da caricatura política, abordando sobretudo Napoleão e a Revolução Francesa. A sua morte em 1815 marca o fim de uma fase importante da história da caricatura inglesa. Seguidamente acentua-se a vertente social, representada pela criação do jornal *Punch: The London Charivari* em 1841. Dos caricaturistas que aí trabalharam destacam-se John Leech e John Tenniel. Outras publicações satíricas podem ser mencionadas: *Comic Black Stone* (1846), *Comic History of England* (1847), *Comic History of Rome* (1852), *Vanity Fair* (1868), *The Source*, *The Meteor*, *The Humorist*...

Na caricatura espanhola destacou-se Goya, que respondeu às campanhas napoleónicas com algumas das mais poderosas imagens da história da caricatura. Podem mencionar-se as suas obras *Caprichos* (1799), *Desastres de la Guerra* (c.1820), *Disparates* (1816-23) e *Proverbios* (1864). No que se refere à imprensa ilustrada espanhola do século XIX, esta começa com as folhas soltas que, como crítica à invasão napoleónica, circularam em Espanha entre 1808 e 1812. São exemplos *El Arlequin de Europa*, *La salida del rey ambulante y su legion devota*, *Napoleón trabajando para la regeneretióm de España*, entre outros. Estas gravuras eram anónimas. Posteriormente as caricaturas começam a aparecer assinadas, podendo-se traçar melhor o panorama artístico espanhol. Deste modo, são de referir nomes como Alenza, Cilla, Sancha, Sileno, Tovar, Montagud, Marin, Pons, Junpy, Grau, Aragay, Marco etc. Ortego também foi um caricaturista de destaque. Rafael Bordalo Pinheiro conheceu-o quando esteve em Madrid. Por ocasião da sua morte, dedicou-lhe páginas no *Antonio Maria*, onde anuncia também a loucura de André Gill (caricaturista francês).<sup>6</sup> Bordalo Pinheiro começa por dar os parabéns a 'todos os inimigos verdadeiros e sinceros da caricatura' e defende que tanto Gill como Ortego tiveram uma importante função social, a de destruir pela troça a idolatria das personalidades, seguindo o princípio fundamental de todas as democracias: que somente as ideias são sagradas. Reproduz os bustos dos dois artistas, numa página e noutra – 'O Outomno dos caricaturistas: A queda das folhas n'esta semana' presta-lhes a sua sentida homenagem, num magnífico desenho com a legenda 'André Gill, louco. Ortego, morto.'

Em França a prática da caricatura só se tornou mais comum no final do século XVIII, com as sátiras políticas e sociais ao antigo regime, de que são exemplo os trabalhos de Philibert-Louis Debucourt. Durante a Revolução Francesa (1789-1795), a caricatura foi uma arma poderosa. Depois da revolução, a popularidade da caricatura continuou a crescer, e a invenção da litografia por Alois Senefler em 1798-99 contribuiu de forma decisiva para esse crescimento. A união da caricatura e do jornalismo foi incrementada por Charles Philipon, editor do jornal *La Caricature* (fundado em 1830), um dos primeiros jornais cómicos, e do seu sucessor *Le Charivari* (fundado em 1832). Um dos mais importantes caricaturistas da época foi Honoré Daumier, que produziu cerca de 4000 litografias entre 1832 e 1875, a maioria para *Le Charivari* e algumas para *Le Journal amusant*. As suas primeiras caricaturas eram predominantemente de índole política e contribuíram de forma decisiva para a queda de Carlos X. Em Setembro de 1835, surgiram leis de censura que proibiam os jornais de satirizar o rei e a corte. Consequentemente, houve uma mudança de alvo, uma passagem da sátira política para a social, com ênfase em assuntos da vida quotidiana, que continuou durante o segundo império. Daumier criou algumas figuras emblemáticas, como

<sup>6</sup>In *O Antonio Maria*, 27 de Outubro de 1881, pp. 339 e 344

*Robert Macaire*, *Joseph Prudhomme*, este último uma caracterização do tipo burguês. Quando a censura foi levantada, durante a segunda república (1848-1852), Daumier criou *Ratapoil*, o *agent provocateur*. Com as leis mais liberais de 1866, Daumier regressou à caricatura política. Para além deste caricaturista, podem ainda referir-se outros, igualmente célebres. São eles J.J. Grandville, Joseph Traviès, Paul Gavarni, Cham (pseudónimo de Amadé de Noé), Gustave Doré, André Gill, J. L. Forain. Relativamente aos periódicos, para além dos mencionados, são de referir também *Le Caricature Provisoide* (1838), *Le Journal pour rire* (1848) e *Le rire* (1894).

Na Alemanha, o caricaturista que mais se destacou no século XVIII foi Daniel Nikolaus Chodowiecki, que desenhou cerca de 2000 caricaturas. Igualmente importante, mas já no século XIX foi Wilhelm Busch. O seu trabalho mais conhecido, *Max und Moritz* (Munique, 1865), foi traduzido para trinta línguas. Também colaborou com os conhecidos jornais *Fliegende Blätter* e *Fischietto*. A proximidade da Áustria com a Alemanha torna a caricatura de ambos os países algo similares. Além do mais, circulavam em ambas os mesmo periódicos, sendo unicamente autóctones o *Kikeriki* (1861) e o *Wiener Charivari*.

Relativamente à caricatura em Portugal, Osvaldo Macedo de Sousa opina que o espírito do grotesco e do caricato apareceu mais facilmente na palavra do que na imagem. Seria na poesia trovadoresca satírica, nas cantigas de escárnio e maldizer ou nas farsas que esse espírito encontrou melhor acolhimento. Pela palavra representada nasceu o grande satírico português, o dramaturgo Gil Vicente, que acabaria por ser um caso isolado. A Inquisição cortaria com a possibilidade de desenvolvimento da caricatura e sátira no nosso país. Ainda assim, o povo português desenvolveu formas 'estratégicas' de contornar a censura, que resultaram no anedotário, iconografia decorativa das artes populares, cerâmica, presépios, azulejos, etc. O grotesco escondia o caricatural, a ingenuidade, a sátira (SOUSA, 1998:14). O início da 'genealogia' dos caricaturistas coube, segundo J.-A. França, a Vieira Lusitano, no século XVII (FRANÇA, 1982:20), com um desenho satírico que serviu como pequena vingança contra o escultor galego Felipe Diogo de Castro. Relativamente ao século XVII, é também importante referir as publicações populares, mormente os folhetos de cordel, se bem que com um desenho algo grosseiro. Desde o início do século XVIII, a caricatura perde muita da sua antiga rudeza, entrando nas épocas da Guerra Peninsular e do Constitucionalismo com um valor combativo que, desde logo, todas as facções aproveitam. Durante as lutas entre liberais e absolutistas a sua acção continuou, primeiro contra os liberais e depois contra os absolutistas. Com as regalias constitucionais que deram mais liberdade à imprensa, a caricatura passou a atingir mais livremente toda a sociedade portuguesa, sendo até visados o próprio rei e a rainha. O clero também foi muito atingido.

O escritor João Pinto de Carvalho também relata um episódio interessante do quotidiano lisboeta, relacionado com a prática da caricatura:

'(...) Em 1813 apareceu á venda na loja Francisco Antonio de Paula, no Pateo da Moeda, uma estampa grosseira, pintada a côres, por meio da qual se pretendia commentar o procedimento da authority que fizera remover uma imagem de St.º António, que se expunha em casa do pintor Luiz Pereira, ás Pedreiras de Alcântara.

A imagem, com que o pintor colhia muito boas esmolos, foi transferida para a freguezia de S. Pedro em Alcantara; e o expositor da estampa foi mettido na cadeia de Belem.

Tratando-se de indagar quem fôra o auctor d'aquelle *producto artistico*, soube-se que era o pintor José Victoriano, de idade de 19 annos. Pespegaram com o pobre rapaz na cadeia, mas, poucos dias depois, perdoaram-lhe o delicto.

A gravura, que está junto aos *avisos* é uma *charge* grosseira, onde aparecem quatro soldados de Polícia, o alcaide arrancando a imagem, o cabo de vigia com seu chapéu armado e um galego. (...)’ (PINTO DE CARVALHO, 1898:178).

Nos periódicos *O Patriota* com o seu *Suplemento Burlesco* e o *Procurador do Povo*, a arte caricatural tinha um carácter violento e insubordinado. É o ano de 1847 que traz o aparecimento do *Suplemento Burlesco*, dirigido pelo jornalista Bernardim Martins da Silva, tendo como colaborador um litógrafo que ficou conhecido como ‘Lopes Pinta-Monos’. Um excelente exemplo é uma caricatura assinada por ‘Cecília’, a *Polka Ibérica*, aludindo ao facto de os Cabrais procurarem apoio para a sua causa em Espanha, apostando inclusive num futuro projecto de Federação Ibérica.

O *Jornal para rir* (o título é uma tradução do *Journal pour rire* criado em Paris em 1848) e as *Celebridades Contemporâneas* de Nogueira da Silva são já uma nova página da história da caricatura portuguesa, demarcando um novo estilo que encontraria o seu expoente em Rafael Bordalo Pinheiro. Osvaldo Sousa refere:

‘O realismo aparece em Nogueira da Silva como luta social, integrada na sua obra política sindical, como crítica à sociedade, como costumbrismo satírico, como caricatura e dessa forma se apresenta como o primeiro grande mestre do desenho satírico português, onde muito naturalmente um mestre que nunca se apresentou como seu discípulo, ou seja, Rafael, foi beber as primeiras influências. Pena é que a sua obra tenha sido curta, como foi a sua vida (morreu com 37 anos) (...)’ (SOUSA, 1998:14).

Muitos jornais foram depois publicados até à entrada em cena de Bordalo, mas assumem-se como menores perante o trabalho daquele que é considerado como um dos mais importantes caricaturistas da história da arte portuguesa.

## I.II – Rafael Bordalo Pinheiro e Guilherme de Azevedo

Rafael Bordalo Pinheiro foi um caricaturista exímio, com um tipo de traço que o distinguiu de todos os caricaturistas nacionais e internacionais. As várias caricaturas portuguesas e estrangeiras que ilustram este capítulo permitem constatar que a obra de Rafael foi completamente inovadora no panorama nacional. O seu conhecimento e interesse pelo trabalho dos caricaturistas estrangeiros permitiu-lhe criar um estilo muito próprio com uma qualidade que o colocaria a anos-luz de distância dos seus contemporâneos portugueses. Um artista portuense, Sebastião Sanhudo, também obteve algum sucesso na mesma época com o seu jornal *O Sorvete*, mas, mesmo assim, a sua obra ficou aquém da de Rafael. José-Augusto França considera que teve ‘valor artístico’, mas que não foi um trabalho ‘sequer mediano’. (FRANÇA, 1982:36)

A árvore genealógica dos Bordalo Pinheiro teve a sua origem no matrimónio de Manuel Félix de Oliveira Pinheiro, jurisconsulto e primeiro presidente da Associação dos advogados de Lisboa, com Jacinta Adelaide Herculana Bordalo Alvares e Asturias. Um dos filhos do casal foi Manuel Maria Bordalo Pinheiro (pai de Rafael). Foi primeiro-oficial da secretaria da Câmara dos Pares e também um artista muito conceituado, tendo-se dedicado com bastante sucesso à pintura, escultura, gravação em madeira, ilustração e figurinos. Manuel Maria escreveu alguns textos importantes no domínio das belas-artes. Pode-se referir, a título de exemplo o artigo publicado no n.º 3 do jornal *Artes e Letras* (Março de

1872), intitulado ‘Duas palavras acerca do movimento artístico da Península’. Casado com Maria Augusta Prostes, teve nove descendentes: Maria Augusta, Maria José, Filomena, Amélia, Rafael, Feliciano, Manuel, Columbano e Tomás Bordalo Pinheiro. Criados em ambiente propício ao desenvolvimento dos seus dotes artísticos<sup>7</sup> formaram-se no seio desta família três grandes artistas: Maria Augusta, célebre pelas suas rendas e trabalhos com flores, Columbano, ilustre pintor, e Rafael, que se dedicou especialmente à caricatura e às faianças.

Rafael Augusto Bordalo Prostes Pinheiro nasceu em Lisboa a 21 de Março de 1846, na Rua da Fé em Lisboa<sup>8</sup>. A sua infância, passou-a em Cacilhas, fugindo da febre amarela. Descrito como uma criança de temperamento insubmisso e voluntarioso, rebelde a toda a dominação e rotina e, mais tarde, como possuidor de um génio estouvado e insubmisso, dava assim muito que pensar ao pai<sup>9</sup>. O seu talento para as artes foi revelado num pequeno quadro a óleo, representando uma família de camponeses alentejanos<sup>10</sup>.

Enquanto frequentou o Liceu das Merceeiras, Rafael mostrou pouca predisposição para os estudos e muita para o desenho. O seu pai desejava para ele um futuro profissional que passava pela advocacia (tal como o avô de Rafael), mas Rafael contrariava-o obstinadamente. Tinha uma grande paixão pelo teatro e aos 14 anos juntou-se a um grupo amador que actuava num pequeno teatro existente nos Anjos, o Teatro Garret.

Rafael ainda se inscreveu na Escola de Arte Dramática transferida do Teatro D. Maria II para o Conservatório, mas acabaria por não a frequentar. Foi talvez esta grande paixão que o transformou num excelente cronista e crítico de espectáculos.

Em 1863, por vontade de seu pai, ocupou o lugar de amanuense na secretaria da Câmara dos Pares. Rafael acabaria por se matricular na Academia de Belas Artes e no curso superior de letras. A frequência deste último curso foi efémera, ficando a memória de engraçadas caricaturas que fazia de colegas e professores.

A 15 de Setembro de 1866 casa com Elvira Ferreira de Almeida. Como a sua vida de casado lhe trazia novas responsabilidades, abandonou a vida de estudante para conseguir

<sup>7</sup> Manuel Pinto (PINTO, 1915:11) relata: ‘Sob a sua presença desvanecida [a de Manuel Maria B. Pinheiro], agrupavam-se filhas e filhos, juntamente com alguns moços e donzellas da vizinhança, todos entregues à dedicada tarefa de desenhar ou aguarellar, até ao toque das dez, hora a que, servido o chá e as torradas de pão saloio, se passava a sacrificar a Euterpe no andar superior, fazendo de ordinario o mestre ouvir aos convidados e discipulos o timbre atenorado da sua voz. (...)’.

<sup>8</sup> Alguns biógrafos do autor indicam a rua de S. José como local de nascimento. Ambas se localizam perto da actual Rua das Pretas, próxima da Avenida da Liberdade. Segundo o escritor Pinto de Carvalho (CARVALHO, 1938: 15), no ano de 1875 Bordalo vivia na rua Nova do Carmo, n.º 74, 4.º andar, esquina da travessa de St.ª Justa.

<sup>9</sup> Manuel Pinto (1915:9) conta a seguinte ocorrência: ‘(...) Sahido um Domingo a passear com o avô, cuja rispidez ninguém se atrevia a replicar, o pequeno Raphael, encontrando no caminho um outro petiz que lhe não despertou sympathia, entendeu que lhe não devia fallar, motivo pelo qual o severo jurisperito o censurou asperamente, fazendo-lhe ver que um menino bem educado devia cumprimentar todos os conhecidos. Raphael tomou nota, e no Domingo immediato, repetindo-se o passeio, desata a certa altura em grandes barretadas, sem que naquella occasião fosse passando alguém.

– Quem está o menino a cumprimentar d’esse modo? – Perguntou-lhe intrigado o avô, franzindo o sobrolho.

– O avô não me disse outro dia para cumprimentar todos os conhecidos? – inquiriu por sua vez o pirralho.

– Disse, sim senhor.

– Pois está alli um meu conhecido... – respondeu Raphael Bordallo.

E continuando a acenar com o chapéu, apontava um cão vadio que costumava errar por aquelas paragens.’

<sup>10</sup> Guilherme de Azevedo in *O Contemporâneo*, n.º 77, 5.º ano

manter o sustento da sua casa. Começa a trabalhar em vários desenhos, estudos a aguarelas e gravuras a água-forte com temáticas populares portuguesas, tendo participado em várias exposições da Sociedade Promotora de Belas Artes. Em 1867, na exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes obtém duas menções honrosas. A crítica aos seus trabalhos era muito positiva. Como caricaturista, fez a sua primeira publicação a 21 de Fevereiro de 1870, uma litografia comemorativa da primeira representação da comédia em três actos *O Dente da Baronesa*. Este seu trabalho ‘agradou, fez bulha e vendeu-se’ (PINTO, 1915:23). Desenhou depois o *Calcanhar de Aquiles*, que teve um eco ruidoso por todo o país. Empreendeu também um jornal de teatros chamado *O Binóculo*, que acabou logo ao quarto ou quinto número. Rafael também colaborou em revistas estrangeiras – *El Mundo Cómico*, *Ilustración Española y Americana*, *Illustrated London News* e *El Bazar*. Fez trabalhos igualmente importantes como ilustrador. Pode-se referir, a título de exemplo, *Os Teatros de Lisboa*, com textos da autoria do seu amigo Júlio César Machado.

Quando regressou da sua viagem por Espanha, ao serviço da revista *Illustrated London News*, desenha a *Lanterna Mágica*, onde aparece pela primeira vez a figura do Zé Povinho. França refere:

‘De origem rural e marginal na vida urbana em que se insere, *Zé Povinho* pasma – e vai ficando na mesma, como é comentário insistente do seu autor’ (FRANÇA, 1982:111).

Tal como Henry Monier criara em França Joseph Prudhomme, a encarnação do espírito constitucional e burguês de França, Bordalo criou o *Zé Povinho*, representação simbólica dos portugueses, da mesma forma que criaria no Brasil o *Psit* e o *Arola*, personagens também representativas da realidade social daquele país:

‘*Psit* é «a cabeça, a fantasia, o discurso», *Arola* é «o estômago, o senso comum, o à parte». Um representa o bairro elegante do Botafogo, o outro o canal do Mangue popular.(...) Entre a «mayonnaise», a «galantine» e os gelados de que *Psit* se alimenta e o bacalhau, a orelha de porco e o feiço preto das preferências do seu colega, vai um espaço dialógico que permite efeitos de programa, expresso nas páginas centrais do primeiro número, num «comic’s» jocoso.’ (FRANÇA, 1982:142)

A sua permanência no Brasil foi de 1875 a 1879, tendo colaborado e editado vários jornais. Seduzido por promessas de industriais brasileiros, Rafael teve uma noção deste país que viria a constatar ser errada, descrita pelo seu amigo Guilherme de Azevedo da seguinte forma:

‘(...) e como o talentoso artista tivesse então do Brasil a noção fagueira e platónica que povoa de ordinário os sonhos dos camponeses minhotos, meteu-se a bordo d’um paquete que em dezoito dias o levou às terras de Santa Cruz’<sup>11</sup>

Começou a desenhar no *Mosquito* ao qual se seguiu o *Psit* fundado com o propósito de imprimir à caricatura então em voga no Brasil uma nova direcção, afastando-a do campo da personalidade e da alusão grosseira em que então se achava colocada. Mais ou menos um ano antes de regressar a Lisboa, funda o *Besouro*, o jornal mais próspero em que colaborou

<sup>11</sup> Guilherme de Azevedo, op. cit. p. 124

no Brasil. Os *reclames* de publicidade inventados por Bordalo deram origem a várias peripécias: o primeiro foi um enorme leque que atravessava de um lado ao outro a rua do Ouvidor, tendo inscrito o título e o preço do jornal em desenhos a cores, de grande fantasia, em estilo japonês. A câmara impôs-lhe uma multa pelo leque, mas Bordalo não a pagou<sup>12</sup>. Um vendaval acabou por levar o leque. Bordalo adquiriu então uma preguiça, e colocou-a à janela da redacção. Guilherme de Azevedo narra da seguinte forma esta história:

‘(...) A preguiça começava ás nove da manhã a subir por um mastro erguido da sacada, chegava ao tope do mastro ao meio dia, e tornava a descer de forma que ao cair da tarde estava outra vez no ponto de partida. Isto ininterruptamente durante seis meses. Defronte da janella estacionava sempre uma grande multidão, e d’entre ella havia sempre um ou outro que ia assinar o *Besouro*.

Como porém as *preguiças* não são eternas, a da rua do Ouvidor expirou um dia. (...) no lugar da preguiça collocou um magnifico macaco, quasi um *gorilla*, que ainda hoje é fallado n’aquella rua. Como o celebre romance de Eça de Queiróz fosse então muito discutido e lido com bastante agrado no Rio de Janeiro, Bordallo deu ao macaco o nome de *Primo Bazilio*, e diga-se em abono da verdade que no que respeita a audacia o *Bazilio* da rua do Ouvidor fazia todas as diligências para honrar o nome. (...) De quando em quando o macaco *partia os grillhões do captiveiro* pondo o arruamento em alarme; outras vezes lançava sobre os tranzeuntes projecteis d’uma natureza inexplicável em letra redonda, – uma verdadeira patifaria em fim, mas em todo o caso o *Primo Bazilio* chamava as atenções do Imperio sobre o *Besouro*, testemunhando assim o seu reconhecimento pelas finezas recebidas. (...)’<sup>13</sup>

É ainda importante acrescentar que o contacto com litógrafos de origem brasileira e alemã proporcionou a Bordalo o desenvolvimento e aprofundamento dos seus conhecimentos desta técnica, havendo uma melhoria importante na qualidade das suas litografias.

Em Portugal, a sua consagração como caricaturista deu-se com trabalhos como *O Antonio Maria* (primeira série em 1879 e segunda em 1891), *Album das Glórias* (1880), *Pontos nos ii* (1885), *A Paródia* (1900), para além de várias colaborações em outros trabalhos<sup>14</sup>. *O Antonio Maria* surge a 12 de Junho de 1879. O seu título adoptou os dois primeiros nomes do político António Maria Fontes Pereira de Melo, não sendo possível averiguar ‘se o título tem que ver com a queda do ministro ou se fora encontrado antes e permanecera na mesa do desenhador apesar da mudança de Governo’ (FRANÇA, 1982:160).

O jornal abordava com mais ênfase a vida política nacional, mas não descurava a literatura, artes plásticas, costumes, teatro e música. A página de abertura do primeiro número mostra que o jornal também pretende fazer uma abordagem diferente da música: ‘Como *Antonio Maria* não é um romantico, por várias razões (...), claro está que não encherá as suas columnas com versos para piano, nem cultivará o necrologio com extrema predilecção’. O trabalho de Bordalo na área da música foi mais de reportagem, de crónica e crítica de espectáculos, feita através da caricatura.

<sup>12</sup> Ibidem

<sup>13</sup> Guilherme de Azevedo, op. cit. p. 124

<sup>14</sup> Para uma consulta mais detalhada da vida e obra de Rafael Bordalo Pinheiro, consultar a obra de José-Augusto França. (FRANÇA, 1982)

Para além deste aspecto encontramos outro tipo de referências musicais, nomeadamente nos cabeçalhos de rubricas que aparecem durante o primeiro ano de publicação: *Symphonias* (rubrica de Rigoletto e Zebedeu Quincas Carpora), *Antonio Maria nos Theatros* (anónima), *Variações* (rubrica de Paquito) e *Antonio Maria nos Espectaculos* (anónima):



Fig. – 1 ‘Antonio Maria nos Theatros’<sup>15</sup>



Fig. 2 – ‘Antonio Maria nos Espectaculos’<sup>16</sup>

<sup>15</sup> In *O Antonio Maria*, 12 de Junho de 1879, p. 7

<sup>16</sup> In *O Antonio Maria*, 3 de Junho de 1879, p. 31

Fig. – 3 ‘Variações’<sup>17</sup>

As caricaturas que encontramos nesta obra são uma fonte de informação preciosa relativamente a práticas de execução e recepção da ópera no Teatro de S. Carlos, bem como um compêndio iconográfico de cantores, empresários, maestros, público, etc, impossível de encontrar noutra publicação deste época.

Rafael Bordalo teve, por certo, uma formação musical base, típica da sociedade letrada da época. A classe média/alta do século XIX era fiel a toda a literatura para piano editada para a instrução caseira e para os saraus musicais familiares, muito em voga na época. As ‘citações’ musicais que faz nos seus jornais são lógicas e coerentes, a teoria musical é utilizada de forma correctíssima e os instrumentos musicais são também usualmente representados com certa correcção. Era, além do mais, um diletante assíduo do teatro de S. Carlos.

Bordalo Pinheiro foi feito cavaleiro da Legião de Honra e comendador da Ordem de Carlos III de Espanha; recusou a Ordem de S. Tiago que em 1886 o rei D. Luís lhe ofereceu, para poder mais livremente continuar a comentar criticamente a sociedade portuguesa. Na fase final da sua vida, dedicou-se à sua fábrica de faianças nas Caldas da Rainha, onde criou peças de excepcional qualidade, ainda hoje reproduzidas, exercendo uma forte influência na renovação da louça das Caldas. A fábrica estava estrategicamente localizada, dada a sua vizinhança da estrada que ligava Lisboa ao Porto. Esta cidade não esqueceu Bordalo Pinheiro, existindo presentemente uma escola secundária e um museu com o seu nome.

Na obra de Manuel Pinto e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, Rafael é descrito como um ‘descobridor’ e ‘orquestrador’ de motivos risíveis e não um denunciador de ridículos. Consideram-no ‘mais zombeteiro do que zombador, mais divertido do que indignado, mais brincalhão do que impertinente’ (PINTO, 1915:21). Realmente, o tipo de sátira que faz não tem maldade ou qualquer tipo de grosseria; apenas graça e subtileza. Guilherme de Azevedo, colaborador do jornal *O Antonio Maria* e amigo próximo de Rafael, faz uma descrição que ajuda a caracterizar Bordalo enquanto caricaturista:

‘(...) Raphael Bordallo é sobretudo um caricaturista do seu tempo e do seu meio, nem podia ser d’outro modo para ser um grande artista. A caricatura entre nós, n’um paiz pequeno como o nosso, e intellectualmente atrazado, tem de ser individual e não syntethica como a

<sup>17</sup> In *O Antonio Maria*, 10 de Junho de 1879, p. 38

fazem geralmente lá fora os caricaturistas das grandes nações. Mas fazer a caricatura d'esta natureza não é desenhar o individuo acentuando-lhe unicamente os traços phisicos mais salientes; é surprehender-lhe ao mesmo tempo a linha moral, e traduzir tudo n'uma *formula* que resuma ao mesmo tempo o homem exterior e o homem interior. (...) A memoria phisionomica de Bordallo e a rapidez com que trabalha são prodigiosas. Dotado d'uma exuberancia prodigiosa faz sempre para cada numero do jornal em que collabora o dobro dos desenhos que elle comporta, isto quando não ha assumptos ou quando a semana tem sido estéril de *successos*. Quando os assumptos sobram, então nunca lhe chega o papel. Conversa muito e conhece toda a gente: nunca lhe foi possível atravessar a rua do Oiro, do principio ao fim, em menos de tres horas; mas acabando de conversar trabalha com a mesma insistência. Conhece e convive intimamente á sua mesa de trabalho com todos os mestres da arte, com quem estuda e aperfeiçoa dia a dia os seus methodos, Hogart, Daumier, Gavarni, Grandville, Gillray, e uma infinidade d'albuns, de caricaturas, de jornais francezes, inglezes e allemães, bloqueiam-no sempre em grandes pilhas. Sem perder o seu natural ponto de vista portuguez, está em communidade constante com o espirito europeu unico meio de que é possível lançar mão para não se ensandecer. (...)'<sup>18</sup>

Um comentário de Osvaldo Sousa, a propósito do humor, também se encaixa perfeitamente no que foi a obra de Rafael B. Pinheiro:

'O humor é o triunfo da inteligência na comunicação humana (...). O humor é a visão não política, não polida, não policiada do Homem... É a visão do homem após a expulsão do paraíso, em que toda a sua nudez e fraquezas humanas vêm à pele. (...)'

(SOUSA, 1998:9)

Sabidamente denominado 'ilustrador literário' das caricaturas d' *O Antonio Maria* (SÁ, 1986:80), Guilherme de Azevedo foi o parceiro ideal de Rafael Bordalo Pinheiro. A colaboração entre ambos começou na *Lanterna Mágica* (Lisboa, 1875), onde trabalhou em parceria com os escritores Guerra Junqueiro e Luís de Andrade. Como a revista, no seu conjunto, vinha assinada pelo pseudónimo colectivo *Gil Vaz* é difícil individualizar os seus textos.

Seguiu-se o jornal *O Antonio Maria* onde a sua principal colaboração se centra em dois pontos. O primeiro diz respeito à secção intitulada *Corda Bamba*, que subscreve com o pseudónimo de João Rialto. O segundo aos comentários às caricaturas de Bordalo. As legendas das caricaturas, apesar de não assinadas, são certamente da autoria do escritor, pois são poucos os que conseguiriam textos que se possam equiparar em qualidade, mordacidade e inteligência aos desenhos de Bordalo Pinheiro. Quem também conseguiu este feito foi Ramalho Ortigão, que substituiu Guilherme de Azevedo aquando da sua partida para Paris em Setembro de 1880. Mesmo assim, Ramalho Ortigão sentiu e confessou a dificuldade em manter a anterior unidade entre a escrita e o desenho conseguida por Bordalo e Guilherme de Azevedo (SÁ, 1986:82).

Guilherme de Azevedo também colaborou no *Álbum das Glórias*<sup>19</sup>. No início da publicação, em Março de 1880 era o único colaborador literário, usando o mesmo pseudónimo usado no jornal *O Antonio Maria* – João Rialto. Em Agosto (em vésperas da sua partida

<sup>18</sup> Guilherme de Azevedo, op. cit. p. 124

<sup>19</sup> 1.ª Série: 1880 – 1883; 2.ª Série: 1885; 3.ª Série: 1902. Apenas a 1.ª série se encontra publicada em volume e comporta, em anexo, três estampas de 1902.

para Paris) juntou-se ao grupo Ramalho Ortigão (João Ribaixo), existindo também um único texto assinado por Bordalo B. Pinheiro (Rafael Rimuito).

A autora (supra citada) Maria das Graças Sá, que publicou vários estudos dedicados a Guilherme de Azevedo, menciona que foi com Bordalo Pinheiro que a veia humorista do escritor mais se destacou. Refere também alguns dos processos utilizados na criação de um universo humorístico: a sua excelente capacidade de síntese (fazia com a escrita o que Bordalo fazia com o desenho), o insólito de algumas observações, a aproximação entre realidades por princípios incomparáveis, o contraste repentino entre factos, o jogo hábil das palavras e ideias, a propensão em demarcar o traço pertinente de uma personalidade ou situações e o facto crítico. O escritor morreu com apenas 42 anos, em Paris, devido a uma fístula tuberculosa derivada de uma ferida feita em criança (razão pela qual também coxeava). Acompanharam-no nos últimos momentos Rafael Bordalo Pinheiro, Lino de assunção, Eduardo Garrido e Ferreira Araújo.

O discurso de Bordalo Pinheiro e Guilherme de Azevedo insere-se no campo da anedota e da sátira, um tipo de discurso simultaneamente completo (pela força que advém da união do texto com a imagem) e incompleto, na medida em que o seu sentido só é totalmente decifrado quando conjugado e associado com eventos anteriores aos quais a caricatura se reporta<sup>20</sup>. O discurso satírico e inventivo é um dos géneros de discurso entimemático doxológico e persuasivo do tipo agonístico. Esta distinção é feita por Marc Angenot, citado por Eduardo Camilo (CAMILO, 2002: 148). Neste âmbito podem distinguir-se três subgéneros onde, para além do discurso satírico, temos o polémico e o panfletário.

‘Por discurso doxológico e persuasivo o autor concebe um tipo de discurso que não explicita no enunciado o conjunto de discursos que determinam a sua inteligibilidade cognitiva ou performativa. Esta característica é importante e possibilita distinguir este tipo de discurso da sapiência – discurso que apresenta a totalidade da sua trama discursiva (...).’ (CAMILO, 2002: 148)

O discurso doxológico tem uma componente institucional, e é através dela que Marc Angenot descortina especificidades discursivas enunciadas pelos diferentes campos de acção social – campo da justiça, campo dos media, campo religioso, campo da política, etc. Esta componente institucional é de natureza persuasiva, porque a partir do momento em que o discurso é doxológico existe para criar efeitos.

O discurso agonístico é um discurso de reacção, afectado por outros contra-discursos precedentes. Isto implica uma dupla estratégia: por um lado, a demonstração de uma determinada tese e, por outro, a refutação da tese adversária enunciada em discursos precedentes (CAMILO, 2002, 149-150). Estes conceitos são muito importantes aquando aplicados às caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro com temática política. Outra característica do discurso agonístico é a emotividade, porque à vontade de demonstração da incorrecção da tese contrária juntam-se também elementos característicos da indignação, da profecia, da denegação e do escárnio. (CAMILO, 2002: 157).

Eduardo Camilo menciona também a relação entre o discurso satírico e a ‘retórica do desprezo’, um ‘exercício lúdico e cúmplice sobre a enormidade do erro do adversário’. A

---

<sup>20</sup> Esta ideia é uma adaptação dos conceitos que Eduardo Camilo aplica ao cartaz político, desenvolvidos no âmbito do tema “Comunicação e poder”. (CAMILO, 2002: 122)

‘retórica do desprezo’ pode adquirir duas formas distintas sendo uma ‘a forma descritiva de seres, ideias e ideais, no qual não é só a palavra que adquire um estatuto dominante, mas, igualmente, a imagem, nomeadamente através da caricatura’. (CAMILO, 2002: 162). A caricatura tem também um alto nível de funcionalidade pois serve para o emissor alcançar os seus objectivos comunicacionais.

Sobretudo, nestas duas últimas modalidades, é o observador ou receptor que tem de produzir o sentido, usando estratégias de descodificação diversas que apelam a uma atitude crítica e de intervenção.

## II – A CARICATURA COMO REPORTAGEM

---

### II.I – As festas artísticas

As festas artísticas – eventos importados da prática teatral italiana (CYMBRON, 1998) – são tema frequente das páginas de *O Antonio Maria* e da restante imprensa periódica. Por vezes também chamadas festas de benefício (pois revertiam a favor do artista), diferem ligeiramente das restantes récitas de benefício que revertiam para outros fins. No caso de um cantor, ou de um maestro, o principal objectivo era festejar o seu mérito artístico. Nos outros casos, as festas tinham como objectivo principal a beneficência (revertendo, por exemplo, a favor do camaroteiro do teatro, do cabeleireiro, da Associação de Jornalistas, da Sociedade Promotora das Creches, das famílias das vítimas do incêndio do *Ringstheater* de Viena, dos Albergues Nocturnos, etc. Muitos dos artistas que participavam não pertenciam ao elenco do teatro de S. Carlos: pianistas, trios e quartetos de cordas, declamadores, poetas, actores, etc. As festas artísticas assinalavam a despedida de um cantor, coincidindo, por isso, com o final da temporada (Abril ou Maio). No caso dos cantores só estarem contratados para meia temporada lírica, fazendo as restantes noutra teatro, realizava-se a festa antes da sua partida. Um exemplo é a festa artística do tenor Gayarre, realizada a 29 de Dezembro de 1882.

Nem todos os cantores tinham festa artística, só os mais idolatrados pelo público e pela crítica, os chamados cantores *di cartello*. Existiam comissões, formadas por admiradores, que se propunham organizar festas imponentes para celebrar o seu mérito. As festas das cantoras costumavam ser mais esplendorosas do que as dos cantores, pois o partidarismo e as rivalidades assim o ditavam. O culto pelos dotes vocais, pela expressão dramática e pela beleza feminina levava a que cada claque tentasse o tudo por tudo para dar à sua diva a melhor festa, como se o sucesso final ditasse finalmente e de uma vez por todas qual das duas era a melhor. Evidentemente, tal não acontecia e os conflitos dificilmente se resolviam. Mário Vieira de Carvalho refere:

‘(...) Se as artistas rivais de equilibravam do ponto de vista do canto ou dos seus atractivos físicos ou os partidos do ponto de vista da riqueza ou prestígio dos seus chefes, então viam-se estes obrigados a negociar (normalmente durante as ceias no Marrare...) e a acordar respeito recíproco pelo mérito das concorrentes. Senão, eternizavam-se os conflitos até à chegada de uma nova companhia ou de novas primeiras figuras.(...)’ (VIEIRA DE CARVALHO, 1993:76)

Como já foi referido, era o artista quem recebia a receita da noite, mas uma referência da revista *O Ocidente*, que não é totalmente clara, parece indicar que a empresa poderia receber uma parte, ou ser indirectamente promovida à custa do cantor:

‘(...) O teatro de S. Carlos deu a sua ultima opera. Agora acabaram as novidades até d’aqui a sete mezes a não ser um acto do *Otello* no beneficio da sr.<sup>a</sup> Borghi-Mamo, beneficio que no fim de contas não é beneficio senão da empresa. (...)’ (*O Ocidente*, 21 de Março de 1881)

O programa musical era, na maioria das vezes, uma miscelânea de trechos, quase todos retirados de óperas da temporada. Geralmente eram das óperas que melhor executavam e que mais agradavam ao público. Estava assim garantido o sucesso absoluto. Nalguns casos, cantava-se uma ópera inteira. Para tal havia colaboração dos outros cantores, da orquestra e do maestro. Esta escolha cuidada do programa põe em evidência a vontade de *exibição do eu* do artista<sup>21</sup>, de forma a garantir o seu sucesso, tanto a nível vocal como expressivo, relegando todas as outras componentes do espectáculo para segundo plano. Nem nas caricaturas de Bordalo, nem na imprensa da época, se encontram referências, por exemplo, à existência de cenários, de bailados, de coristas ou de encenação. Por vezes, cantavam caracterizados com os trajes que tinham usado durante a temporada, mas tal parece ser mais uma forma de ostentação do cantor, de aumentar o seu esplendor, do que uma preocupação com a encenação.

Apesar de a festa ser feita para homenagear o artista, o objectivo principal é o de deleitar o público e de corresponder às suas expectativas. Se analisarmos cuidadosamente as caricaturas veremos que a festa era preparada pelo público *para* o público, com os artistas que este escolhera idolatrar e com a sumptuosidade desejada. Muitas vezes, ao longo da temporada lírica, a empresa era pateada por espectadores descontentes com o cenário, com a *mise-en-scène*, ou até com os cantores; mas, nas festas artísticas, era o concretizar do ideal do espectador. A oferta de prendas caras fazia parte, por sua vez, da *exibição do eu* do espectador que assume o lugar de protagonista durante alguns momentos do espectáculo (e também para além dele, pois a lista dos presentes e o nome dos ofertantes era publicada na imprensa). A oferta de prendas caras também servia para criar laços mais próximos com o cantor, e atenuar as barreiras de separação entre palco e sala. A caricatura de 29 de Abril de 1880, intitulada ‘Theatro Lyrico – Récita do “Trovador”’, fornece um excelente exemplo. Francesco Tamagno canta na sua festa artística exibindo ao público alguns presentes oferecidos, curvando-se para agradecer, por certo ao ofertante, transportando assim, momentaneamente, um espectador especificamente para a parte da representação.

As festas de despedida coincidiam com a última ópera cantada pelo(s) cantor(es). Alguns tiveram festa artística e depois a sua *récita* de despedida. Outros, de menor importância, não tinham nada. O aparato destes eventos era menor do que o das festas artísticas, mas maior do que o de uma *récita* ordinária. Existem alguns que serão pormenorizadamente analisados, pela sua importância histórica e musical.

Na temporada de 1879/1880, destacaram-se duas festas artísticas. A primeira, de Erminia Borghi-Mamo, foi realizada no dia 19 de Abril de 1880. A cantora recebeu inúmeros *bouquets* de flores, que foram atirados para o palco, para além de coroas, cestinhos e cabazes. Bordalo Pinheiro desenhou algumas destas prendas, nomeadamente um grande cesto de flores e uma coroa com flores artificiais<sup>22</sup>. Mas para além das flores, a cantora recebeu prendas de grande valor. Apresento a lista completa e o nome dos admiradores que as ofereceram<sup>23</sup>:

- um grande açafate de flores, do infante D. Augusto
- um par de brincos com dois grandes solitários, da condessa de Edla

<sup>21</sup> Cfr. (VIEIRA DE CARVALHO, 1993)

<sup>22</sup> In *O Antonio Maria*, 22 de Abril de 1880, p. 134

<sup>23</sup> In *Diário Ilustrado*, 21 de Abril de 1880

- uma bracelete de brilhantes, da duquesa de Palmela
- uma coroa de flores artificiais com fitas das cores representantes da nação italiana com franja de ouro, da esposa de Rego de Freitas
- um adereço simulando castanholas, da empresa do teatro de S. Carlos
- um açafate de flores, do secretário da legação italiana
- um cofre com bordados, de Júlio César Machado
- um quadro a óleo, de Manuel de la Cuadra
- uma bracelete com brilhantes e um cesto de prata com flores artificiais, do Visconde do Paço Lumiar
- um medalhão com monograma em brilhante, de João do Rego Freitas
- uma cesta de flores, de António Serra
- um par de brincos, de Gatay
- um enfeite de ouro e um cesto de flores, de Henry Burnay
- uma borboleta de brilhantes, de Bensaude
- um broche de ouro com a cavatina do *Poliuto*, de um admirador anónimo
- uma coroa de flores artificiais com fitas de cetim e dedicatória bordada a ouro, de Costa Pereira
- flores, de Ennes, esposa de Paccini, Jaime Seguíer, Santos, doutor Seixas, José Paccini, António Duarte, Veiga, Mayer, entre outros

Esta lista mostra bem o valor e a quantidade de prendas oferecidas, bem como a quantidade de figuras públicas que faziam parte do público do teatro. Todo este ritual faz também parte da “exibição do eu”<sup>24</sup> do espectador, pois a lista de presentes era publicada na imprensa da época. É de realçar que existiam sempre algumas prendas da família real.

Para além de tudo isto, foram lançadas pombas durante o espectáculo. Borghi-Mamo aparece com um traje espanhol, pois cantou *La malagueña*. A última quadra está transcrita na caricatura de Bordalo, mas o poema é um pouco maior:

*Adios! Perla de Occidente  
Hermosa Lisboa adios  
Aunque me alejo de ti  
Te llevo en mi corazon*

*Tan agradecida estoy  
De tu nobleza sin par  
Que es solo mi pensamiento  
Volver pronto a Portugal*

*Tan solo una cosa os pido  
Al ausentarme de aqui  
Y es como yo en vosotros  
Penseis vosotros en mi*

Este número, que provocou a euforia na noite do espectáculo, originou uma crítica à cantora, feita por um jornalista do *Pimpão*. Num poema intitulado *Á Borghi-Mamo*, explica aos leitores que a ouviu cantar à um ano atrás, no teatro de Madrid, a mesma *malagueña*. O

<sup>24</sup> Cfr. com (VIEIRA DE CARVALHO, 1993)

texto, que parecia exclusivamente dedicado aos lisboetas, também já tinha sido dedicado aos madrilenos, usando, claro, Madrid no lugar de Lisboa e Espanha em vez de Portugal<sup>25</sup>. Borghi-Mamo foi conduzida ao seu domicílio na carruagem do visconde do Paço do Lumiar, seguida dos seus admiradores mais entusiastas. A cantora mandaria publicar no jornal *O Progresso*<sup>26</sup> uma carta agradecendo a festa, os presentes e todas as atenções dos admiradores. Ficou particularmente grata pelo facto da empresa ter enviado um telegrama à sua mãe. Este gesto atencioso mostra que existia uma relação entre os artistas e o público a um nível que não se conhece nos dias de hoje, onde este tipo de ligação é mais escassa, impessoal e com um cunho de anonimato bastante forte.

A festa do tenor Tamagno realizou-se a 27 de Abril de 1879. O aparato também foi muito, o que não era muito usual para um cantor. O seu pai esteve presente, assistindo a todo o espectáculo num dos camarotes do teatro. Quando Tamagno entrou em cena foi recebido com a habitual “chuva” de *bouquets*, que Rafael mostra<sup>27</sup>, ridicularizando o exagero de alguns espectadores. O cantor executou partes da ópera *Poliuto* caracterizado com a túnica que usou nas récitas. Também recebeu vários presentes, sendo o mais valioso uma coroa de prata e ouro. O cantor não terá resistido e veio agradecer ao palco com a coroa já colocada, como mostra a caricatura de Bordalo Pinheiro. Nos intervalos do espectáculo, uma banda filarmónica, ao pé do camarim do artista, executou várias peças musicais. Mas a festa não se ficou por aqui. O momento alto foi quando o rei o condecorou com o título de cavaleiro da ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, uma distinção que nunca havia sido feita a um cantor. Bordalo Pinheiro também o desenha exibindo esta condecoração no momento da sua partida, chamando-lhe “pigarro nacional”<sup>28</sup>.

A festa do tenor Gayarre foi igualmente bem sucedida. Deu-se parte da récita da ópera *Fausto* e a *Avé Maria* de Gounod. Foi-lhe oferecido um ramo de flores artificiais pelo dileitante José Carlos Freitas Jacome, uma coroa de louro com bagas de ouro pelo ministro de Espanha, uma coroa de flores com fitas azuis de Edouard de Reszke e outra com fitas de cetim escarlate pela irmã deste último, Joséphine, com a dedicatória “A um Fausto espanhol oferece em prova de admiração uma Margarida polaca [pois Joséphine e Gayarre eram os dois protagonistas desta ópera]”<sup>29</sup>.

Na temporada de 1882/1883 fizeram furor as festas de Joséphine De Reszke e de Giuseppina Pasqua, envoltas em disputas de partidarismo, em que cada grupo de apoiantes se esforçou por fazer a festa o mais esplendorosa possível. Ao que parece, a da cantora De Reszke foi meticulosamente preparada, tendo sido mais rica em adornos e presentes; a da Pasqua, também foi imponente, mas mais espontânea em manifestações e ovações.

O promotor da festa de Joséphine De Reszke, que se realizou no dia 16 de Abril de 1883, foi Alfredo Anjos. O teatro estava decorado com colchas da Índia, tendo sido muita a preocupação com a decoração. Executou-se o ‘Inflamatus’ do *Stabat Mater* de Rossini. Durante o espectáculo várias coroas de louro desceram do ponto mais alto das bancadas (o

<sup>25</sup> *O Pimpão*, 25 de Abril de 1880

<sup>26</sup> *O Progresso* 21 de Abril de 1879

<sup>27</sup> In *O Antonio Maria*, 29 de Abril de 1880, p. 146

<sup>28</sup> In *O Antonio Maria*, 6 de Maio de 1880, p. 151

<sup>29</sup> In *Diário Ilustrado*, 30 de Dezembro de 1882

*paraíso*) até ao palco através de arames<sup>30</sup>. Também foi impressionante o valor das prendas que a cantora recebeu<sup>31</sup>:

- uma coroa de flores e uma coroa de louros com quatro pombas douradas, de Alfredo Anjos
- uma coroa de flores, da viscondessa de Daupias
- *bouquets* de flores naturais, do cônsul de Espanha e do conde de Gouveia
- coroa de flores, de Luís de la Torre Faria
- cestos de flores, de Ezequiel Prego, Adelino Leoni, Tomasini, Fernando Pimentel, Pedro Galveias, Burnay, Acurcio dos Santos, marquês de Oldoini, Teófilo Veiga, Carolina e Amélia Burnay e marquês de Fronteira
- um broche de brilhantes com uma grande pérola no centro, de Henry Burnay
- uma pulseira de diamantes, pelo Visconde de Daupias e uma coroa da viscondessa.

Além do acima mencionado, a cantora também foi agraciada com o título de cantora da Real Câmara, pelo rei D. Luís.

Normalmente, em todas as festas artísticas, podiam-se adquirir flores no teatro. Nesta data foi a casa Águia d'Ouro que vendeu os ramos e coroas, tendo colocado um anúncio no *Diário Ilustrado* de 16 de Abril de 1883, fazendo publicidade aos seus produtos.

O mais extraordinário terá sido o facto de terem tocado cinco bandas filarmónicas nesta festa. No palco, defronte do camarim, tocou a Banda da Guarda Municipal, no salão de entrada a Banda de Caçadores 5, em frente ao Hotel Aliança (situado no Chiado, nas imediações do teatro) a Banda de Caçadores 2, no largo do Barão Quintela a Charanga da Artilharia e no Cais do Sodré, em frente ao Hotel Central (onde a cantora estava hospedada), terá tocado, segundo o *Diário Ilustrado* de 18 de Abril de 1883, Banda de Infantaria 16 e, segundo Bordalo Pinheiro<sup>32</sup>, a Banda Os Incríveis Almadenses.

Depois da cantora percorrer a rua Nova dos Mártires (actual Serpa Pinto), a rua do Loreto e a do Alecrim, na carruagem de Alfredo Anjos, com os criados fardados com calção, meia de seda e cabeleiras, seguida por uma multidão de admiradores a pé, a cavalo e de carruagem, segurando archotes (as 'archotadas'), chegou finalmente ao Cais do Sodré, ao Hotel Central. Aí juntaram-se à multidão todas as bandas filarmónicas. A cantora foi para a sua janela, de onde agradeceu e atirou flores.

Joséphine De Reszke teve também direito a uma grande récita de despedida, no dia 20 de Abril, onde voltou a receber valiosos presentes. Tal nunca aconteceu, nem mesmo com Erminia Borghi-Mamo, que era muito apreciada por todos os espectadores. Executou-se a ópera *Fausto* de Gounod, uma das que a cantora melhor cantou na temporada, e que os espectadores mais apreciavam. O que ocorreu durante a representação veio mostrar que os cantores introduziam pequenos gestos de galanteio que o público em muito apreciava. Deixa de ser importante para o 'exigente' público do S. Carlos a interrupção da acção e o prejudicar da ilusão, pois nestas ocasiões o mais importante era o artista, o seu mérito, e não a ópera representada:

<sup>30</sup> In *O Antonio Maria*, 19 de Abril de 1883, p. 127

<sup>31</sup> In *Diário Ilustrado*, 18 de Abril de 1883

<sup>32</sup> In *O Antonio Maria*, 19 de Abril de 1883, p. 127

‘No 3.º acto do *Fausto*, depois de Barbacini cantar a romanza, *Margarida* veio à scena offercer-lhe um mimoso ramalhete; outro tanto fez Barbacini quando a de Reszke acabou de cantar a aria das joias.’ (*O Economista*, 21 de Abril de 1883)

A imprensa dá notícia de que a cantora foi obrigada a bisar muitos trechos e que foi muito aplaudida. Voltou a estar presente uma banda em palco (uma Banda Regimental) e assistiu ao espectáculo toda a família real. Quando a cantora saiu do teatro foi novamente acompanhada por uma multidão até ao seu hotel. Depois destas magníficas e pomposas celebrações, dignas da mais alta celebridade, não admira que a cantora e o irmão tenham mandado publicar uma carta de agradecimento no *Diário Ilustrado* aquando da sua partida<sup>33</sup>.

Como já foi acima referido, a festa da cantora Pasqua (17 de Abril de 1883) foi repleta de emoções, com ovações que terão em muito ultrapassado o entusiasmo. Bordalo Pinheiro refere o seguinte<sup>34</sup>:

‘(...) Giuseppina Pasqua teve menos corôas, muito menos philarmonicas, muito menos colchas e muito menos archotes, mas muito mais delírio. Isto de delírio é como a cerveja no verão: o caso está em beber o primeiro copo...(...)’

*O Correio da Noite*<sup>35</sup> diz que a cantora chegou a desmaiar, tal foi a comoção causada pelas manifestações do público. Basta mencionar que, no final do espectáculo, alguns espectadores chegaram ao ponto de atapatar as calçadas com as suas vestes de gala para a cantora passar (*O Economista*, 19 de Abril de 1883). As prendas, como não poderia deixar de ser, foram muitas e valiosas, desde jóias e flores, até a um álbum adquirido por meio de subscrição, contendo a tradução de muitos artigos laudatórios escritos pela imprensa lisboeta. Este tinha a particularidade de estar ornado com uma escultura de madeira de Braga

<sup>33</sup> *Diário Ilustrado*, 22 de Abril de 1883:

‘Monsieur le redacteur:

En quittant Lisbonne nous ne sauvions le faire, sans venir temoigner au public portugais ainsi qu’a la presse l’expression de notre plus sincère et profonde gratitude de l’accueil si bienveillant, qu’on c’est daigné nous accorder dans cette charmante Ville.

Nous garderons éternellement le plus doux souvenir de ces moments de joie et satisfaction qui resterant gravés au fonde de nos coeurs en lettres d’or.

En vous priant, monsieur redacteur d’agreer encore et toujours l’expression de nos sentiments les plus devoués.

Nous avons l’honneur de nous dire

Vos tout reconnaissants

Joséphine de Reszke

Edouard de Reszke’

[Senhor Redactor:

Não podíamos sair de Lisboa sem testemunhar ao público português a à imprensa a expressão da nossa sincera e profunda gratidão pelo acolhimento tão benevolente que nos quiseram dar nesta charmosa cidade.

Guardaremos para sempre a recordação mais doce destes momentos de felicidade e satisfação que ficarão gravados no fundo dos nossos corações em letras de ouro.

Pedimos-lhe senhor redactor de aceitar agora e sempre a expressão dos nossos sentimentos mais afectuosos.

Temos a honra de nos chamar

Os seus gratos ...]

<sup>34</sup> In *O Antonio Maria*, 19 de Abril de 1883, p. 127

<sup>35</sup> In *Correio da Noite*, 18 de Abril de 1883

e aguarelas de Bordalo Pinheiro. O desenho do álbum foi publicado n' *O Antonio Maria*<sup>36</sup>. Este presente foi tão apreciado, que no dia seguinte se colocou em exposição na Ourivesaria Leitão, para que todo o público o pudesse ver (*Correio da Noite*, 18 de Abril de 1883). Foram também muitas as poesias que circularam no teatro dedicadas a Giuseppina Pasqua, como era habitual nestas festas.

Numa caricatura<sup>37</sup>, Bordalo assume-se *pasquista*. Comicamente, cria um quadro estatístico intitulado *Synopse dos acontecimentos a que deu causa a época Pascuó-Reszkista* com dados como o número das famílias arruinadas (devido, por certo, aos gastos com os presentes das cantoras), os murros e dentes partidos (por causa das lutas entre partidários), os divórcios e descomposturas e até os pares de luvas estragadas (de tanto aplaudir). A cantora também teve uma récita de despedida, no dia 19 de Abril de 1883.

Na mesma semana em que decorreram as festas de G. Pasqua e J. De Reszke, decorreram também as de Barbacine (à qual Bordalo não dá importância, 'saltando' por cima da notícia e mostrando o quanto as cantoras eram mais importantes) e a de Aldighieri.

A última caricatura sobre festas artísticas<sup>38</sup>, como não podia deixar de ser, refere-se à festa de Borghi-Mamo. O desenho é apenas um busto da artista. O texto diz que é a melhor prenda que o jornal lhe poderia oferecer. Outros jornais descrevem a festa, como é o caso do *Correio da Noite*. O que terá marcado a noite foi a presença da mãe, Adele Borghi:

'(...) Quando as duas Borghi – mãe e filha – apareceram no palco enlaçadas carinhosamente, e a filha, n'uma emoção que facilmente se compreende, beijou a mãe, que lhe sorriu por entre lágrimas de intimo júbilo, houve poucos olhos que deixassem de marejar-se, houve poucos corações que deixassem de estremecer no fremito d'uma commoção sincera!(...)' (*Correio da Noite*, 16 de Abril de 1884)

No que diz respeito às festas de benefício com fins de beneficência, destaca-se, sem dúvida, a que foi promovida pelo rei D. Luís para os Albergues Nocturnos<sup>39</sup>. A festa aca-

<sup>36</sup> In *O Antonio Maria*, 19 de Abril de 1883, p. 122

<sup>37</sup> In *O Antonio Maria*, 26 de Abril de 1883, p. 131

<sup>38</sup> In *O Antonio Maria*, 17 de Abril de 1884, p. 121

<sup>39</sup> Programa da festa de caridade em benefício dos Albergues Nocturnos (retirado do jornal *Correio da Noite*, 10 de Março de 1884)

1.ª PARTE

- |   |                            |
|---|----------------------------|
| 1.º Abertura da opera <i>Guilherme Tell</i> , pela orchestra  | Rossini                    |
| 2.º Aria da opera <i>Ruy Blas</i> , pelo sr. Ortisi   | Marcheti                   |
| 3.º <i>Deuxième Morceau de Salon</i> , solo de rebecca pelo autor   | Ribas                      |
| 4.º Aria da opera <i>Les Noces de Figaro</i> , pela sr.ª Ritter   | Mozart                     |
| 5.º <i>Povere Rondinelle</i> , romanza pelo sr. Rapp  | Scontrino                  |
| 6.º <i>Scherzo e Final do 1.º concerto para piano</i> , dedicado a Sua Magestade<br>o sr. D. Luiz e executado pelo auctor | Alfredo Napoleão<br>Rotoli |
| 7.º <i>Aimons</i> , romanza pela sr.ª Donadio   |                            |
| 8.º Duetto da opera <i>D. João</i> pela sr.ª Borghi-Mamo<br>e pelo sr. Devoyod  | Mozart                     |

2.ª PARTE

- |   |                |
|---|----------------|
| 1.º <i>Mignon</i> (intermedio), orchestra   | Amb. Thomas    |
| 2.º <i>No Escuro</i> , (poesia), sr. E. Brazão  | Thomaz Ribeiro |
| 3.º <i>In modo di una marcha e scherzo</i> do quinteto op. 44, sr. s Nicolau Ribas, Moreira de Sá,<br>Marques Pinto, Cyriaco Cardoso e Alfredo Napoleão | Schumann       |

bou muito tarde (às duas horas da madrugada) devido ao extenso programa. Nela participou a fina-flor da sociedade lisboeta. Ao teatro chegaram cerca de 426 carruagens, que se foram estendendo às ruas adjacentes, devido à falta de espaço. No decorrer do espectáculo, foram distribuídas as três poesias recitadas durante a noite, numa impressão feita por David Corazzi. Os poemas estavam dentro de uma pequena carteira fechada, decorada com um pequeno ramo de violetas e foram vendidos, constituindo também uma fonte de receita para os Albergues (*Correio da Noite*, 11 de Março de 1884)

Os artistas que foram especialmente convidados foram agraciados e presenteados pelo rei. Bianca Donadio e Cecília Ritter receberam o título de cantoras da Real Câmara; Devoyod e Rapp o hábito de Cristo; Ribas, Marques Pinto, Moreira de Sá, Ciríaco Cardoso, Dalmau e Pontechi o hábito da Conceição; Erminia Borghi-Mamo, por já ser cantora da Real Câmara, recebeu um anel de brilhantes.

Relativamente às festas de despedida, para além da festa da cantora De Reszke, destaca-se também a do tenor Gayarre, pois foi algo de diferente. Este ofereceu, no dia da sua partida de Lisboa, um almoço para 51 pessoas no Hotel Universal, onde estava hospedado. Entre os convidados estavam cantores, maestros, empresários e espectadores do Teatro de São Carlos<sup>40</sup>. Segundo a edição de 3 de Janeiro de 1883 do *Diário Ilustrado*, o jantar decorreu de forma animada. Discursou, em primeiro lugar, o já conhecido dilectante José Carlos Freitas Jacome, a propósito das notabilidades do mundo lírico (onde incluía Gayarre), depois o empresário Diogo de Freitas Brito e também Bordalo Pinheiro, que levantou um brinde ao cantor convidando depois todos os presentes a acompanhar o tenor à estação

4.º *Joia* (poesia), sr. João Rosa

5.º 1.º tempo do concerto de violino, sr. Moreira de Sá

6.º *O albergado Albergaria*, sr. F. A. S. Taborda

7.º *Serenata*, quatro rebecas e piano, sr.s Nicolau Ribas, Moreira de Sá, Marques Pinto, Cyriaco Cardoso e Alfredo Napoleão

F. Caldeira

Mendelssohn

E. Garrido

Cyriaco Cardoso

### 3.ª PARTE

1.º *Lohengrin* (prelúdio do 3.º acto), orchestra

2.º *Vesperas Sicilianas* (bolero), sr.ª Donadio

3.º a) *Air de chalet*, romanza pelo sr. Devoyod

b) *La Charité*, romanza pelo sr. Devoyod

4.º *Dopo* (romanza), pela sr.ª Borghi-Mamo

5.º Cantos populares, rabeca, pelo auctor

6.º *Estrella do Norte* (aria), pelo sr. Rapp

7.º *Othello* (aria), pela sr.ª Pozzoni

8.º *Guilherme Tell* (tercetto), pelos sr.s Ortisi, Devoyod e Rapp

9.º *Silvia* (pizzicato), pela orchestra

Wagner

Verdi

Adam

Fauré

Tosti

Marques Pinto

Meyerbeer

Rossini

Rossini

Delibes

<sup>40</sup> Segundo o *Diário Ilustrado* de 3 de Janeiro de 1883, tomaram parte no almoço os seguintes convidados: Freitas Brito, Rafael B. Pinheiro, Bento Augusto Sequeira Thedim, D. José Lage, D. Gregório Gorim e Barrena, João António Raio, Francisco Almeida Carvalho, Francisco Almeida Carvalho, Silva Pereira, Actor Augusto, João Rosa, Augusto Rosa, Eduardo Brazão, José George Paccini, Francisco S. Santos, Lopes Farfan, Luiz Picardo, António Vasconcellos, D. Pedro Galvêas, Luiz Camara, Guilherme Ennes, Alfredo Anjos, Henrique Martins, Antonio Costa, Actor Firmino, Antonio Alves de Sousa, Antonio Montenegro, José Vasconcellos e Sá, Sequeira Lopes, Alfredo Krus, José Carlos F. Jacome, Mestro Rogel, Maestro Dulman, Maestro Pontechi, Mestro Bonafous, Eduardo De Reszke, João De Reszke, Victor De Reszke, Gottardo Aldighieri, D. Manuel Sousa Coutinho, José Saragga, Luiz Arthur Cardoso, Feliciano B. Pinheiro, Luiz Quintella, Joaquim Veiga, Actor Portugal, José Nery, Antonio Castilho, Faustino Rosa, Yturri, secretário da legação espanhola.

de caminhos-de-ferro. O jornal confirma ainda que depois do almoço, muitos seguiram em carruagens até à estação, conduzindo o cantor em triunfo até à sua carruagem<sup>41</sup>.

Todas estas festas descritas faziam parte do quotidiano operático de finais de século XIX. A fronteira de separação entre palco e sala era muito mais ténue do que nos dias de hoje e alcançar uma relação de proximidade e convivência com as grandes vedetas da ópera era o objectivo de qualquer dilectante lisboeta, alguns por razões artísticas, outros pelo prestígio social que daí advinha. Consequentemente surgiam estes eventos que celebravam não só o mérito o artista como também as aspirações do espectador.

## II.II – O público

O público português, nesta época, possuía padrões de comportamento típicos que o diferenciava de outros países da Europa. Nada melhor do que a opinião de uma ‘outsider’, a Princesa Ratazzi, para ajudar a compreender as estratégias de recepção dos espectadores portugueses:

‘(...) Em Portugal ha três meios de manifestar a aprovação aos artistas. O primeiro é applaudir com as mãos, como em toda a parte; o segundo, que é mais vivo, consiste em soltar *bravos!* como na Itália; o terceiro, que representa a quinta essencia do entusiasmo é levantar-se agitando o lenço.

Para manifestar desaprovação ou descontentamento os assobios são desconhecidos. Bate-se com os pés ou com as bengalas no assoalho, com moderação, com força, com estrépito segundo o gráo de desprazer que se sente. O acto chama-se *patear*, o efeito *pateadas*. Em França, quando não se quer rasgar as luvas, bate-se com a bengala o que equivale ao applauso. Em Portugal identica manifestação tem um fim opposto, e quando rompe em um theatro uma *pateada geral*, não só fica a gente atordoada, como levanta-se tanto pó que sufoca (...)’ (RATAZZI, 1888:78)

Como se pode constatar, as manifestações do público não eram passivas, tornando-o, frequentemente, no principal elemento do espectáculo. Mas esta ‘tradição’ já era antiga, havendo referências escritas que documentam uma *pateada* no Teatro de S. Carlos na noite de 2 de Novembro de 1802. João Pinto de Carvalho<sup>42</sup> relata:

‘As *pateadas* e as bulhas em S. Carlos são muito antigas. Teem cabellos brancos. Já na noite de 2 nobembro de 1802 o francez Luiz Lacence, recém-chegado de França, provocou desordens na plateia de S. Carlos, atacando os guardas (porteiros) da plateia (...). Em 1803 já nos apparece uma *pateada* em fórma. Na noite de 31 d’Agosto foram presos na plateia os espectadores José Januário (...). Estavam perturbando a boa ordem com apupadas que davam e inquietando os espectadores (...)’

Bordalo, nas suas caricaturas, também ilustra as célebres *pateadas*<sup>43</sup>. Os que mais directamente sofriam com a ira do público eram os cantores. A primeira récita da temporada

<sup>41</sup> In *O Antonio Maria*, 31 de Janeiro de 1884, p. 38

<sup>42</sup> In *Lisboa de outros tempos*, vol. 1, p. 254

<sup>43</sup> Cfr *O Antonio Maria*, 18 de Dezembro de 1879, p. 230

(a de debute) perante um público com fama de juiz severo, era uma prova muito difícil de superar:

‘(...) Como debute da actual companhia lyrica subiu à scena hontem esta opera desempenhada pelas sr.ªs Garbini e Bonheur e sr.s Bulterini, Kaschmann, Navarini e Magnani. O publico esperava os artistas, como se diz, à ponta de espada, e estava disposto a julga-los severamente (...). Provinha esta atitude em relação ao boato, que se havia propalado com referência ao merito dos cantores (...)’ (*Correio da Noite*, 2 de Outubro de 1881)

O mesmo crítico refere os ‘terrores’ da noite de estreia:

‘(...) A sr.ª Ricetti mostrou realmente valer pouco, mas é possível, que mais desaffrontada dos terrores de uma estreia, consiga agradecer n’um ou n’outro ponto (...)’ (*Correio da Noite*, 23 de Janeiro de 1883)

Se alguns cantores conseguiam superar com êxito a récita de estreia, muitos viam o seu contrato rescindido, como aconteceu com o barítono Mendioroz<sup>44</sup>, mais tarde substituído por Lalloni. As cantoras tinham um julgamento igualmente severo, apesar de alguns críticos de imprensa demonstrarem o seu desagrado pela atitude do público para com o ‘sexo frágil’:

‘(...) A companhia póde ser muito má, mas a attitude da platéa só serve para a tornar peor. Ora entendemos que se dêem signaes de desagrado ao que é mau, principalmente no fim dos actos, muito principalmente ainda no fim do espectáculo. Mas ter a coragem de estar a magoar um ente do sexo frágil, que está em scena, inerme e só em face de tantos juízes, que são algozes, não nos parece generoso nem gentil (...)’ (*Revolução de Setembro*, 9 de Outubro de 1881)

Bordalo também faz a caricatura de algumas das cantoras pateadas. Uma delas é Ida Cristophani. Ela aparece nos ‘Pateados da Semana’ (juntamente com Lalloni e Bulterini), devido ao seu fraco desempenho na ópera *Baile de Máscaras* de Verdi. Outras caricaturas também lhe são ‘dedicadas’ aparecendo com o Duque de Ávila e Bolama, outra figura com maus desempenhos mas, por sua vez, nas lides da política<sup>45</sup>. Outra cantora que pode servir de exemplo é Ana Belloca, que durante a pateada teve uma crise de nervos: ‘o público pateou, a senhora Belloca teve um chilique’<sup>46</sup>.

Bordalo, apesar de ter, em certas ocasiões, condenado a pateada<sup>47</sup> não é quem mais a critica. Veja-se este texto de Cristóvão de Sá:

‘(...) a pateada repugna-nos (...). Se aquela gente tem systema nervoso (...) e se tem alguma coisa nas veias que não seja capilé ou limonada de cavallinho, não pode estar serena sob o peso de uma trovoada de tacão! Apostamos, que se fôsse costume elles lá do palco patearem os espectadores, nem todos seriam capazes de dizer *boas noites* ao visinho do lado, em voz alta, sem lhes tremer a voz (...)’ (*Revolução de Setembro*, 23 de Novembro de 1879)

<sup>44</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 18 de Dezembro de 1879, p. 230

<sup>45</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 11 de Março de 1880, pp. 87, 91 e 92

<sup>46</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 8 de Novembro de 1883, p. 363

<sup>47</sup> Cfr., a título de exemplo, *O Antonio Maria*, 18 de Dezembro de 1879, p. 230

A empresa chegou mesmo a recorrer ao uso de força policial no teatro, para controlar as pateadas. Esta situação também é ilustrada por Bordalo, que tece uma forte crítica ao público, e também por periódicos<sup>48</sup>. Os distúrbios na sala também eram provocados por divergências de opinião<sup>49</sup>, que chegavam à agressão física e à intervenção da polícia, ou pelas disputas entre claques.

Quando o desempenho dos cantores merecia a aprovação do público, a euforia era levada ao extremo. Gayarre, por exemplo, figura entre os cantores mais apreciados. Outro exemplo é Giuseppina Pasqua que, quando representou o papel de *Romeu* na ópera *Romeu e Julieta* foi chamada ao proscénio dezasseis vezes e, numa outra récita, vinte e duas vezes<sup>50</sup>. Bianca Donadio também é frequentemente mencionada na imprensa periódica. O *Correio da Noite*<sup>51</sup> refere que o público ‘applaudiu doidamente a Donadio’, que a ‘chamou repetidas vezes entre estrepitosas salvas de palmas, entre uma tempestade sonora de bravos (...)’.

Muito raramente foram pateados maestros, mas tal facto verificou-se no Teatro de São Carlos:

‘(...) No theatro de S. Carlos deu-se hontem um incidente curioso. Ao terminar o último acto, foi tão bem cantado o final que o público pediu *bis*. Borghi-Mamo, Ortisi e Rapp indicaram que o fariam de boa vontade, mas que não tinham música. Effectivamente o sr. Dalmau e alguns dos principaes professores da orchestra tinham desaparecido. Passado tempo, como o sr. Dalmau não apparecesse, rompeu uma estrepitosa pateada (...). Enfim terminou tudo, mas quando o sr. Dalmau appareceu para reger o *epilogo*, foi-lhe dirigida uma formidavel pateada.’ (*O Economista*, 8 de Fevereiro de 1884)

O empresário era muitas vezes alvo da ira do público. Volto a citar Cristóvão de Sá, que usa a ironia para com o público do teatro:

‘(...) Temos fama de sermos o povo mais benévolo e tolerante do mundo culto. (...) O maior criminoso move-nos compaixão (...). A esta regra geral faz apenas excepção em todo o paiz uma só pessoa: o empresario do theatro de S. Carlos, seja elle quem fôr, seja em que época fôr (...). Perdoamos um attentado á liberdade, um ultraje ás instituições, um desacato ás leis (...). Mas não perdoamos a mais ligeira offensa ás regras da harmonia, aos preceitos da afinação; e por isso temos a gloria, depois de largos anos de escola lyrica, e de severissima fiscalização de todos os falsetes e notas veladas, de sermos um povo onde a musica floresce, desde a philarmonica Incrivel Almadense até á banda dos ex-alumnos cegos da Casa Pia, onde os cantores pullulam, desde o Gaspar soprano, até ao Gaspar barytono, onde os maestros compositores enchem o mundo do echo da sua fama, com as primorosas composições, que começam na *Caninha Verde* e acabam no *Fado Corrido* (...)’ (*Revolução de Setembro*, 6 de Novembro de 1881)

Bordalo é um dos poucos críticos que homenageia o trabalho do empresário. São mui-

<sup>48</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 13 de Outubro de 1881, p. 327 e *O Economista*, 3 de Novembro de 1881

<sup>49</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 11 de Novembro de 1880, p. 370

<sup>50</sup> In *Correio da Noite*, 15 e 17 de Janeiro de 1883

<sup>51</sup> In *Correio da Noite*, 13 de Novembro de 1881

tos os exemplos em que Freitas Brito é cumprimentado pelo gato do *Antonio Maria* ou pelo próprio Rafael, em reconhecimento de algumas boas récitas dadas no teatro<sup>52</sup>.

Através das caricaturas é possível verificar quais as figuras importantes que assistiam à ópera no S. Carlos. Fica-se a saber, por exemplo, que Barros Gomes, ministro das Finanças do governo Progressista, era frequentador do teatro e admirador de Erminia Borghi-Mamo e de Francesco Tamagno<sup>53</sup>. Também que José Carlos Freitas Jácome e o conde de Mesquita assistiam frequentemente aos espectáculos<sup>54</sup>. Nem todo o público do teatro tinha por principal interesse a ópera. Para muitos era mais importante a socialização, ou até o romance:

‘S. Carlos. Frisa – 1870 – Carnaval Trindade – Raminho Cascaes – S. Carlos. Frisa – lado oposto. Se tudo isso valesse alguma cousa de grato à memória de v. ex.<sup>a</sup> pedir-lhe-ia a extrema fineza de me indicar o melhor meio de escrever-lhe’ (Anúncio no *Diário Ilustrado*, 6 de Novembro de 1879)

A socialização era um hábito enraizado na sala de S. Carlos. As visitas aos camarotes e conversas nos corredores eram uma constante. Este anúncio mostra que da ida à ópera permanecia na imagem do espectador apenas o romance, em detrimento do espectáculo de ópera, ou seja estamos perante um processo de ‘alienação’ (VIEIRA DE CARVALHO, 1993: 87-90).

Para a generalidade do público a ópera era essencialmente entretenimento, a diversão dos ‘olhos e dos ouvidos’ (VIEIRA DE CARVALHO, 1993:18). A falta de preparação para a recepção de um concerto instrumental ou até mesmo uma ópera de Wagner era algo evidente para os lisboetas, como se pode verificar pelo excerto abaixo apresentado:

‘(...) A *Missa* não pode ser um espectáculo; é antes um concerto, e o nosso público entende que não pode divertir os ouvidos, sem divertir também os olhos; depois divide-se apenas em duas partes, havendo por isso só um entreacto, o que é pouco para os nossos habitos de fazer visitas e entreter conversações nos intervalos da recita; depois tinha já perdido o sublime encanto da novidade; depois faltava-lhe a luz electrica; e por fim, sendo pequena para encher toda a noite, acaba fatalmente antes das onze horas, o que o indigena não aceita de bom grado, porque do theatro vae direitinho para casa, para o chá e torradas.’

Relativamente ao funcionamento do teatro, o trabalho dos cantores e bailarinos era perturbado pela presença do público. Mais uma vez, a obra da princesa Ratazzi dá-nos informações importantes. Esta não se limita apenas a descrever a situação, mas também clama por medidas, como se pode ver logo na primeira frase deste excerto:

‘(...) O director devia ser um senhor absoluto, e os corredores um sactuario reservado. Mas não é assim; elles se convertem n’um *forum*, n’uma praça pública. E não é só durante as representações é também durante os ensaios. (...). É uma torre de Babel, um quadro mevedição, onde se vê desfilarem officiais de guarnição, de marinha, os antigos e novos protectores da

<sup>52</sup> In *O Antonio Maria*, 25 de Dezembro de 1879, p. 238; 5 de Outubro de 1882, pp. 320-321; 22 de Março de 1883, p. 96

<sup>53</sup> In *O Antonio Maria*, 20 de Novembro de 1879, p. 193; 26 de Fevereiro de 1880, pp. 72-73; 6 de Maio de 1880, p. 156

<sup>54</sup> In *O Antonio Maria*, 21 de Agosto de 1879, p. 85; 6 de Novembro de 1879, pp. 176 e 182; 8 de Janeiro de 1880, p. 14; 18 de Março de 1880, p. 95; 7 de Abril de 1881, p. 107

dansa e de seus interpretes, os peralvilhos de Lisboa, e uma chusma de basbaques que percorrem tudo, passeiam, sentam-se, conversam, palram, gritam e finalmente perturbam o jogo e o canto dos actores. Tudo isto devido à tradição e ao uso. (...)’ (RATAZZI, 1888: 85-86)

Presentemente a ‘tradição’ e o ‘uso’ a que a princesa se refere já são diferentes havendo uma uniformização generalizada do comportamento do público que abrange também o português. Por outro lado, ainda se encontram bem vivas as tradições da ‘pateada’. Não nas salas de ópera, mas sim, curiosamente, em salas de teatro de revista e no teatro amador de cariz popular, ainda encontramos reminiscências que nos remetem para um passado distante.

### II.III – A recepção de Wagner: algumas considerações

Em finais do século XIX representava-se essencialmente no teatro de S. Carlos ópera italiana (com predomínio das óperas de Verdi), bem como algumas óperas de compositores franceses. Esta tendência manteve-se até ao encerramento do teatro em 1912 (VIEIRA DE CARVALHO, 1993:133).

A primeira obra de Wagner representada no Teatro de S. Carlos e em Portugal foi o *Lohengrin*, a 14 de Março de 1883, já depois da morte do compositor. Até esta data, só eram conhecidos os prelúdios do 1.º e 3.º actos, executados pela orquestra da Associação de Música 24 de Junho, e tinha-se apenas uma ideia superficial das partituras através das reduções para canto e piano<sup>55</sup>.

Os ecos que chegaram a Lisboa através de jornais estrangeiros e de algumas pessoas que assistiram a representações noutros países, fizeram levantar uma onda de curiosidade e entusiasmo, que atingiu o seu auge no momento do anúncio da representação do *Lohengrin* no teatro de S. Carlos. Os cantores italianos contratados para Lisboa já conheciam e tinham assimilado o *Lohengrin*, pois esta também foi a primeira obra de Wagner a ser estreada em Itália (Bolonha) em 1871. Mário Vieira de Carvalho refere:

‘Completamente dependente de uma estrutura de produção e comunicação baseada em companhias italianas contratadas para uma ou várias temporadas, o TSC só podia incluir as obras de Wagner na sua programação depois de os palcos italianos as terem assimilado. O TSC segue na esteira da repercussão tardia, em Itália, da reforma wagneriana, mas a recepção desta em Lisboa confinar-se-á à renovação do repertório, sem repercussão institucional’ (VIEIRA DE CARVALHO, 1993:133).

As filosofias de Wagner suscitaram grande controvérsia, mas não tiveram uma repercussão institucional. Por isso, Mário Vieira de Carvalho usa como título do seu capítulo ‘Caminho falhado para o *Drama-de-palavra-e-som*’.

De qualquer modo, a introdução de Wagner não deixou ninguém indiferente, e logo começou na imprensa o debate sobre a ‘música do futuro’ e a antiga escola italiana, muito apreciada em Portugal. Mário Vieira de Carvalho cita importantes autores da época, como é o caso de Francisco da Fonseca Benevides, que pouco assimila do *Lohengrin*. Benevides era um apreciador da ópera italiana. No entanto, acaba por enaltecer a obra de Wagner, se bem que de uma forma totalmente positivista,<sup>56</sup> não mostrando a compreensão da reforma

<sup>55</sup> In *Correio da Noite*, 9 de Março de 1883

<sup>56</sup> Em Portugal a corrente positivista foi introduzida por via francesa, sobretudo a partir das obras de Fétis e

teatral empreendida pelo compositor. Outros críticos são ainda citados, como Angelo Frondoni, um maestro italiano residente em Portugal, positivista, ou o crítico da revista *O Ocidente*, Jaime Batalha Reis, que demonstra outra atitude mais aberta. A posição deste último não é antiwagneriana, pelo contrário, revela uma assimilação de alguns princípios importantes que são explicados aos leitores do jornal.

É importante levar também em consideração outra fonte desconhecida: o maestro António Duarte, recorrentemente caricaturado por Bordalo Pinheiro, um crítico que escreveu longos artigos sobre Wagner para o jornal *Correio da Noite*<sup>57</sup>. Apesar de o maestro sempre ter elogiado o repertório italiano (Bordalo cognominou-o de ‘Bellini lusitano’<sup>58</sup>), acabaria por revelar, surpreendentemente, um particular interesse por Wagner tendo até, inclusivamente, assistido a representações em Londres (*Convent Garden*, 1875) e Munique (1881 e 1882).

António Duarte escreveu três artigos antes da estreia da ópera no teatro de S. Carlos (*Correio da Noite*, 9, 10 e 11 de Março de 1883), sendo ainda publicado um quarto, no dia da estreia (14 de Março de 1883), com a explicação do libreto. Nestes artigos são focados alguns aspectos interessantes:

- A sua opinião sobre a escolha do *Lohengrin* para ‘iniciar’ o público português nas óperas de Wagner. O crítico menciona:

‘Começar pelo *Navio phantasma* ou pelo *Nibelungen* seria erro gravissimo, porque naturalmente o nosso publico, não educado na escola wagneriana, receberia com dificuldade as impressões discrepantes que lhe despertaria a modulação harmonica de factura singular, que se afasta inteiramente do processo usado pelos mais notaveis compositores. (...) o inesperado systema de compôr, que recebeu do seu auctor o epitheto de *musica do fututo* occasiona a principio e emquanto não se torna familiar aos ouvidos, uma sensação ignota, um choque desconstrado, que se communica aos nervos e os faz contrahir pela impressão experimentada.’ (*Correio da Noite*, 9 de Março de 1883)

- O novo papel da orquestra e coros:

‘(...)a orchestra occupa um logar muito mais eminente do que lhe costuma caber; (...) não se limita a acompanhar, e exerce a miudo o poder soberano sujeitando e impondo a sua auctoridade á parte vocal, que lhe cede o campo, onde ordinariamente impera, contentando-se em seguir servilmente aquela que por habito commanda.

A parte instrumental tratada por Wagner tem a seu cargo exprimir as situações, enunciar o desenvolvimento da acção, determinar o character e indole dos personagens (...).

A apresentação dos coros é outra maravilha; o seu emprego por Wagner differe absolutamente; elle não entende que a massa choral deve apenas servir para augmentar a sonoridade do *ensemble* dobrando e triplicando a contextura harmonica, eleva-a até formar d’elle um verdadeiro personagem com todas as exigências, imposições e importância (...).’ (*Correio da Noite*, 10 de Março de 1883)

---

Scudo, dois conhecidos antiwagnerianos. Fétis era frequentemente citado por Francisco da Fonseca Benevides (cfr. VIEIRA DE CARVALHO, 1993: 147)

<sup>57</sup> Estes artigos foram escritos pouco tempo depois dos de Jaime Batalha Reis, notando-se uma certa semelhança de conteúdos em ambos.

<sup>58</sup> In *O Antonio Maria*, 25 de Janeiro de 1883, p. 31

- Introdução do conceito de ‘drama musical’, inovações introduzidas por Wagner
- libreto
- conselhos aos espectadores (menciona o silêncio, a necessidade de não haver interrupções, e indica a ‘habituação’ como o melhor meio para uma boa apreciação da ópera):

‘(...) Para ouvir com prazer o *Lohengrin* é necessario que o espectador esteja preparado para não esperar trechos destacados e seguidos uns após outros, como nas partituras de fôrma italiana.’ (*Correio da Noite*, 11 de Março de 1883)

São depois publicados outros cinco artigos (*Correio da Noite*, 15, 17, 18, 19 e 20 de Março de 1883) que descrevem passo a passo a récita de S. Carlos, abordando o desempenho da orquestra, cantores, coros, maestro, cenários e guarda-roupa. O primeiro é uma transcrição do artigo de crítica do jornal *O Progresso*. Note-se que este crítico assimilou apenas aspectos superficiais, e que retroage apenas para aspectos fragmentários do canto, parecendo que se refere a mais uma das habituais récitas de ópera italiana do S. Carlos:

‘O quinteto que desempenhou as primeiras partes, foi digno do caloroso entusiasmo, que o seu trabalho despertou no publico. Devemos especialisar o grande duetto do 2.º acto entre a soprano e contralto. Pasqua e de Reszké deram-lhe um relevo brilhantissimo; ha muito tempo, que não ouviamos trecho de musica melhor cantado. A formosissima voz da sr.<sup>a</sup> de Reszké e os extraordinarios recursos artisticos da sr.<sup>a</sup> Pasqua deram um conjunto encantador.’ (*Correio da Noite*, 15 de Março de 1883)

António Duarte faz uma crítica mais fundamentada, preocupando-se em especial com a concepção wagneriana, talvez como resultado da sua experiência como ouvinte da ópera de Wagner em teatros estrangeiros:

‘Ás 7 horas e meia precisas a orchestra occupava o seu posto e conservava-se silenciosa, abs-tendo-se de fazer sentir nos violinos as continuadas *quintas* em cordas soltas, e nos instrumentos de madeiras os preludios e escalas (...).’ (*Correio da Noite*, 17 de Março de 1883)

‘No primeiro acto (...) admirei especialmente o effeito scenico, vendo a parte activa que os córos tomaram no decurso da acção, como Wagner exigia no seu systema de escrever, isto é, formando d’elles um verdadeiro e importante personagem.’ (*Correio da Noite*, 18 de Março de 1883)

A estreia desta ópera trouxe modificações importantes a nível da produção. O guarda-roupa, totalmente novo, foi encomendado em Milão, e os acessórios totalmente renovados. Relativamente à cenografia, o crítico António Duarte notou algumas falhas nos cenários:

‘(...) As scenas de Manini são bellas; observei, porém, que no 2.º acto, a porta do castello, ao fundo, é acanhada, e a varanda em que aparece Elsa está collocada um pouco baixa e por tanto fóra da perspectiva. Lembro-me bem d’esta scena no thatro de Munich. A explicação d’estes *contras* tive-a mais tarde; o palco do nosso theatro é baixo e não permite que a porta do fundo, que se torna praticavel, seja mais alta, aliás, segundo as proporções requeridas, a parte superior do castello teria de subir acima das bambolinas. A posição da janela deve-se á requisição das sr.<sup>as</sup> de Reszké e Pasqua, que receiaram prejudicar o effeito musical com a distancia que mediaria entre ambas.’ (*Correio da Noite*, 20 de Março de 1883)

Se muita coisa se alterou a nível da *mise-en-scene*, o mesmo não se pode dizer da recepção do público:

‘(...) O publicou levantou-se n’uma tempestade de palmas e bravos e obrigou cruel, mas desculpavelmente, a bisar aquelle formosissimo trecho (...)’ (*Correio da Noite*, 15 de Março de 1883)

‘(...) pena é que os applausos conferidos a Pasqua e Aldighieri no final do duetto, não deixem gosar tão magnífico e pensado trabalho do eminente compositor (...)’ (*Correio da Noite*, 19 de Março de 1883)

A retroacção do público continuou a ser forte e directamente para o cantor e para os seus dotes vocais. O ‘bisar do trecho’ e a consequente interrupção da acção a favor da *exibição do eu* do cantor vai igualmente contra a filosofia wagneriana, em que a ilusão não deveria ser prejudicada, devendo o cantor desaparecer na personagem.

Bordalo também refere a parte de produção, através das reproduções pormenorizadas dos cenários de Manini e do guarda-roupa dos coros e cantores<sup>59</sup>. Relativamente à recepção, a ópera agradou e desagradou, mas quase ninguém terá ‘percebido’<sup>60</sup>:

‘É uma peça magistral! Produzziu-nos o effeito que devêra despertar no espírito dos esqui-maus a leitura da melhor poesia de Victor Hugo: não percebemos, mas gostamos!...’

O próprio Bordalo assume uma posição de leigo<sup>61</sup> relativamente à música de Wagner, reportando a sua opinião para um aspecto que lhe era familiar:

‘Para os que sabem da poda, a música do Lohengrin é um cacho artístico cujas bellezas musicaes se contam pelo numero de bagos; para nós, pobre leigos no assumpto, o que deveras nos surprehendeu e nos encantou foi o esplendor do scenario e do vestuario. Os sabios que façam a apologia da música, que nós limitamo-nos ao elogio da *mise-en-scene*. Cada qual no seu officio.’

A dificuldade de recepção não se verifica só no *Lohengrin*, mas em todas as óperas que não fossem familiares ao público do teatro de S. Carlos. Veja-se, por exemplo, a crónica de Gervásio Lobato a propósito da recepção do *Mefistófeles* de Arrigo Boito:

‘Ás primeiras notas de abertura o publico percebeu muito bem que ia perceber muito mal. A musica de Boito, um compositor novo para as nossas platéas, não se mette dente facilmente com ella.’ (*O Ocidente*, 1 de Março de 1881)

‘Perceber’ e ‘compreender’ a obra de Wagner não foi tarefa fácil para o público do Teatro de S. Carlos. Mário Vieira de Carvalho refere que em 1893 (ou seja, dez anos depois), o *Navio Fantasma*, segundo a opinião de um cronista do jornal *O Século*, ‘não era de fácil compreensão’ (VIEIRA DE CARVALHO, 1993:150).

O público frequentador do S. Carlos não estava devidamente preparado para a recep-

<sup>59</sup> In *O Antonio Maria*, 15 de Março de 1883, pp. 84-85; 22 de Março de 1883, p. 96

<sup>60</sup> In *O Antonio Maria*, 15 de Março de 1883, pp. 84-85

<sup>61</sup> In *O Antonio Maria*, 22 de Março de 1883, p. 96

ção das obras de Wagner, principalmente devido ao gosto dominante pela ópera italiana que existia na capital portuguesa. Na sua estreia, o *Lohengrin* foi aliás representado em língua italiana<sup>62</sup>, tal como acontecia em regra com todas as óperas originalmente noutras línguas representadas no S. Carlos até 1912. Só em 1909 as óperas de Wagner serão ali cantadas em alemão.

De qualquer modo, os artigos de António Duarte publicados no *Correio da Noite* mostram um entendimento e assimilação da obra e filosofia wagneriana acima dos restantes críticos do teatro de S. Carlos, sendo talvez a única excepção o crítico do jornal *O Ocidente*.

#### II.IV – Ópera portuguesa levada à cena no Teatro de S. Carlos

A ópera italiana sempre teve um papel muito importante (se não mesmo o mais importante) no meio musical português. Já no reinado de D. João V, apesar da preferência do monarca pela música religiosa, representava-se *ópera buffa* na corte e ópera séria em teatros frequentados pela nobreza (por exemplo, na Academia da Trindade e, mais tarde, no Teatro Novo da rua dos Condes).

A ópera em língua portuguesa era, nesta época, representada nos teatros populares, como Teatro do Bairro Alto, um teatro frequentado por um público heterogéneo. As obras eram representadas por bonifrates e predominava a sátira social e a crítica do quotidiano. Para Mário Vieira de Carvalho a *praxis* do Teatro do Bairro Alto pode ser vista como uma espécie de '*Singspiel* português' contra a ópera italiana, tendo também uma certa eficácia como esclarecimento (VIEIRA DE CARVALHO, 1993:35).

Posteriormente, a abertura de dois teatros de ópera, em Lisboa e no Porto, (respectivamente, o Teatro de S. Carlos e o Teatro de S. João) veio mostrar a importância que a ópera italiana ocupava no espaço musical português. Estas casas de ópera funcionaram durante muitas décadas de acordo com o sistema produtivo italiano, importando não só óperas como também cantores, companhias, cenografia, guarda-roupa, etc. O forte enraizamento da ópera italiana oprimiu, de certo modo, o desenvolvimento de uma tradição de ópera em língua portuguesa. Mário Vieira de Carvalho refere:

'A fundação do TSC em fins do século XVIII culmina o processo de repressão do teatro nacional desde Gil Vicente. A assimilação da ópera italiana no séc. XVIII até à sua estabilização no modelo do TSC (...) age contra o desenvolvimento do teatro português, em especial contra as tentativas de afirmação de uma ópera portuguesa ou de um género português de texto musical, por exemplo, semelhante ao *Singspiel* ou ao *opéra comique*'. (VIEIRA DE CARVALHO, 1993:62)

Apesar de se representar teatro musical em português, por exemplo, no Teatro da Rua dos Condes ou no Salitre, este género não subia ao palco dos principais teatros de ópera nacionais. Autores como Mário Vieira de Carvalho, Luísa Cymbron e Manuel Carlos de Brito<sup>63</sup> mencionam a exclusão do teatro lírico português na reforma teatral levada a cabo por Almeida Garret, factor este determinante para o não desenvolvimento de uma tradição

<sup>62</sup> António Duarte menciona: '*Perdei l'onor, infame, perdei l'onor* exclama elle [*Frederico*] coberto de ignominia e criminando a auctora da sua desgraça, *Ortruda*, tanquilla, calculando friamente a terrível desforra (...)' (*Correio da Noite*, 12 de Março de 1883)

<sup>63</sup> Consultar referências completas na bibliografia final

lítica nacional. De acordo com Mário Vieiro de Carvalho, Garret pretendia com esta reforma 'criar um teatro nacional' (VIEIRA DE CARVALHO, 1993:62), mas nunca considerou a reforma da ópera.

Se foram raras as óperas sobre temas de raiz nacional, ainda foram mais raras as que usaram originalmente a língua portuguesa e vieram a ser representadas nesse idioma. As duas únicas obras de autores portugueses que subiram à cena do Teatro de S. Carlos no período aqui considerado não usam o português, nem temas de cariz nacional. A *Beatriz* de Frederico de Guimarães é baseada no mesmo libreto da ópera *Beatrice di Tenda* de Bellini. A língua usada é o italiano. A *Laureana*, de Augusto Machado é baseada no romance *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* de George Sand. Foi primeiro representada em francês, na sua estreia em Marselha, e, posteriormente, traduzida para italiano para ser representada no Teatro de S. Carlos. Paula Gomes Ribeiro enfatiza que a tradução para português nunca terá sido considerada (RIBEIRO, 1995:30). Tais factos comprovam a força da tradição operática italiana e a necessidade de utilização desta língua por parte dos compositores portugueses como forma de tentar garantir o êxito das suas obras.

#### II.IV.1 – *Beatriz* de Frederico Guimarães

Frederico Augusto Guimarães nasceu em Lagos em 1849. Aos 11 anos começou a frequentar o Conservatório de Lisboa onde estudou violino e contraponto. Os três primeiros anos do curso de rudimentos foram feitos em apenas um, o que lhe valeu uma medalha de ouro. Foi nas aulas de contraponto que mais se distinguiu, conseguindo, por isso, vários prémios em dinheiro atribuídos pelo Conservatório. Concluiu o curso aos 20 anos com 19 valores, sendo-lhe dado um prémio de louvor no valor de dez mil réis<sup>64</sup>.

A 22 de Julho de 1870 foi nomeado músico da Real Câmara. No teatro de S. Carlos desempenhava as funções de 1.º violino<sup>65</sup> e, juntamente com Rafael José Croner, fazia parte da comissão que representava junto da empresa todos os profissionais da orquestra. Nesta data, residia na Rua das Pedras Negras, n.º 21, freguesia da Madalena<sup>66</sup>.

Quando em Junho de 1880 se festejou o centenário de Camões, Guimarães, que já tinha a sua ópera pronta, acrescentou-lhe uma abertura. A abertura foi executada pela Associação de Música 24 de Junho num concerto que decorreu no Coliseu, em 9 de Junho de 1880. Segundo um artigo da revista *O Ocidente* (21 de Abril de 1882), foi o êxito então obtido que o terá levado a tentar pôr a sua ópera em cena. Além da *Beatriz*, já havia composto uma missa, que foi cantada a 15 de Fevereiro de 1873, na Igreja das Chagas, e uma *romanza* para quarteto de cordas.

A *Beatriz* foi apresentada no teatro de S. Carlos em virtude de uma dificuldade do empresário em cumprir uma condição do seu contrato: levar à cena uma ópera nova de autor conhecido. No contrato de adjudicação da firma Freitas Brito & C.<sup>a</sup>, pode-se ler na 12.<sup>a</sup> condição:

<sup>64</sup> In *Perfis Artísticos*, Junho de 1881

<sup>65</sup> Auferia um ordenado bastante elevado, 40 000 réis (o mais elevado da orquestra era de 51 000 réis. (Ministério do Reino D.G. I. Pública, maço 5039, Arquivo da Torre do Tombo)

<sup>66</sup> Ministério do Reino D.G. I. Pública, maço 5039, Arquivo da Torre do Tombo.

‘Em cada uma das epochas a empresa dará uma opera nova de reconhecido merito e de autor de primeira ordem, com todo o scenario e vestuario novo. Esta opera será de grande reportorio, e não será posta em scena sem primeira aprovação do Governador Civil de Lisboa (...).’<sup>67</sup>

Frederico Guimarães, conhecedor da situação, abordou a empresa no sentido de fazer subir ao palco do S. Carlos a sua ópera (BENEVIDES, 1883:388). O empresário aceitou a proposta. Segundo Benevides, este último aproveitou simplesmente a oportunidade de fazer representar uma ópera mais simples do que a referida no contrato; para a opinião pública em geral, o empresário estaria a promover e apoiar a ópera nacional. De qualquer modo, o empresário fez saber que só aceitava levar à cena a ópera se o governo o dispensasse da ‘ópera nova de autor conhecido’. Como o governo, contrariamente ao esperado, o tentou obrigar ao cumprimento do contrato, levantou-se uma onda de protestos dos assinantes do teatro, apoiados pela crítica, na imprensa:

‘(...) Os obstaculos que ainda se oppõem à realização d’esta ideia podem remover-se se a imprensa se pronunciar com entusiasmo e com interesse no sentido de a favorecer (...). Lanço esta novidade aos meus colegas do jornalismo lisbonense e peço-lhes que se manifestem sobre o assunto que me parece valer bem a pena que d’ele se ocupem. Uma ópera de um maestro portuguez é um fenomeno bem raro e bem importante para que valha bem o trabalho de lhe consagrar dez ou vinte linhas num artigo. Vamos ver se este apelo é baldado.’ (*Diário da Manhã*, 6 de Dezembro de 1881)

Foram vários os periódicos que responderam a este apelo:

- *A Revolução de Setembro*, 8 de Dezembro de 1881
- *Diário da Manhã*, 6 de Dezembro de 1881
- *Perfis Artísticos*, 14 de Fevereiro de 1882
- *O Fígaro*, 17 de Fevereiro de 1882
- *Diário Popular*, 18 e 20 de Fevereiro de 1882
- *Diário Ilustrado*, 18 de Fevereiro de 1882
- *Gazeta da Noite*, 24 de Fevereiro de 1882
- *Jornal da Noite*, 25 e 26 de Fevereiro de 1882
- *Diário de Notícias*, 18 de Fevereiro de 1882

Nestas notícias critica-se o governo, apela-se ao incentivo aos compositores nacionais, e enaltece-se as qualidades de Guimarães (destacando-se que a partitura da *Beatriz* já havia sido vista por vários músicos, entre os quais o maestro do S. Carlos, Rafael Kuon, que dera um parecer favorável). O ministro do Reino, Tomás Ribeiro, acabou por ceder, e a ópera, por ser levada à cena. Se tal não tivesse acontecido, e a empresa tivesse feito a substituição por sua conta, teria sido obrigada a pagar uma multa de 5 contos de réis.

As duas únicas récitas (29 e 31 de Março de 1882) não correram conforme o esperado, devido a doença dos cantores. Segundo o jornal *O Fígaro* (31 de Março de 1882), Kaschmann ‘estava com uma forte laryngite’ e que ‘o incommodo era tal que se viu forçado a calar-se e a pedir desculpa ao publico, isto logo no começo do primeiro acto’; Bulterini

<sup>67</sup> Ministério do Reino D.G. I. Pública, maço 5039

estava rouquíssimo e ‘parecia que a voz saia por um tubo cheio de teias de aranha’; Gini cantou ‘com a cara inchada por causa de um dente’. A única cantora com um desempenho regular foi Carolina de Cepeda. Mesmo assim, o crítico gostou da ópera. Para o crítico *Oberon* do jornal *O Economista*, a ópera não veio revelar ao público a existência de um temperamento criador e artístico. A explicação, no final do seu artigo, elucida bem o porquê desta opinião:

‘(...) É um trabalho commedido, moderado, anodydo. Debalde se espera uma surpresa mesmo de mau gosto, que denotaria talvez uma individualidade susceptível de aperfeiçoamento (...). A melodia resolve sempre pelo modo mais comum, pela solução mais prevista. Dadas as primeiras notas de qualquer phrase musical, um espectador acostumado ás formulas consagradas da música italiana, pode perfeitamente *prever* o desenlace d’ella. Como essas physionomias de linhas vulgares e inexpressivas que sem serem positivamente a reprodução fiel d’um ou outro typo, se parecem todavia com toda a gente e a respeito das quaes se diz: “Eu já vi esta cara em alguma parte” – sem todavia a ter encontrado em parte nenhuma, a música da *Beatriz* dá sempre a sensação de *já ouvida*. Isto provém do emprego subserviente de methodos já cançados, de formulas extenuadas de trabalho, de soluções conhecidíssimas (...). Assim, a canção da sr.<sup>a</sup> Gini, no 1.º acto arrancou a um visinho meu da platea que de resto não prima por uma extraordinária sensibilidade auditiva esta exclamação ingenua – *ai o Othelo!* ‘ (*O Economista*, 2 de Abril de 1882)

Esta última afirmação confirma que a obra de Guimarães foi feita de acordo com alguns modelos italianos, para muitos críticos já estafados.

Bordalo Pinheiro dedica a F. Guimarães uma página do *Antonia Maria*<sup>68</sup>, onde desenhou o busto do compositor, emoldurado por ramos de flores, com o nome *Beatriz* em letras que se destacam – um expressar de opinião discreto, que denota apoio a iniciativas do género, mas sem grandes informações relativas à recita. Somente uma página de homenagem. Este busto é igual a uma gravura de ‘Alberto’ publicado na revista *O Ocidente* (21 de Abril de 1882), baseado numa fotografia de Sollas. É por isso possível, e bastante provável, que Bordalo tenha usado a mesma fotografia para o seu desenho.

Na revista acima mencionada encontra-se outra gravura de ‘Alberto’, desta feita reproduzindo um dos cenários da ópera (o do 2.º acto, que representa o pátio interior de um castelo), desenhado e pintado por Luigi Manini. Segundo documentos do ministério do reino<sup>69</sup> foram pintadas três cenas novas e confeccionados oitenta e oito novos fatos (que completaram os 200 fatos novos que a empresa tinha de apresentar por temporada lírica, segundo obrigação contratual).

#### II.IV.2 – *Laureana* de Augusto Machado

A outra ópera portuguesa representada no teatro de S. Carlos foi a *Laureana* de Augusto Machado. De acordo com a biografia publicada na revista *O Ocidente* de 1 de Fevereiro de 1883, Augusto de Oliveira Machado nasceu em Lisboa, na rua Nova do Almada n.º 100, 3.º andar, a 27 de Dezembro de 1845. Teve o seu primeiro professor de música aos 7 anos de

<sup>68</sup> In *O Antonio Maria*, 6 de Abril de 1882, p. 105

<sup>69</sup> Ministério do Reino D.G. I. Pública maço 5039

idade, sabendo-se apenas que se chamava Ostronol, que era membro de uma conceituada família de músicos lisboetas e que iniciou Augusto Machado no piano. Seguiu-se Joaquim Casimiro, de quem recebeu as primeiras noções de Harmonia. Manuel Joaquim dos Santos ensinou-lhe flauta e Emílio Lami<sup>70</sup> e João Guilherme Dadi foram sucessivamente os seus professores de piano. Com o propósito de se aperfeiçoar no instrumento, e depois de já se haver feito notar como compositor de valsas e *romanzas*, parte para Paris onde teve lições com Albert Lavignac. De regresso a Lisboa matriculou-se no Conservatório, tendo lições de harmonia contraponto e fuga com Monteiro de Almeida. Em 1870 concluiu o curso completo, mas não passou a nenhum exame com distinção. Este facto foi posteriormente aproveitado pelos críticos de imprensa para tecer uma opinião destrutiva da imagem do compositor.

Paula Gomes Ribeiro opina que Augusto Machado foi um compositor dotado de uma excelente formação musical e cultural, percorrendo desde muito cedo um caminho que terá como principal objectivo contrariar a tendência italianizante que se vivia no meio artístico português. Ele preconiza a abertura aos modelos músico-dramáticos franceses e insiste na criação de uma linguagem nacional (RIBEIRO, 1995:5).

Em 1869 conseguiu representar no teatro de S. Carlos o bailado *Zeffireto* e, no ano seguinte, subiu à cena no teatro da Trindade (onde foram apresentadas muitas das suas operetas), *O Sol de Navarra*. Machado parte novamente para Paris, talvez influenciado pelo círculo intelectual que frequentava, formado por Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, completamente impregnado de cultura francesa (BORBA, 1963:153). Lá estuda com Lavignac e Danhauser e convive com personalidades da notabilidade de Massenet e Saint-Saëns.

É curioso que segundo *O Ocidente* de 1 de Fevereiro de 1883, também faziam parte do círculo acima mencionado Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Salomão Saraga, João Lobo de Moura, o conde de Resende, Mariano Machado de Faria e Maia e Ernesto Marecos. Nas suas reuniões o grupo ‘discutia todas as ideias, conspirava contra todas as instituições e revolucionava todos os sistemas e todas as formas sociais e políticas’. Relativamente à música, o mais importante feito artístico terá sido um escrito de Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, *A morte do Diabo*, onde se fazia uma forte crítica à igreja católica e uma sátira aos burgueses lisboetas da Baixa. Esta obra propunha-se ser uma opereta, no género das de Offenbach, cheia de *couplets* e extravagâncias hilariantes. Foi Augusto Machado quem compôs a música. Parte desta música foi adaptada para outra obra de Machado, *O Sol de Navarra*, apresentada sem grande êxito no teatro da Trindade. Quanto à *Morte do Diabo*, desconhece-se o paradeiro do texto e da música, sendo certo que se fossem encontrados, poderiam grandemente contribuir para o estudo da opereta em Portugal.

A *Laureana* foi iniciada no ano de 1876 e é baseada num texto francês de Jean Jacques Magne e Guiou, adaptação do romance de George Sand *Les Beaux Messieur de Bois-doré*. Foi representada pela primeira vez a 9 de Janeiro de 1883 em Marselha. Em Portugal as informações relativas ao êxito da ópera são bastante contraditórias.

Antes da sua estreia no teatro de S. Carlos (1 de Março de 1884) só se executou em Portugal um pequeno trecho, em 1880, por Ermínia Borghi-Mamo. Como esta já conhecia a partitura, pediu a Machado autorização para executar o *cantabile* da *Laureana* do 3.º acto num concerto em benefício dos estudantes pobres de Lisboa, para a qual havia sido convidada a actuar. (*O Ocidente*, 1 de Fevereiro de 1883).

---

<sup>70</sup> No *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Lopes Graça aparece o nome de Emílio Dadi

Segundo Benevides (BENEVIDES, 1902:14) a ópera foi dedicada ao rei D. Luís e executada por Borghi-Mamo, Mantelli, Ortisi, Devoyod, Rapp, Souvestre, Piazza, Bertochi e Lorenzana. Na ópera havia também uma dança, *Astrea*, com música do mesmo compositor e composição coreográfica de Casatti, desempenhada por Catarina Casatti, Torri e Paglieri.

Contrariamente ao que sucedeu com a *Beatriz*, foram dadas doze récitas, e executados alguns actos nas festas artísticas de Borghi-Mamo e Devoyod.

A estreia da ópera foi precedida de polémica, desta feita não relacionada com obrigações contratuais, mas sim com a dúvida da veracidade e autenticidade da obra, principalmente por parte dos críticos dos jornais *O Figaro* e *Correio de Lisboa*. O crítico do *Correio de Lisboa* ainda vai contra todo o sentimento de exaltação nacional que se criou em torno da figura de Augusto Machado:

‘(...) pelo facto do sr. Augusto Machado ser portuguez, não nos julgamos na obrigação de o elogiar e de lhe dar as honras de maestro, não tendo conquistado de direito esse título (...). Não vae tão longe o nosso patriotismo que sacrifiquemos a nossa nunca desmentida imparcialidade à custa da futura glória do sr. Machado (...)’ (*Correio de Lisboa*, 28 de Fevereiro de 1884)

Por outro lado, tenta também desacreditar o compositor devido à sua passagem apagada pelo Conservatório:

‘(...) O sr. Machado por um triz, por um valor apenas que ficava reprovado no Conservatório de Lisboa, que esta mesma imprensa que elogia o sr. Machado considera vulgar e sem condições algumas para a educação artística. Que faria se o Conservatório fosse à altura de um bom estabelecimento de arte, então o sr. Machado ficava fatalmente reprovado (...)’ (*O Figaro*, 13 de Março de 1884)

Ambos os periódicos levantam uma grave suspeita: teria o maestro francês Massenet orquestrado a *Laureana*? *O Figaro* publica uma carta de João Rodrigues Cordeiro onde este afirma ter feito o acompanhamento de orquestra de algumas peças de Machado, e que vários colegas seus teriam feito o mesmo:

‘(...) Fiz o acompanhamento de orchestra para a peça intitulada *Sol de Navarra*, que se representou no teatro da Trindade e igual trabalho para outra peça intitulada *Fructus d’Ouro* representada no mesmo teatro (n’esta segunda peça só fiz o dito trabalho no 1.º e 2.º actos não querendo concluí-la em consequencia da desintelligencia entre mim e o ill.º senhor Augusto Machado).

N.B. Não disse acima – orchestrei ou instrumentei – porque os papeis que me foram apresentados para tal fim, só continham as partes das vozes, e algumas notas do baixo, nem sempre exactas, eis do que o posso informar, no mais só os meus collegas que teem feito eguaes trabalhos para o supradito sr. o poderão informar.

Disponha do meu ilimitado prestimo no que lhe poder ser util.’ (*O Figaro*, 13 de Março de 1884)

A apresentação da ópera no S. Carlos não fez mudar a opinião dos dois críticos, que continuaram a levantar dúvidas:

‘(...) Admira o autor, com todas as forças com que *instrumentou* não se apresentasse a reger (...)’ (*O Figaro*, 2 de Março de 1884)

‘(...) Falla-se em Massenet, que foi quem instrumentou a opera e que se affirma fez muito mais. Enfim o que é facto é que a música em geral é boa tirando a falta de unidade que por vezes se lhe nota, e uma certa empastação e outros senões porque uma simples audição não nos dão segurança para mais affirmativa (...). Nós que somos pouco dados a milagres não comprehendemos como é que se fez este milagre de ter o nome de A. Machado a música da ópera *Laureana*.’ (*Correio de Lisboa*, 3 de Março de 1884)

Augusto Machado teve Bordalo como fiel apoiante, que chegou mesmo a prever a polémica que eclodiria em Portugal. Assim, num retrato de Machado publicado a 25 de Janeiro de 1883<sup>71</sup>, a propósito do êxito da ópera em França, aparece o seguinte comentário:

‘Augusto Machado obteve um immenso triumpho em França com a ópera *Laureane*. A crítica francesa considera-o como um distinctissimo compositor. Só falta uma coisa à sua glória: É que os músicos portugueses digam mal d’elle (...)’

A 6 de Março de 1884, já depois de algumas representações no S. Carlos, é publicado no *Antonio Maria* um texto que, mais uma vez, defende o compositor e, de forma muito directa, responde a toda a crítica oposicionista:

‘N’uma terra onde a indiferença, para não dizermos o desprezo das coisas nacionaes toca a fronteira da excentricidade; onde uns *feduncios* encartados teem sempre o nariz torcido e o sorriso chasqueador dos grandes cynicos para tudo quanto não haja pago direitos de importação á meza da alfandega (...). Zumbiram por ahi, verdade seja, uns besoiritos de má morte, d’esses a quem a consciência da propria insignificancia induz frequentemente a desdenhar de quantos não entendem, no proposito pedante de inculcarem merecimentos que não teem, mas bastou um simples aceno de vasculho para os fazer bater as azas fugindo amedrontados (...)’

O êxito da peça não foi suficiente para convencer os descrentes, mas sem dúvida, que marcou e abalou as parcas estruturas da ópera portuguesa<sup>72</sup>. Paula Gomes Ribeiro refere que a *Laureana* não foi uma obra inovadora e avançada em relação à sua época, mas que foi, sem dúvida, um ponto fundamental na mudança de atitude do panorama operático português (RIBEIRO, 1995:6).

A título de curiosidade, referira-se o episódio narrado por João Pinto de Carvalho (TINOP), no qual Augusto Machado é caricaturado numa carruagem carnavalesca, juntamente com outras figuras da cena lírica do teatro de S. Carlos. Os mascarados distribuían uma poesia, aqui transcrita<sup>73</sup>:

Revista a pé cochinho,  
Em versos de pé quebrado  
Goula, maestro insigne, na boleia,  
Dirige a traquitana a salvamento  
O Brito vae trincando a barlavento  
“Confetti” d’assinantes com alteia  
Paccini, a estrela sua, vocaliza,  
E a época, feliz, assim desliza

<sup>71</sup> In *O Antonio Maria*, 25 de Janeiro de 1883, p. 25

<sup>72</sup> In *O Antonio Maria*, 6 de Março de 1884, pp. 76-78

<sup>73</sup> *Lisboa de Outrora*, vol.2, pp. 174-175

O Chitas, dilettante nas cadeiras,  
 Cá faz luzir depois os seus brazões,  
 Porque enfim os “derréis” das costureiras  
 Vão dando p’ rás despesas dos lazões.  
 Ao menos se soubesse governá-los...  
 Pobre Chitas e pobres cavallos! ...  
 Machado e Keil admirem por favor,  
 Vae na frente o “maestro picador”.

As figuras aqui referidas são o empresário Freitas Brito, a cantora Regina Paccini, o *Barão das Chitas*, Alves Gouveia, os maestros e compositores Augusto Machado, Alfredo Keil e, por fim, o ‘maestro picador’ António Duarte da Cruz Pinto, muitas vezes caricaturado por Bordalo Pinheiro montado no seu cavalo (oboé transformado em cavalo) e exibindo as suas medalhas e insígnias.

Apesar de Pinto de Carvalho não indicar a data, presumo que tal terá ocorrido na temporada de 1894-1895, pois foi neste período que o soprano Regina Pacini integrou a companhia do teatro, e que o maestro Juan Goula dirigiu a orquestra.

## II.V – Cenografia, guarda-roupa e *mise-en-scène*: aspectos de produção e recepção

Luigi Manini, o cenógrafo que trabalhou no São Carlos de 1879 a 1895, nasceu em Crema (Itália) a 8 de Março de 1848. Os seus estudos foram realizados sob a orientação do conhecido cenógrafo Carlo Ferrario na *Accademia di Bera* (actualmente, *Accademia di Belli Arti*), em Milão.

Manini foi também um exímio aquarelista e arquitecto. Em Portugal, desenhou várias habitações dentro do gosto romântico tardio (como o Palace Hotel do Buçaco ou a Quinta da Regaleira), obras bastante ornamentadas que transportam, de certo modo, a cenografia para fora dos palcos. Também decorou o interior de vários teatros, como é o caso do Teatro do Funchal, Teatro D. Luís, Teatro S. João e o Teatro D. Amélia. Com o advir de um novo século, e com o triunfo da arquitectura funcionalista, o seu trabalho passou formalmente e esteticamente a pertencer ao passado. Em 1913 Manini regressou a Itália e faleceu em Breccia em 1936.

Relativamente ao seu desempenho como cenógrafo, é importante começar por referir que no período em que esteve em Lisboa, representavam-se no teatro de São Carlos algumas das mais importantes produções operáticas europeias. São exemplos as obras de Verdi, Donizetti, Arrigo Boito, Ambroise Thomas e Wagner. Cabia assim ao novo cenógrafo corresponder inteiramente a todas as expectativas do exigente público do teatro de São Carlos, mas, ao longo deste capítulo, perceberemos que a sua missão não foi fácil, e que não conseguiu mesmo agradar a algumas facções do público e da crítica. Talvez o meio musical lisboeta não estivesse ainda preparado para receber a inovação que chegava.

Manini era um representante da nova escola de cenografia italiana (de pendor naturalista), por oposição à antiga escola representada por Rambois e Cinatti (de pendor clássico e idealista). Esta nova corrente exigia um decalque da realidade, uma verdade fotográfica quase ao estilo de documentário, onde quaisquer elementos de fantasia eram completamente afastados, por serem perturbadores. As construções cénicas tinham de possuir o máximo de verdade histórica e etnográfica.

A recepção do trabalho do cenógrafo provocou vários focos de opinião, que dividiam espectadores e críticos de imprensa. O crítico da revista *O Ocidente* (que assina com o pseudónimo de *Spectator*) descreve e elogia o trabalho de Manini, principalmente os seus vastos recursos de composição, a magia do colorido e o seu estilo naturalista que atinge a ‘verdade photographica’<sup>74</sup>. Crítica apenas alguns efeitos de perspectiva, desculpando esta falha com a pouca experiência do cenógrafo.

Rafael Bordalo Pinheiro é, sem dúvida, o maior admirador do trabalho de Manini e, talvez, quem estava mais bem preparado para receber esta nova corrente artística. No jornal *O Antonio Maria*, são muitas as reproduções pormenorizadas de cenários usados no teatro de São Carlos. Muitas delas são altamente preciosas, pois são as únicas que chegaram até aos nossos dias.

Uma observação cuidada das caricaturas de Bordalo, da obra de João Pereira Dias (DIAS, 1940) e dos slides do arquivo do teatro de S. Carlos (cento e setenta e dois slides de cenários e respectivos pormenores, dos cenários de Manini, fotografados em 1988), permitiu elaborar o seguinte quadro:

CARICATURA	DESCRIÇÃO	OBRA J. DIAS	ARQUIVO TSC
N.º 4	Cenários do 1.º e 2.º actos da <i>Africana</i> (sala de conselho e prisão) e um antigo com elefantes	—	—
N.º 12	Cenários do 2.º e 3.º actos da <i>Aida</i> (aposentos de Amnéris e margens do Nilo)	—	X (? , cenário das margens do Nilo, slide n.º 19)
N.º 22	Cenário de 5.º acto do <i>Profeta</i> (subterrâneo)	—	X (? , slide n.º 17)
N.º 25	Cenário para o 1.º acto do <i>Fausto</i> (laboratório)	—	—
N.º 38	Cenários para os 1.º, 2.º e 3.º actos do <i>Guarani</i> (Castelo, quarto de <i>Cecilia</i> , pátio do castelo e floresta)	X (floresta)	X (floresta, slide n.º 49)
N.º 63	Cenário para 2.º acto do <i>Mefistófeles</i> (entrada do inferno)	X	—
N.º 102	Cenário para a <i>Laureana</i> (jardim de um castelo)	—	—
N.º 111	Cenários para a ópera <i>Lohengrin</i> dos 1.º, 2.º e 4.º actos (rio Scheldt, pátio interior de castelo, câmara nupcial de <i>Elsa</i> )	—	—
N.º 117	Cenário para o 3.º acto do <i>Roberto do Diabo</i> (claustro de St.ª Rosália)	X	X (slide n.º 126)

<sup>74</sup> *O Ocidente*, 15 de Abril de 1880, p. 15

Da análise do quadro pode-se concluir que onze dos cenários que estão nas caricaturas não se encontram nenhuma outra fonte, três estão possivelmente nos slides de S. Carlos, dois estão nas três fontes, e um apenas nas caricaturas e na obra de Dias.

São muitos os elogios que Bordalo faz ao cenógrafo, e o seu trabalho é quase sempre descrito como ‘excelente’ ou ‘magnífico’. Mas a admiração que nutria por Manini não o impede de ser crítico. Esta crítica nunca está relacionada com aspectos técnicos (como a perspectiva ou o colorido), mas sim com incongruências e desacertos cénicos, que prejudicavam a ilusão. Para além da sua opinião pessoal, também é mencionada a opinião do público em geral. Quando numa caricatura a propósito de um cenário para a ópera *O Profeta* de Meyerbeer se lê ‘Um bravo a Manini o scenographo’ e ‘Alguns espectadores, provavelmente versados na arte de cair, resolvem patear o scenographo’<sup>75</sup>, vemos que a opinião do caricaturista difere inteiramente da do público. Temos assim a opinião de um perito *versus* a opinião leiga da plateia do São Carlos. A última frase é claramente uma crítica e talvez possa também ser vista como uma tentativa de educação do público relativamente a questões artísticas.

Mário Vieira de Carvalho fornece um excelente exemplo relativamente aos ‘pseudo-críticos de plateia’, que acusavam o cenógrafo de não saber pintar escadas. O episódio que ocorreu é relatado por Rangel de Lima, crítico do jornal *O Atlântico*:

‘No portico do castello (...) há uns seis ou sete degraus [cf. com caricatura n.º 31] sobre os quais se vê a sombra das árvores proximas (...). Dizia-me o meu vizinho da direita apenas subiu o pano:

“Ahi está; continuam as escadas. A mania d’este pintor querer fazer o que não sabe! Ora diga-me se aquella escada illude alguém, se aquillo são degraus?...

Imagine o leitor a cara com que não ficaria este critico de má morte, quando viu abrir-se a porta do castello e descer pela escada que não illudia ninguém (...) a figura esbelta de Cecília, a filha do fidalgo castelão! (...)” (VIEIRA DE CARVALHO, 2001:326-327).

A opinião de António Duarte, crítico do jornal *O Progresso*, mostra a disparidade de opiniões da plateia:

‘(...) A scena do 1.º acto, pintada pelo sr. Manini, tem grandes bellezas nos differentes accesorios de que se compõe, principalmente a escada, que parece separada da tela, tão perfeita é a ilusão (...)’ (*O Progresso*, 20 de Janeiro de 1880).

Cristóvão de Sá, crítico do jornal *A Revolução de Setembro*, fazia menções frequentes a Manini nos seus artigos de crítica musical. Habitado ao antigo estilo de cenografia, foi relutantemente aceitando esta nova escola, não sem primeiro brindar os seus leitores com um sem número de críticas, que começaram assim que apareceu o primeiro trabalho do cenógrafo, o pano de boca de cena:

‘O facto é que o pano está muito bem pintado, mas a concepção do desenho não é muito feliz, faltando-lhe grandeza e magestade, e sobrando-lhe colorido. Dá na vista demais, está a pedir que reparem n’elle, que attendam ao seu verde e ao seu encarnado; e chega a fazer tristeza a idéa desesperada de que se há de olhar invariavelmente para tanta côr viva e

<sup>75</sup> In *O Antonio Maria*, 15 de Janeiro de 1880, pp. 20-21

resplandecente por tantos annos, quantos este levar a fazer-se tão velho como o seu glorioso predecessor (...)'

Seguem-se alguns elogios, mas que terminam numa nova crítica:

'(...) Em todo o caso, há duas coisas dignas de applauso n'aquella pintura: a transparência do céu, e umas pregas carmezim, que depois embrulha um docel incompreensivel, fazendo uma trapalhada que ninguem entende (...)' (*Revolução de Setembro*, 9 de Novembro de 1879).

Bordalo também menciona o dito pano em duas caricaturas<sup>76</sup>, mostrando mais uma vez a sua opinião – 'Panno bem pintado e pouco rethorico' – e a dos espectadores – 'O panno novo se fosse feito de *listas* agradava mais' e 'O funcionalismo quando viu que lhe tiravam a vista do Terreiro do Paço [antigo pano de boca de cena], aonde estão as secretarias da sua alma, protestou e queria antes um panno feito de officios. Desacostumado das gratificações achava ervas demais'. O pano continuaria a dar que falar, pois Rafael e Cristóvão de Sá mencionam, respectivamente:

'O panno de boca continua a provocar o appetite de vários espectadores' (In *O Antonio Maria*, 6 de Novembro de 1879, pp. 180-181)

'E o panno, aquelle implacavel panno de boca, que parece um cabaz de ortaliça, vindo da praça da Figueira, aquelle maldito panno de boca, que nem sequer ainda rasgado está, para nossa consolação, ergue-se enfim lenta e magestosamente, dignando-se a desaparecer da vista do público, e a opera principiou.' (*Revolução de Setembro*, 21 de Dezembro de 1879).

Cristóvão de Sá continuaria a ser um duro crítico de Manini, não esquecendo 'os mágicos pinceis de Rambois e Cinatti'. Os efeitos de perspectiva e de luz desagradam ao crítico bem como a falta de veracidade e exagero, e o consequente prejuízo da ilusão. É o caso de um dos cenários pintados para a *Africana*, a prisão, considerada demasiado luxuosa ou um cenário para *O Profeta*<sup>77</sup> com uma arcaria e um pórtico muito decorados e iluminados enquanto que os subterrâneos seriam verdadeiramente escuros e pouco decorados (*Revolução de Setembro*, 25 de Janeiro de 1880).

Para além de Manini, João Dias refere a existência de Samarani Angelo, que terá colaborado com o cenógrafo nos anos de 1881 e 1882. Samarani Angelo terá por certo trabalhado no São Carlos pelo menos até 1884, pois existem recibos de pagamento desta altura em seu nome<sup>78</sup>.

Pouco se sabe a respeito da produção dos cenários. Nos periódicos da época, foi apenas possível encontrar uma informação:

'(...) O processo que o sr. Manini usa para execução das scenas que pinta é novo. Não se serve do gesso no aparelho da tela, o que traz a vantagem de que as scenas se dobram ou enrolam sem se quebrarem ou destruirer (...)' (*Diário de Notícias*, 27 de Setembro de 1879)

<sup>76</sup> In *O Antonio Maria*, 6 de Novembro de 1879, pp. 176, 180-181

<sup>77</sup> In *O Antonio Maria*, 6 de Novembro de 1879, pp. 180-181 e 15 de Janeiro de 1880, pp. 20-21

<sup>78</sup> Ministério do Reino, documentos de despesas do TSC, maços 3684-5, A.N.T.T.

Nos espectáculos eram usados cenários novos e cenários mais antigos. De acordo com a condição 12.<sup>a</sup> do contrato de adjudicação da empresa Freitas Brito & C.<sup>a</sup>, esta era obrigada a acrescentar ao cenário três cenas novas em cada temporada (este seria provavelmente o número mínimo a apresentar), e o cumprimento desta condição era verificado por peritos contratados pelo governo<sup>79</sup>. É curioso que um destes peritos, Eduardo Machado, fez também alguns trabalhos esporádicos para o teatro entre 1880 e 1886. Estudou na Academia de Belas artes de Lisboa e foi um dos discípulos mais notáveis de Rambois e Cinatti (DIAS, 1940). Alguns destes cenários foram pintados em tela nova e outros em tela velha. Para além de Manini e Samarani, há também que referir e existência de um maquinista chamado Caprara mencionado por António Duarte no *Correio da Noite* (20 de Março de 1883), que preparou os dispositivos para a primeira cena da ópera *Lohengrin*.

Existem alguns relatos que acusam a má funcionalidade e antiguidade dos maquinismos:

‘(...) Para tudo correr mal, até o alçapão, por onde Mephistópheles se some com Fausto, fez tropelia. Estava mal ensebado e começou aos pulos. O maldito parecia que estava com soluços. A plateia desatou a rir (...)’. (*Correio da Noite*, 20 de Dezembro de 1882)

Francisco da Fonseca Benevides também refere esta questão, fazendo um apelo ao governo para dotar o teatro de maquinismo e material necessário para a execução de óperas e bailes de grande espectáculo, bem como para a iluminação (BENEVIDES, 1883:416). O crítico da revista *O Ocidente* pede, por sua vez, a modernização da iluminação, pois esta já estava tão velha que chegava ao ponto de prejudicar a ilusão cénica:

‘(...) Entretanto para os grandes efeitos da arte scenica moderna não bastam umas vistas bem pintadas, são essenciais combinações de luz que não há nos nossos palcos nem pode haver enquanto a sua construção antiga não for completamente modificada segundo as exigencias dos novos processos de scenographia. É para lastimar que trabalhos do merecimento notavel das scenas do sr. Manini sejam prejudicados por uma iluminação insufficiente e por vezes disparatada, e que os scenographos se vejam obrigados a luctar com estes obstaculos materiaes, a mutilar as suas composições e a carregar com ridiculos de que são aliás inteiramente irresponsáveis (...)’. (*O Ocidente*, 21 de Março de 1881, p. 77).

A 12.<sup>a</sup> condição do contrato de adjudicação também obrigava a empresa a apresentar em cada ano lírico o número de duzentos fatos novos – condição esta que também era verificada por peritos contratados pelo governo. Muitas questões se podem colocar a este respeito:

- 1 – Em que condições funcionava a produção do guarda-roupa?
- 2 – O guarda-roupa era totalmente ou parcialmente confeccionado em Lisboa?
- 3 – Em que casos se procedia ao aluguer de vestuário de teatros estrangeiros?
- 4 – Será que os cantores possuíam guarda-roupas próprios, sendo apenas confeccionados no S. Carlos os fatos dos coristas e figurantes?
- 5 – A confecção do guarda-roupa era feita em conformidade com a actividade de outros teatros europeus ou não?

<sup>79</sup> Autos de verificação Ministério Do Reino, D.G. I. Pública/1.<sup>a</sup> Repartição, mc. 5039, A.N.T.T.

Ao longo da investigação foi possível descobrir alguns dados relevantes, que ajudam a esclarecer parte destas questões. Em 1883 e 1884 existiam três aderecistas (Toscano, Alfredo e Joaquim) e uma oficina que funcionava com um número significativo de costureiras e alfaiates. Possivelmente já laboravam em 1879, mas da empresa Freitas Brito poucos documentos existem. Os poucos que se encontram são da administração de Valdez (primeiro, como Conselheiro Régio e, posteriormente, como empresário).

As facturas de retrosarias, lojas de tecidos e adereços, referentes à compra de rendas, botões, grandes quantidades de panos, camisas, calças, colchetes, tecidos caros com debruados em dourado e prateado e acessórios como espadas e máscaras, mostram a actividade da oficina. Uma nota num destes documentos<sup>80</sup> indica que um determinado tecido se destinava à confecção de um fato para o baixo Rapp, e outro para Antonietta Pozzoni, nomeadamente um hábito (possivelmente para o 4.º acto da *Favorita*) o que prova que não eram só confeccionados factos para coristas e figurantes.

Relativamente ao aluguer de fatos, há notícia de que o guarda-roupa para o *Rei de Lahore*<sup>81</sup> veio de Paris, e que seria reexportado assim que as récitas terminassem (*Correio da Noite*, 12, 13 e 20 de Março de 1884), e que o do *Lohengrin*<sup>82</sup> veio de Milão (*Correio da Noite*, 12, 13 e 20 de Março de 1884). A revista *Perfis Artísticos* (n.º 29, Agosto de 1882) revela mais detalhes: o vestuário foi feito no guarda-roupa Chiappa e Brunetti e os adereços confeccionados por Eduardo Rancati, ambos de Milão. Decerto tal não seria necessário se a oficina de costura conseguisse dar resposta a este tipo de trabalho mais elaborado. É também importante mencionar o trabalho de Pietro Giorgi Pacini:

‘(...) não deve esquecer-se o nome do sr. Pacini, que concorreu muito eficazmente para o *ensemble* do Guarany e que foi incansável em pôr em scena a opera com o esquisito aparato que todos applaudiram francamente. Vê se bem, na parte material; nas mil e uma exigências do scenario; no acerto da disposição no guarda-roupa e adereços – feitos sob sua direcção e desenho, em parte – a mão do homem experimentado, que conhece os segredos do palco e sabe actuar sob a forma do agradável no animo do espectador, dando-lhe a impressão deliciosa e encantadora da novidade (...)’ (*Correio da Noite*, 31 de Março de 1880)

Algumas caricaturas de Bordalo mostram Pacini no desempenho das suas funções. Na ópera *Fausto*<sup>83</sup> Pacini interveio no rejuvenescimento de *Fausto*, de maneira que até foi notado de mais (‘Vê-se que em S. Carlos as transformações á vista não são feitas em virtude de sortilégios diabolicos, mas sim com o auxilio das mãos do sr. Paccini, que surgem das profundas dos infernos, a puxar pelas vestimentas’). Preparou a derrocada do *Guarani* e tentou remediar o lançamento de uma flecha, que não correu como previsto<sup>84</sup>.

Nem sempre o guarda-roupa e *mise-en-scène* agradavam ao público e à crítica. Só algumas óperas eram postas em cena com o esplendor desejado pelo público do São Carlos.

<sup>80</sup> Consultar factura de ‘Modas e Confeccções’, ‘Folha do guarda roupa do Real Theatro de S. Carlos’ in ‘Contas do Teatro de S. Carlos, Ministério do Reino, maço 4685, Arquivo Nacional da Torre do Tombo; factura de ‘António Cândido da Cruz -guarda roupa universal de fatos para theatros’ in ‘Contas do Teatro de S. Carlos, Ministério do Reino, maço 4684, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>81</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 3 de Abril de 1884, p. 111

<sup>82</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 22 de Março de 1883, p. 96

<sup>83</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 22 de Janeiro de 1880, pp. 34-35

<sup>84</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 1 de Abril de 1880, pp. 114-115

Muitas vezes o guarda-roupa era reutilizado e o uso de adereços fora de moda ou deslocados era uma constante. Na obra de Bordalo, podemos encontrar elogios, como é o caso da ópera *Lohengrin*<sup>85</sup>, ou críticas a adereços fora de moda ou inadequados<sup>86</sup>.

O mesmo se passa com outros críticos de imprensa. Cristóvão de Sá refere-se do seguinte modo ao guarda-roupa para a ópera *Um Baile de Máscaras* de Verdi:

‘Agora o que é insupportável é aquelle baile de mascaras, com uns comparsas e coristas, mettidos em trajos que nem o mais reles guarda-roupa do bairro alto de aluga para um bailique de terça-feira gorda na Gruta do Calypso ou no Jardim de Itália! Que ao menos, por medida hygienica, se mandem todos aquelles dominós à barrela. Não é só ter medo dos fogos nos theatros; é bom também receiar a infecção pela roupa mal limpa!’ (*Revolução de Setembro*, 29 de Janeiro de 1882)

Para além do guarda-roupa não ser adequado a um teatro de primeira ordem como o São Carlos há ainda a sujidade, que em nada agradou ao crítico. O bom gosto dos fatos também foi posto em causa:

‘(...) Mas que diacho! Aquellas dançarinas vestidas de verde-salsa estragaram tudo! Ouvimos dizer que eram lagartas de couve; e outros dissentiram da comparação, achando que eram antes couves, com talo e bicho! Decididamente o *costumier* não conhecia o ditado: *Quem de verde se veste!*...’ (*Revolução de Setembro*, 27 de Janeiro de 1884)

Um elogio que o crítico faz ao trabalho da empresa acaba por mostrar como se usavam os fatos, sem qualquer preocupação pela coerência cénica e pela ilusão:

‘(...) ainda a empresa é digna de elogio pelo modo como poz em scena esta ópera, com verdadeiro esmero e aceio no traje dos coristas e figuração, o que não era muito habito no nosso theatro lyrico, onde os mesmos vestidos serviam quase indistinctamente para damas romanas, para camponezas suissas ou para fidalgas de qualquer corte mais ou menos esplendorosa’ (*Revolução de Setembro*, 21 de Dezembro de 1879)

Bordalo tece uma crítica idêntica, mas relativamente aos adereços:

‘(...) A prima-donna Gargano, no quarto acto, quando se levanta da modesta cama de ferro em que no theatro de S. Carlos teem morrido no ultimo seculo quatro gerações de contraltos, soube fazel-o dignamente (...)’ (*O Antonio Maria*, 6 de Novembro de 1879, p. 182)

Os problemas a nível de guarda-roupa e adereços eram muitos, como utilização não coerente de vestuário, sujidade, falta de gosto na confecção e uso de adereços repetidos. Não obstante fica comprovada a existência de um *atelier* de costura que tratava dos fatos para os protagonistas das óperas, para os outros cantores e coristas. Também se comprova o aluguer e compra de fatos no estrangeiro, normalmente por ocasião de uma produção importante. Não foi possível comprovar se este é o único motivo, mas provavelmente também se deve a falta de meios do teatro para assegurar um guarda-roupa completo para uma nova produção. No *atelier* do teatro far-se-iam alguns fatos novos necessários para completar um guarda-roupa mais antigo, ou para substituir um ou outro fato mais gasto ou repetidamente usado.

<sup>85</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 22 de Março de 1883, p. 96

<sup>86</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 15 de Janeiro de 1880, pp. 20-21; 11 de Março de 1880, pp. 90-91; 18 de Março de 1880, p. 95; 11 de Outubro de 1883 pp. 332-333; 31 de Janeiro de 1884, p. 40.

### III – A POLÍTICA E A ÓPERA

---

O *Antonio Maria* foi um jornal fundamentalmente direccionado para a política. Por isso, as figuras usadas na grande maioria das caricaturas pertencem, quase exclusivamente, a este universo. Bordalo Pinheiro antecipa o formato que rege, nos nossos dias, um dos programas de humor de sucesso da televisão portuguesa – o *Contra Informação* – que, por sua vez, também coloca políticos e figuras públicas em situações de ficção usando *back-grounds* familiares ao público (por exemplo *sketches* televisivos, anúncios, *videoclips* de cantores *pop*, filmes, etc). A situação é primeiramente reconhecida, mas, como está completamente distorcida, provoca o riso. É uma característica do género satírico, pois há uma imitação, mas concretizada pelo fenómeno da inversão (CAMILO, 2002: 124).

Este mesmo modelo foi já usado por Bordalo há mais de um século atrás: os políticos são *encenados* no palco de ópera, em voga na época. Os leitores do *António Maria* poderiam assim identificar cenas que já haviam visto no Teatro de S. Carlos, gozando da hilariante situação de ver os políticos vestidos de personagens da ópera, mas numa relação directa com a problemática quotidiana, política e social, da época. Mário Vieira de Carvalho refere, a este propósito:

‘(...) O processo usado é o da montagem: dá origem a imagens dialécticas, onde o recurso ao *efeito de estranheza* (*Verfremdung*) – decorrente da transposição das personagens e situações da vida real para o universo ficcional (...) – suscita um observador crítico, a quem cabe a produção de sentido.’ (VIEIRA DE CARVALHO, 2001, 335)

Reinava D. Luís, numa monarquia constitucional, neste Portugal de finais do século XIX. O sistema político vigente era o rotativismo, que veio pôr fim à política de pequenos partidos<sup>87</sup>. O que ditou a substituição do regime de pequenos partidos pelo das maiorias homogêneas foi a dispersão política, a experiência interna, os exemplos da Inglaterra, para cuja orgânica constitucional se volveram por vezes as atenções dos nossos dirigentes, e a teoria de numerosos publicistas propugnando a polarização das forças políticas em torno de duas grandes necessidades de vida social, respectivamente, a conservação e o progresso (PERES, 1935:402). As vantagens dessa alternância política eram uma certa descompressão das tensões, a renovação dos quadros e uma certa actualização administrativa. Ambos os partidos maioritários sabiam que chegaria a sua vez de alcançarem o poder. Para apressarem esse momento criticavam e desprestigiavam por todos os meios a acção governativa. Os aspectos negativos estavam, fundamentalmente, em que o rotativismo só era possível na base do dualismo partidário, não dando expressão a correntes políticas novas, que só por compromisso com os grandes partidos conseguiam ingressar nas engrenagens da política oficial (SARAIVA, 1983:468). Por outro lado, os governos, para se manterem no poder, precisavam do apoio das

---

<sup>87</sup> A política de pequenos partidos estava em vigência desde a promulgação do Acto Adicional de 1852, que estabeleceu a concórdia entre conservadores e reformadores da carta e aniquilou o cabralismo.

câmaras; era assim necessário que o partido chamado ao governo dispusesse de maioria parlamentar, o que se conseguia dissolvendo o Parlamento e fazendo novas eleições, conduzidas já pelo novo governo.

Existiam dois grandes partidos em alternância de poder: o 'Regenerador' (ou 'Fontista'), liderado por Fontes Pereira de Melo, e o 'Progressista', liderado por Anselmo Braancamp (depois da morte deste, por José Luciano de Castro).<sup>88</sup> Infelizmente o rotativismo só era possível na base do dualismo partidário, 'esmagando' os pequenos partidos (como é o caso dos 'Avilistas' e dos 'Constituintes')<sup>89</sup>, não dando expressão a novas correntes políticas. Ambos os partidos majoritários sabiam que chegaria a sua vez de governar e, para apressarem esse momento, criticavam e desprestigiavam por todos os meios a acção governativa.

Durante o período de publicação da primeira série de *O Antonio Maria* assistimos a esta dança rotativa de poder. Anselmo Braancamp assumiu a presidência de ministério nesse mesmo ano, 1879, até 1881. Os Regeneradores, reassumiram o poder em Março de 1881 com Rodrigues Sampaio e, no mesmo ano, em Novembro, com Fontes Pereira de Melo. Fontes permaneceu no poder até 1886. Entre as figuras partidárias, o rei e a casa real, Bordalo Pinheiro encontrou um leque de personagens/actores com lugar cativo no palco da ópera, colocando no plano da ficção operística toda a cena política, consequentemente, descredibilizando-a.

A 1 de Junho de 1879 assumia o poder o primeiro ministério progressista: Anselmo José Braancamp (Presidência e Estrangeiros), José Luciano de Castro (Reino), Adriano de Abreu Cardoso Machado (Eclesiásticos e Justiça), Henrique de Barros Gomes (Fazenda), Marquês de Sabugosa (Marinha e Ultramar), João Crisóstomo de Abreu e Sousa (Guerra) e Augusto Saraiva de Carvalho (Obras Públicas, Comércio e Indústria). Este governo encontrou logo forte oposição por parte do parlamento, maioritariamente constituído por membros do anterior governo regenerador. Por isso, os progressistas optaram por uma dissolução do Parlamento (26 de Agosto) e realização de novas eleições (19 de Outubro), tendo conseguido eleger 93 deputados contra os 23 da oposição. Alcançada a maioria na Câmara dos Deputados, procuraram obtê-la também na Câmara Alta. Por decreto de 8 de Janeiro de 1880 nomeou uma nova 'fornada' de 26 pares, que deram ao partido nova maioria.

Este governo, logo no início das suas funções, ficou com uma pesada herança do governo anterior, o tratado de Lorenço Marques, assinado pelo ministro dos estrangeiros do gabinete fontista no dia da sua demissão (30 de Maio de 1879), concedendo privilégios à Inglaterra considerados quase escandalosos.

Seguiram-se no governo três gabinetes regeneradores. O primeiro presidido por António Rodrigues Sampaio (de 25 de Março a 14 de Novembro de 1881), tendo como ministros Miguel Dantas (Estrangeiros), Lopo Vaz de Sampaio e Melo (Fazenda), Caetano Pereira Sanches de Castro (Guerra), António José de Barros e Sá (Eclesiásticos e Justiça), Júlio de Vilhena (Marinha e Ultramar) e Hintze Ribeiro (Obras Públicas, Comércio e Indústria).

De 14 de Novembro de 1881 a 24 de Outubro de 1883 governou o segundo gabinete regenerador sendo os ministros António Maria Fontes Pereira de Melo (Presidência,

<sup>88</sup> O partido Regenerador foi formado na revolução de 1851 que pôs fim à ditadura cabralista. O partido Progressista resultou da fusão dos 'Históricos' (já liderados por Braancamp, sucessor do Duque de Loulé) e dos 'Reformadores' do bispo de Viseu, pelo pacto da Granja celebrado em 1876 (FRANÇA, 1976:13)

<sup>89</sup> Os 'Avilistas' eram liderados pelo Duque de Ávila e Bolama (falecido em 1881) e os 'Constituintes' (partido formado em 1870) eram liderados por Dias Ferreira e Vaz Preto. (FRANÇA, 1976:13)

Fazenda e Guerra), Tomás António Ribeiro Ferreira (Reino), Júlio Marques de Vilhena (Eclesiásticos e Justiça), José de Melo Gouveia e, mais tarde, Barbosa du Bocage (Marinha e Ultramar), António Serpa Pimentel e, mais tarde, Hintze Ribeiro (Estrangeiros) e Hintze Ribeiro (Obras Públicas, Comércio e Indústria).

O terceiro e último gabinete governou de 24 de Outubro de 1883 a 20 de Fevereiro de 1886. Sob a presidência de Fontes (também com a pasta da Guerra) estiveram Barjona de Freitas (Reino), Lopo Vaz Sampaio e Melo e, posteriormente, Barjona de Freitas e Manuel de Assunção (Eclesiásticos e Justiça), Hintze Ribeiro (Fazenda), Pinheiro Chagas (Marinha e Ultramar), Barbosa du Bocage (Estrangeiros), António Augusto de Aguiar e, sucessivamente, Hintze Ribeiro, Fontes Pereira de Melo e Tomás Ribeiro (Obras Públicas, Comércio e Indústria).

A situação económica e social do país era instável. O século XIX foi marcado pela imigração, sobretudo dirigida para o Brasil. Entre 1866 e 1900 meio milhão de pessoas abandonaram legalmente o país. Adicionando os que partiram sem qualquer tipo de documentação, eleva-se o número para cerca de 640 000 indivíduos. Também se assiste à migração para as cidades, que não tinham capacidade para absorver toda a mão-de-obra (SERRÃO, 1988:168).

Relativamente à situação económica do país, em finais do século, a população activa repartia-se da seguinte maneira: sector primário, 61%; sector secundário, 18,4% e o terciário 20,06%. (SERRÃO, 1988:169). A percentagem de analfabetismo era também muito elevada: em 1878, 82,4%; em 1890, 79,2%; em 1900 84,9%. As divergências sócio-culturais eram acentuadas: por um lado, a civilização *tradicional* do meio rural ('civilização da oralidade') e, por outro, a *modernidade* das cidades, em lento crescimento ('civilização da linguagem escrita') (SERRÃO, 1988:172). Apesar dos nossos principais centros urbanos (Lisboa e Porto) nada terem a ver com as grandes capitais europeias, eram vários os movimentos culturais e literários que são de destacar nesta época. Relembro a comemoração do centenário da morte de Camões, iniciativa esta aproveitada pelos republicanos para aumentarem a sua popularidade.

As páginas de *O António Maria* correram sempre a par do discurso político nacional, através de um 'comentário político efabulativo e imaginoso' (FRANÇA, 1982:163). Este tipo de comentário encontrou o veículo perfeito no mundo ilusório da ópera. As semelhanças entre o mundo lírico e político surgem destacadas em caricaturas de descodificação mais imediata, como os *Intermédio Político e Theatraes, Mis-en-scene Legislativo, Fiascos Parlamentares e Theatraes, Paralellos theatraes e parlamentares, Paralellos parlamentares e theatraes, Paralellos político-theatraes, Fiascos Parlamentares e theatraes, No meeting de S. Bento/No meeting de S. Carlos*<sup>90</sup>, onde está implícito um paralelo entre a *exibição do eu* no parlamento e a *exibição do eu* na ópera<sup>91</sup>. A política é assim transportada para

<sup>90</sup> Confrontar, por ordem, as caricaturas de 19 de Fevereiro de 1880, 11 de Março de 1880, 15 de Abril de 1880, 6 de Maio de 1880, 17 de Março de 1881.

<sup>91</sup> Mário Vieira de Carvalho evidencia também o paralelismo entre ópera e política ao referir: '(...) Ao mesmo tempo ligava-se S. Carlos a S. Bento (isto é, a Ópera ao Parlamento, que tinha sede no Palácio de S. Bento). Eça de Queirós (...) chamava aos deputados "os tenores de S. Bento", enquanto Júlio César Machado (...) afirmava que os homens que se sentavam na plateia do S. Carlos "grulham, cavaqueiam, cantarolam, interrompem como se fossem deputados... e estivessem na Câmara"'. (VIEIRA DE CARVALHO, 1993:73)

um meio de entretenimento diluindo-se assim, e cada vez mais, a sua credibilidade. Para Bordalo, a ideologia e política dos sucessivos governos teria muito a ver com ficção, perdida em querelas partidárias, insensível às dificuldades e à miséria das classes sociais mais baixas do povo português, de quem Bordalo foi um acérrimo defensor, personificadas pela figura do *Zé Povinho*.

Esta figura está relacionada com o conceito de discurso agonístico, ou seja, um discurso de reacção afectado por outros contra-discursos precedentes (neste caso, também por acções políticas precedentes). Neste contexto, é igualmente importante focar aspectos da recepção. Como retroagiriam os leitores do *Antonio Maria* a este tipo de discurso? Carl Sanders Pierce<sup>92</sup> distingue três tipos de interpretante: o interpretante imediato, que não é mais do que uma ‘simples conjectura elementar, na medida em que sugere os fenómenos no sentido de os significar’; o interpretante dinâmico ‘que é o efeito produzido pelo signo’; o interpretante final já é caracterizado como ‘uma disposição para a acção, para a intervenção sobre as coisas’.

Um excelente exemplo do discurso agonístico é a caricatura em que *Zé Povinho* surge com a albarda submetido ao poder régio político da época<sup>93</sup>. Este discurso é uma reacção a um discurso precedente do político e jornalista Mariano de Carvalho. Uma frase escrita no *Diário Popular* aconselhara ‘cinicamente’<sup>94</sup> ao rei D. Luís a governar o povo português usando a albarda (‘albarda, Real Senhor’).

O *slogan*: ‘O que é’ e ‘O que póde ser’ incita uma interpretação dinâmica por parte do leitor. Tal estratégia seria posteriormente muito utilizado no cartaz político do período pós 25 de Abril<sup>95</sup>. Repare-se também como o sorriso saloio do *Zé Povinho* se transforma numa boca cerrada, um aspecto iconográfico altamente utilizado pelos cartazes políticos do pós 25 de Abril (cfr. CAMILO, 2002, 131-132).

O paralelo entre ópera e política também não é aqui esquecido, aparecendo no comentário final. Este relaciona a expressão ‘atirar com os *apparelhos* ao ar’ (neste caso, o libertar da ‘albarda’ do *Zé Povinho*) com o comportamento pouco apropriado dos frequentadores do Teatro de S. Carlos, que eram useiros e vezeiros em pateadas.

As figuras intervenientes nesta ‘ópera’ política eram, essencialmente, as seguintes:

**Alves Martins**, bispo de Viseu. Aparece em representação do clero a aplaudir a *Aida* de Verdi, num espectáculo em que todas as classes se renderam aos encantos da ópera e à qualidade da representação (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 13).



<sup>92</sup> Citado por Eduardo Camilo (CAMILO, 2002:127)

<sup>93</sup> In *O Antonio Maria*, 11 de Março de 1880, pp. 88-89

<sup>94</sup> Como refere José-Augusto França (FRANÇA, 1982:251)

<sup>95</sup> Crf. com o artigo de Eduardo Camilo sobre a sátira e a invectiva no cartaz político de 1974 a 1975 (CAMILO, 2002)

**Anselmo Braamcamp Freire** concorrente directo de Fontes Pereira de Melo, líder do partido progressista. Aparece, por exemplo, no papel de *Fernando* da ópera *A Favorita*, chorando pelo seu programa (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 8).



**António Maria Fontes Pereira de Melo**, formado em engenharia, entrou muito novo no governo e foi, desde a Regeneração até à data da sua morte, em 1887, uma das figuras mais marcantes da política portuguesa. Em 1858 atingiu a chefia do partido regenerador e foi com o apoio dessa força política que deu realidade e continuidade a um vasto programa de reequipamento material do país. À sua política ficou ligado o nome de fontismo. O nome *O Antonio Maria* foi inspirado nos dois primeiros nomes de Fontes. É a figura política mais caricaturada neste jornal de Bordalo Pinheiro.



**Barros Gomes**, que foi ministro da Fazenda do Governo progressista. Aparece, por exemplo, na sua qualidade de espectador do S. Carlos, aplaudindo Erminia Borghi-Mamo (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 50).



**Barros e Sá**, executivo do governo regenerador. Bordalo chama-lhe **Basorra** e coloca-o como chefe da secretaria do S. Carlos, na altura em que o teatro passou para a tutela do governo. (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 123)



<p><b>Conselheiro Arrobas</b>, cognominado 'o tigre'. Aparece, por exemplo, num camarote do Teatro de S. Carlos olhando 'deslumbrado' e 'embasbacado' para os reais visitantes dessa noite (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 81).</p>	
<p><b>Duque de Ávila e Bolama</b>. Aparece transformado na 'esphinge de Bolama', com o seu <i>cache-nez</i> (que o acompanha sempre, em todas as caricaturas). Esta é uma alusão a acontecimentos políticos, tendo como pano de fundo a <i>Aida</i> de Verdi (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 12).</p>	
<p><b>D. Luís, rei de Portugal</b>. Espectador do teatro de S. Carlos. Aparece, por exemplo, no papel de empresário do Duque de Ávila e Bolama (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 36).</p>	
<p><b>General Luís Macedo</b>. Pode ser encontrado num camarote do teatro, ao lado do conselheiro Arrobas (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 81).</p>	
<p><b>Henri Burnay</b>, prestigiado e rico financeiro. Aparece numa excelente caricatura desempenhando o papel de <i>Mefistófeles</i> da ópera <i>Fausto</i> de Gounod, tentado o '<i>Fausto</i> - Barros Gomes' com mais um empréstimo (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 52).</p>	

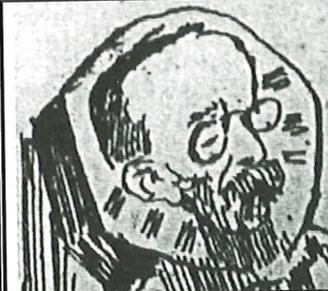
O açoreano **Hintze Ribeiro**, figura importante do partido progressista, é o 'homem que nunca sorri'. É associado ao cortejo fúnebre da *Ione* de Petrella, considerada pelo *Diário Ilustrado* como 'uma ópera archeologica, poierenta com um sílex anti-diluviano, digna por conseguinte de ser colleccionada entre as velhas preciosidades dos museus'. O perfil da ópera fundia-se perfeitamente com o perfil antipático do ministro. (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 129).



**Mariano de Carvalho**, um 'progressista arrepublikano' no dizer de José-Augusto França e, para Bordalo o 'poder oculto'. Podemos encontrá-lo na qualidade de director de cena ('Pacini legislativo') dirigindo a 'tribu dos Aymorés parlamentares' da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 42).



**Serpa Pimentel**, uma 'múmia' bem conservada do partido regenerador. Novamente a temática egípcia da *Aída*. (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 12)



**Vaz Preto**, do partido constituinte, tocando a violade-amor emprestada pelo rei D. Luís para a ópera *Os Huguenotes* de Meyerbeer (cfr. 2.º volume, caricatura n.º 32).



De todas estas figuras, a que merece ser estudada com um pouco mais de pormenor é, sem dúvida, António Maria Fontes Pereira de Melo. Completou o curso de guarda-marinha na Academia Real da Marinha, ganhando vários prémios e distinções. Em 1837 foi nomeado efectivo. Durante este curso frequentou a Academia de Fortificação, que havia sido transmutada em Escola do Exército, no ano de 1836. Como a Academia Real da Marinha foi transformada em Escola Politécnica, Fontes matriculou-se, obtendo o grau de tenente de engenheiros em 1839. Também aqui recebeu prémios de honra, tal como outros rapazes seus colegas que viriam a ser personalidades distintas da sociedade lisboeta. São exemplos José Horta Latino Coelho, Andrade Corvo, Fradesso da Silveira, D. Luís da Câmara Leme, o grande matemático Rego e o conde de Almoester, filho do marechal Saldanha.

Segundo o escritor Pinto de Carvalho<sup>96</sup> Fontes, no seu tempo de estudante, nunca se associou às festas dos outros rapazes. Acrescenta ainda:

‘Foi sempre um janota, muito lhano e afavel para os condiscipulos, amigo de todos, mas sempre aprumado (...) era um môço elegante, um conversador jovial e sarcástico, a quem se atribuiam numerosas conquistas, gostando da vida cortezã, das damas (em 1852 apanhou uma sova de pau que lhe foi aplicada por um marido ultrajado), de dansar e de cantar ao piano, e não ao *cavaquinho*, consoante propalou a cuscuvilhice política (...). Graças às suas prendas de sociedade a aos seus talentos políticos, grudaram-lhe vários apodos, um dêles o de *Fontes das velhas*, por motivo dos seus amores com M., senhora já durázia e casada com o Men..., um espanhol (...) que veio para Lisboa e começou a enriquecer, quando Fontes foi ministro da Fazenda em 1851.’

Este excerto revela aspectos muito interessantes da personalidade de Fontes que parecer ter tido um número pródigo de alcunhas: ‘Fontes da Engenharia’, ‘Janota’, ‘Dandy’, ‘O jovem Necker’, entre outras, cada uma delas com uma história engraçada por trás.

Se o escritor Pinto de Carvalho descreve muito bem a mocidade de Fontes, José-Augusto França é um autor que estudou profundamente o político na obra de Bordalo:

‘(...) Encarnações ocasionais, ao sabor dum dito ou duma alusão, ou dum *fait-divers* do calendário, da política, duma ópera, até duma epidemia, as sucessivas aparências de Fontes vão compondo também um retrato pessoal inteiro nas andanças da sua vida pública – é um homem inteligente e frio, imperturbável e hábil, celibatário solitário e secreto, vaidoso da sua pessoa (o bigode e o cabelo pintados com a famosa água circassiana é uma graça constante de Bordalo), desprezando de alto os adversários e talhando o próprio destino. Destino confundido com uma ideia do país que entende governar por vias duma modernização material, pragmaticamente seguidas, num projecto liberal cartista capitalistamente “regenerado”, estabelecido trinta anos atrás (...)’ (FRANÇA, 1982:168).

Fontes foi uma das principais personagens do teatro político da época. A sua mistura com o teatro de ópera foi uma forma de denunciar e ridicularizar uma política cheia de injustiças sociais e erros governativos. Através da sua imaginação e do humor Rafael Bordalo Pinheiro conseguiu denunciar de forma brilhante os casos do dia-a-dia político, as querelas partidárias, os tratados, os novos impostos, etc. A sua obra é, sem dúvida, uma nova forma de ver a história política de Portugal.

---

<sup>96</sup> In *Lisboa de Outrora*, vol. 3, pp. 117, 120-121

## 2.º A C T O

### I – CARICATURAS SELECIONADAS DO JORNAL *O ANTONIO MARIA*, PRIMEIRA SÉRIE (1879-1884)<sup>97</sup>

---

#### I.I Temporada Lírica 1879-1880

1 – Vemos nesta caricatura José Carlos Freitas Jacome<sup>98</sup>, funcionário público e antigo director do jornal *Entr'acto* e um dos mais assíduos diletaute do teatro de S. Carlos. Borda-lo desenha-o sentado na plateia do S. Carlos e brinca dizendo que este é o local onde vai passar todo o verão, devido às saudades que tem da ópera. O diletaute está trajado a rigor, completamente sozinho na sala do teatro, e com uma expressão de contentamento. Em cima, do lado esquerdo, temos o conde de Mesquitela, outro espectador assíduo do teatro. São muitas as vezes que aparecerá nas páginas d' *O Antonio Maria*, quase sempre devido à sua presença constante no teatro, mas principalmente por pintar o cabelo de preto, para parecer mais jovem. Aqui aparece numa pose elegante. Atrás, a dobragem em papel parece lembrar uma ave, mas uma imagem que se pode facilmente desmanchar, ou seja, a falsa juventude do conde. [*O Antonio Maria*, 21 de Agosto de 1879, p. 85]

2 – A abertura do teatro de S. Carlos é simbolizada pelo abrir do casaco de um dos seus mais assíduos diletaute, José Carlos Freitas Jacome. Vestido a rigor, a sua camisa serve como palco, onde se desenrolam cenas da ópera representada nessa noite, *A Africana*<sup>99</sup> de Meyerbeer. Os botões da camisa são a cabeça do empresário do teatro, Diogo de Freitas Brito. Do lado direito, é possível identificar o soprano Erminia Borghi-Mamo e o tenor Carlo Bulterini. No lado esquerdo, apenas o barítono Francesco Pandolfini. A mulher que

---

<sup>97</sup> Consultar as caricaturas correspondentes no volume 2, assinaladas com a mesma numeração. Na análise das caricaturas foram tidos em conta os seguintes factores: os títulos de óperas e nomes de personagens são escritos em português ou de acordo coma adaptação feita n' *O Antonio Maria*; os dados relativos a datas de récitas e aos cantores que as realizaram foram retirados da obra de Mário Moreau (MOREAU, 1999: 954-979) e da obra de Francisco da Fonseca Benevides (BENEVIDES, 1883:376-417), (BENEVIDES, 1902:1-17); os dados sobre libretos de óperas foram retirados do *New Grove Dictionary of Music and Musicians* e de vários números da revista *L'Avant Scène Opera*; o critério usado para ordenar as caricaturas foi a ordem cronológica.

<sup>98</sup> Este espectador já aparece caricaturado no *Antonio Maria* de 21 de Agosto de 1879, página 85. O texto refere-se a ele como o 'jovem poeta Zé Carlos' e o desenho mostra-o sentado no teatro de S. Carlos, aguardando a chegada da nova temporada lírica. De facto, uma das suas alcunhas era mesmo 'José Carlos poeta', sendo a outra 'Pandora' (PINTO DE CARVALHO, 1938:86)

<sup>99</sup> *Grand Opera* em cinco actos de Giacomo Meyerbeer, sobre libreto de Eugène Scribe. Estreia em Paris no Opéra a 28 de Abril de 1865. No libreto original a acção passava-se em Espanha no reinado de Filipe II e dá ao tenor o papel de um oficial da marinha chamado *Fernando*, que adquire *Sélíka* num mercado de escravos; no 3.º acto ele viaja para o México mas uma tempestade leva o seu navio para a costa africana e para o reino de *Sélíka* no rio Níger. Na revisão do libreto, a acção passa a desenrolar-se entre Portugal e Índia e o protagonista passa a ser o navegador português Vasco da Gama.

está atrás dele é possivelmente o meio-soprano Emília Reynel, que também cantou nessa noite, desempenhando o papel de *Inês*. No chão, dentro do chapéu de José Carlos, estão ‘dois selvagens permanentes’ – talvez os coristas, figuras sempre presentes em todas as óperas.

Em segundo plano, em cima, o antigo pano de boca de cena que mostra o Terreiro do Paço. Ao centro, temos outro comentário ao novo pano, dizendo que seria mais agradável se fosse de listas. Em baixo, do lado esquerdo, a representação da orquestra e ainda de um cão, que passeou pelo proscénio (‘O cão é parte obrigada de todas as festas portuguesas’).

No texto, está também uma crítica ao desempenho dos cantores. Erminia Borghi-Mamo é elogiada (o elogio estende-se ao tamanho do seu nariz), Bulterini classificado como ‘genero *coco* lyrico’, e Pandofini como um ‘bello artista’.

Outra crítica é feita a aspectos logísticos do teatro, designadamente ao facto de não existirem cabides suficientes para os casacos dos espectadores: ‘nos corredores, casacos demais e cabides de menos’. [*O Antonio Maria*, 6 de Novembro de 1879, p. 176]

3 – Uma pequena crónica fala das principais notícias de Lisboa. A ópera aparece lado a lado da política, da nobreza e da imprensa da capital. São mencionadas a pateada ao barítono Ciapini e as ‘caretas’ que a cantora Gargano fez ao cantar. À direita, está caricaturado um funcionário municipal, designado apenas por ‘Osório’, que foi surpreendido a dormir na récita de abertura do teatro de S. Carlos. [*O Antonio Maria*, 6 de Novembro de 1879, p. 178]

4 – Nesta caricatura, relativa às duas primeiras récitas da temporada (*A Africana* de Meyerbeer e *A Traviata*<sup>100</sup> de Verdi), Bordalo Pinheiro mostra vários aspectos do espectáculo. O primeiro é a cenografia. Vemos reproduzido, ao centro, o pano de boca de cena (que não agrada aos espectadores), o cenário do 2.º acto de *A Africana*, passado numa cela da Inquisição, e ainda um terceiro cenário (à direita), não identificado com segurança, mas que pode ser a sala de conselho do ministério da Marinha de Lisboa (1.º acto). Estão também desenhados elefantes, um dos antigos cenários, pois Manini só pintava algumas cenas novas. O segundo aspecto é o desempenho dos artistas. Borghi-Mamo (*Sélika*) é desenhada com grandes dimensões e um grande nariz. A sua sombra também é grande, pois faz ‘(...) sombra a toda a companhia (...)’. Ao lado está F. Pandolfini (*Nélusko*) e Bulterini (*Vasco da Gama*), que olham para a gigante Borghi admirados. Como se pode observar, as suas sombras são mais pequenas. O tenor Bulterini (*Vasco da Gama*) aparece ainda no canto superior direito. Do lado direito, dois dos cantores da *Traviata*: Giuseppina Gargano (*Violeta*) (‘um nariz e um genio muito inferior’) e Massini Ciapini (*Germont*) (‘muita boa pessoa e muito má voz’). O maestro Kuon está no centro do desenho. O terceiro e último são os espectadores. Em baixo, vemos vários, que seguram narizes postiços, parecidos com o de Borghi-Mamo. Por cima deles, está o desenho da tribuna real. À frente, do lado esquerdo, está o rei D. Luís e do direito, D. Fernando de Saxe-Coburgo. [*O Antonio Maria*, 6 de Novembro de 1879, pp. 180-181]

<sup>100</sup> Ópera em três actos por Giuseppe Verdi sobre libreto de Francesco Maria Piave (baseado no romance de Alexandre Dumas *A Dama das Camélias*). Estreia em Março, Teatro ‘La Fenice’, 6 de Março de 1853. O tema fala da trágica história de amor entre *Violeta* e *Alfredo*, que termina com a infeliz morte da personagem feminina.

5 – Pequena caricatura onde se vê o conde de Mesquitela<sup>101</sup> a ver-se ao espelho. O seu traje é de gala, e tem uma faixa pendurada que parece ser de uma condecoração (pode estar relacionada com alguma das ordens de que fazia parte). Este desenho tem um papel secundário, ao contrário do que costuma acontecer (normalmente o texto é uma curta explicação que permite compreender a caricatura, tendo esta um maior destaque). O texto, chamado ‘Indiscrições de um espelho’, relata aos leitores uma cena que o repórter d’*O Antonio Maria* observou na tribuna real do teatro de S. Carlos, durante uma récita de ópera. Quase ao jeito de um apanhado, o Conde de Mesquitela foi surpreendido num pequeno acto de vaidade, mirando-se ao espelho com visível satisfação. No fim, uma adaptação de uns versos de Tomás Ribeiro (‘Dorme que eu velo, sedutora imagem/Grata miragem que no ermo vi’)<sup>102</sup> brinca com a ‘tentação fatal’ do Conde, ao mesmo tempo que explica que não há nenhuma intenção maliciosa para com o visado, mas apenas uma brincadeira inofensiva. Na rubrica ao lado da caricatura, o ‘ANTONIO MARIA NOS ESPECTACULOS’, é feita uma apreciação da companhia. [*O Antonio Maria*, 6 de Novembro de 1879, p. 182]

6 – Ainda na rubrica o ‘ANTONIO MARIA NOS ESPECTACULOS’, fala-se de um homem que atraiu as atenções da plateia do teatro de S. Carlos, durante a actuação de Borghi-Mamo. Este homem, que entrou no camarote dos ministros, é supostamente o secretário do Centro Republicano de Lisboa.<sup>103</sup> [*O Antonio Maria*, 6 de Novembro de 1879, p. 183]

7 – A parte superior da caricatura brinca com o tamanho do nariz da cantora Borghi-Mamo: Bordalo cria uma visita de admiradores, todos com narizes dignos do da cantora (‘os melhores narizes de Lisboa’). Ela está na sala (provavelmente de sua casa, pois está uma coroa de flores, ou louros, pendurada na parede), sentada num pequeno sofá, escutando serenamente o que um dos admiradores lhe declama. Rafael Bordalo Pinheiro também lá está (logo atrás, de monóculo), fazendo uma ligeira vénia, seguido do diletante Minhava, de Barros Gomes (ministro da Fazenda, e espectador do teatro de S. Carlos) e de um des-

<sup>101</sup> Tendo em conta os limites cronológicos do trabalho, deduz-se que será D. Luís António Costa de Sousa Macedo, 3.º Conde e 5.º Visconde de Mesquitela (N. 25-10-1816 e m. 18-12-1896). Era par do reino por sucessão, senhor dos cargos, honras e vínculos de sua casa, secretário-geral do governo civil do distrito de Lisboa em 1870 e mais tarde governador civil da capital e seu distrito, chefe da secretaria do Conselho de Estado, comendador das Ordens de Cristo e de N.ª S.ª da Conceição de Vila Viçosa. Era homem de grande cultura, escrevendo correctamente latim e grego, tendo obtido os mais altos prémios no colégio dos nobres, que frequentou. A guerra civil veio interromper os seus estudos, que visavam à magistratura. Era tido como homem generoso e caridoso, que discretamente sempre acudiria a muitos, que na sua morte lhe prestaram sentida homenagem.

<sup>102</sup> Esta citação também é usada por França, a propósito de outra caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro (FRANÇA, 1982:116)

<sup>103</sup> Na *História de Portugal Popular e Ilustrada* pode ler-se: ‘(...) Poucos meses antes do pacto da Granja, tinha-se fundado em Lisboa o “Centro republicano democratico portuguez”, que foi o início da organização do partido republicano entre nós, início bem mal fadado, pois a desunião e a desconfiança surgiram allí bem depressa. (...) Era esta a primeira vez que publicamente, e com tal desassombro, se falava em Portugal em república, por isso escreveu então Ramalho Ortigão nas *Farpas* “(...) Dizer-se abertamente republicano é dar uma idéa soffrível de que se conservará por algum tempo, pelo menos, fóra da intriga parlamentar (...)”.’ (CHAGAS, 1907, pp 445-446). Como se pode ver, um republicano era capaz de atrair as atenções de um teatro pois este tipo de ideologia assumia-se como uma alternativa à ideologia dos partidos monárquicos. O próprio Rafael Bordalo Pinheiro tinha simpatia pelo partido republicano.

conhecido, com uma corcunda saliente e numa atitude dir-se-ia apatetada. Todos seguram a cartola nas mãos, de acordo com as normas de etiqueta. Em baixo, do lado esquerdo, Rafael faz humor com um grupo de admiradores da Borghi-Mamo, mas de narizes pequenos, frustrados por ‘não terem um nariz condigno’ e, por isso, não poderem participar na visita de cumprimentos à diva. [*O Antonio Maria*, 20 de Novembro de 1879, p. 193]

8 – Esta caricatura está relacionada com uma récita da ópera *A Favorita*<sup>104</sup> de Gaetano Donizetti. A ópera narra a trágica história de amor entre *Leonora de Gusmão* (amante do rei Afonso XI de Castela) e *Fernando*, um monge noviço. No 4.º acto, passado no pátio de um mosteiro, *Leonora*, atormentada pela culpa, tenta encontrar *Fernando*, disfarçada de monge. Quando o encontra, pede-lhe perdão e morre-lhe nos braços. Os monges rezam pela alma de *Leonora*. No desenho de Rafael Bordalo Pinheiro, esta cena do 4.º acto é aplicada à realidade política nacional. Em 19 de Outubro de 1879 realizaram-se eleições convocadas pelo governo progressista, que saíra vitorioso. Os políticos aparecem, aqui, encenados como monges, a rezar junto a uma cruz, pelo seu programa, condenado logo à partida (em substituição da oração rezada por *Leonora*). Ao pé da cruz, no lugar de *Fernando*, destaca-se um monge: Anselmo Braamcamp, líder do partido progressista. Lê-se na legenda: ‘Suppõe-se que o parlamento, em janeiro, deve apresentar pouco mais ou menos o mesmo numero de conegos da opera’. Este comentário pode estar relacionado com o grande número de deputados que os progressistas conseguiram eleger nas eleições de 19 de Outubro de 1879, noventa e três, enquanto a oposição estava representada por apenas vinte e três. Além do mais, far-se-ia a nomeação de vinte e seis pares (uma nova ‘fornada’), que garantia a certa maioria parlamentar. O caricaturista deve estar a fazer uma analogia entre o grande número de deputados eleitos e o grande número de cónegos que figuraram na ópera do teatro de S. Carlos.<sup>105</sup> [*O Antonio Maria*, 20 de Novembro de 1879, p. 195]

9 – Outra caricatura relacionada com a ópera *A Favorita*. Ao centro estão os três cantores com melhor desempenho – o barítono Pandolfini, o tenor Carlo Bulterini e o soprano Antonietta Fricci-Baraldi. O tenor está muito pequeno, devido à sua estatura realmente pequena, mas colocado ao nível dos outros, como se estivesse suspenso no ar. O soprano apresenta um exagerado volume de peito e de corpo, e daí o comentário: ‘O barytono Pandolphini, com uma grande voz; o tenor Bulterini, com uma voz grande; madame Fricci,

<sup>104</sup> Ópera em quatro actos por Gaetano Donizetti sobre libreto de Alphonse Royer e Gustave Vaëz, com adições de Eugene Scribe. Estreia em Paris no Opéra a 2 de Dezembro de 1840.

<sup>105</sup> O jornal de índole política *A Revolução de Setembro* menciona: ‘(...) A camara dos deputados, eleita não pelo paiz, mas pelos agentes do poder executivo, mercê dos onimosos processos de corrupção, exprime na sua grande maioria a vontade dos ministros, a cegueira dos interesses individuaes, a immolação da justiça, o desprestigio da administração, a indiferença pública, e a decadencia do espirito nacional. A camara dos pares, nascida da prerogativa real, dirigida e aconselhada pelos ministros, ou da cega designação de hereditariiedade, não representa nenhum elevado interesse nacional (...). Pois, apesar de compostas por esta forma as duas camaras legislativas, ainda a constituição armou a prerogativa real com a faculdade amplissima de nomear pares sem numero fixo, e com o terrivel direito de dissolver e adiar a camara dos deputados. Assim viciada e deturpada a eleição, constituídas as camaras ao sabor dos governos (...), é a mais custosa burla, com que póde illudir-se uma nação livre, que conquistou nos campos de batalha a sua alforria política, e o direito de reger-se a si própria. (...)’ (*A Revolução de Setembro*, 26 de Outubro de 1879, pág. 1). Para mais informações sobre a crítica ao programa progressista, ver *A Revolução de Setembro*, n.º 11 192, de 14 de Novembro de 1879, pág. 1.

com voz alguma cousa mais pequena...*Não forcemos...*'. Subentende-se, portanto, a comparação da voz com o corpo. Do lado esquerdo do observador, em baixo, em segundo plano, um dos actores ou figurantes, não identificado, interveniente no espectáculo. Em segundo plano, uma grande e esbelta bailarina<sup>106</sup> faz um salto, enquanto levanta a cortina da ópera. Cavalgando o varão da cortina, no canto superior esquerdo, está Rafael Bordalo Pinheiro, que observa toda a cena por binóculos. Do lado direito, mais duas pequenas figuras a espreitar, uma é Diogo Freitas Brito (de barba) e, o outro, parece ser Pedro Jorge Paccini, representantes da empresa concessionária do teatro. Todas estas figuras têm reduzidas dimensões, para acentuar a sua pequenez perante os grandiosos cantores do teatro de S. Carlos. Esta caricatura é dedicada a Júlio César Machado, amigo do caricaturista<sup>107</sup>. [O *Antonio Maria*, 20 de Novembro de 1879, pp. 196-197]

10 – Pequena caricatura com a actriz Emilia das Neves<sup>108</sup> e a cantora Antonietta Fricci-Baraldi. Os dois 'astros' encontram-se, preparando-se para um abraço efusivo. A legenda, de Guilherme de Azevedo, compara o tradicional costume de perguntar pela saúde de alguém com o perguntar pela voz. [O *Antonio Maria*, 20 de Novembro de 1879, p. 198]

11 – Caricatura referente à récita da *Linda de Chamounix*<sup>109</sup>, de Gaetano Donizetti. Alfredo Gazul, que representou o papel de *Visconde de Sirval*, está aqui desenhado a cantar, numa posição graciosa. Ao lado, Freitas Brito aplaude-o. Em segundo plano, Giuseppina Gargano (*Linda*) e Francesco Pandolfini (*Antonio Loustolot*, pai de *Linda*). O cantor é chamado 'pãosinho', reforçando aparentemente o comentário que encima o desenho: 'O tenor Gazul por fim de contas não é tão mau como a platéa de S. Carlos o pinta'. Ao centro, está Ernestina Prohaska, contralto, que representa a personagem *Pierotto* (cantora em *travestti*), com uma sanfona a tiracolo. No 1.º acto, *Pierotto* canta uma balada (*Per sua madre*), cuja melodia em ré menor vai ser recorrentemente utilizada ao longo da ópera, como uma espécie de consciência de *Linda*, tocada na sanfona. No comentário são elogiadas as suas maneiras e a sua beleza, mas não há referência ao seu desempenho ou à sua voz. Por baixo está Freitas Brito, junto de dois bailarinos, ambos com o nome de Justino (um português, Justino Soares e outro italiano, bailarino no S. Carlos). Justino Soares começou por ser marceneiro em casa de seu pai, na rua dos Douradores mas, segundo Pinto de Carvalho (CARVALHO, 1938:113), tornou-se 'a coqueluche dos balancés [bailes] da Baixa'. Começou por acompanhar ao cavaquinho as lições de dança de professores famosos, como

<sup>106</sup> Trata-se possivelmente da primeira bailarina, considerada por muitos autores da época como excelente, para além de ser muito bela. Benevides diz que o seu nome é Adele Besesti e Mário Moreau Adele Beserti. Benevides refere que se retiram de cena 'não por fiasco artístico, mas por *agrado particular* a contralto e a primeira bailarina [que poderá ser a da caricatura anterior]' e que 'segundo asseveravam os descobridores de mysterios, tinham sido levadas por um banqueiro.' (BENEVIDES, 1883:381)

<sup>107</sup> Escritor, folhetinista famoso. Amigo de Rafael. É o autor de *Os Teatros de Lisboa* (1875) que Rafael Bordalo Pinheiro ilustrou.

<sup>108</sup> Emilia das Neves e Sousa (nasceu em Benfica em 1820, morreu a 19-12-1883 em Lisboa) foi uma actriz de grande sucesso. Representou em vários teatros de Lisboa e Porto. Durante muito tempo fez parte das companhias do Teatro D. Maria II.

<sup>109</sup> *Melodrama semiserio* em três actos por Gaetano Donizetti sobre libretto de Gaetano Rossi (baseado na peça *La grâce de Dieu* de Adolphe-Philippe d'Ennery e Gustave Lemoine). Estreia em Viena no Kärntnertortheatre a 19 de Maio de 1842.

‘o preto’ Herculano Mercês Meireles, e terá sido desta convivência que surgiu o seu entusiasmo pela dança. Enquanto trabalhava, começou a leccionar em pequenos cursos, como o que abriu em 1855 na Academia Alunos de Minerva, em que cada discípulo pagava simplesmente um vintém para o músico. Em 1876, criou a Academia Fenians, na Rua Nova da Palma, passando posteriormente para o 2.º andar da rua da Madalena. A sua alcunha era o ‘Polaininhas’, sendo muitas vezes caricaturado com as suas polainas brancas. Bordalo parodia a sua habilidade de dançarino dizendo que Justino Soares pretende substituir o primeiro bailarino, ou até, se necessário, a primeira bailarina. [*O Antonio Maria*, 27 de Novembro de 1879, p. 207]

12 – Nestes dois desenhos, inspirados na récita da ópera *Aida*<sup>110</sup> de Giuseppe Verdi, três políticos da época são ‘transportados’ para o Egipto, sendo transformados em objectos que poderiam muito bem fazer parte do cenário da ópera. Do lado esquerdo, vemos dois sarcófagos com as respectivas múmias totalmente enfaixadas, apenas com excepção da cabeça. A da esquerda é António de Serpa Pimentel, do partido regenerador e a da direita Anselmo Braamcamp do partido progressista. O texto diz que cada um dos partidos tem uma ‘múmia bem conservada’, talvez não tanto pela idade – Serpa Pimentel tinha nesta altura cinquenta e quatro anos e Anselmo Braamcamp sessenta e dois – mas mais pelas ideias ou pelo carácter imobilista do seu discurso político. Do lado direito, está uma esfinge com a cabeça do Duque de Ávila e Bolama<sup>111</sup>, com o seu típico cachecol (ou ‘cache-nez’, como é designado nos textos). A esfinge levanta a pata para segurar nos óculos, o que dá uma certa graça à figura. Em baixo, vários homens, pequenos, olham admirados para a esfinge. O facto do duque ser o presidente da Câmara dos Pares, uma posição importante, poderá talvez explicar a monumentalidade da esfinge e a pequenez dos que a olham. Um deles é Anselmo Braamcamp (o mais à esquerda). Relativamente ao comentário, este parece referir-se à posição enigmática do Duque face ao governo progressista (do qual fazia parte Anselmo Braamcamp), no poder desde 2 de Junho de 1879. [*O Antonio Maria*, 4 de Dezembro de 1879, p. 211]

13 – Nesta caricatura, Rafael desenha um grande monumento, um templo egípcio, alusivo à récita da ópera *Aida* de Verdi. No centro, em cima, está Erminia Borghi-Mamo (*Aida*), que teve um bom desempenho (‘*O Antonio Maria*, tocado pela voz arrebatadora da Borghi-Mamo, resolve não a dar de perfil’). Duas aves exóticas, de asas esticadas, emolduram o busto da cantora, mas uma delas ostenta a cabeça do empresário Freitas Brito. Também em cima, nos lados esquerdo e direito, estão respectivamente o tenor Bulterini (*Radamès*), o soprano Antonietta Fricci-Baraldi (*Amneris*), o barítono Pandolfini (*Amonasro*) e o baixo Tamburlini (*Ramfis*). Nas paredes frontais do monumento, estão duas cenas da ópera. Do lado esquerdo, a cena e duo do 2.º acto *Amore Amore*, com Fricci-Baraldi e Borghi-Mamo.

<sup>110</sup> Ópera em quatro actos por Giuseppe Verdi sobre libreto de Antonio Ghislanzoni. Estreia na Casa da Ópera do Cairo a 24 de Dezembro de 1871.

<sup>111</sup> O Duque de Ávila e Bolama desempenhou um papel importante na política da época. Foi ministro da Fazenda (1849 e 1858), da Fazenda e dos Estrangeiros (1860, 1865), Presidente do ministério (1870). Foi um elemento chave na resolução da questão de Bolama. Em 1871 assina a portaria que proíbe a continuação das Conferências do Casino, com o fundamento de que os oradores atacavam a religião e as instituições políticas do Estado.

*Amneris*, fingindo-se amiga de *Aida*, pede-lhe que lhe confie quem é o dono do seu coração. Quando lhe diz que *Radamès* morreu no campo de batalha, *Aida* não consegue disfarçar o seu amor. *Amneris*, ao confirmar as suas suspeitas, reage de forma violenta (ver caricatura, à direita) e diz a *Aida* que ela é sua rival, pois também ama *Radamès*. No lado direito, cena do final do 3.º acto com Borghi-Mamo, Bulterini e Pandolfini. A pedido de seu pai, *Aida* pergunta ao seu amado *Radamès* o caminho por onde irão passar as tropas egípcias. O pai, *Amonasro*, escondido entre as palmeiras ouve a tão desejada informação, que permitirá ao povo etíope atacar os seus inimigos egípcios. Ao perceber que alguém os escuta, e que se trata de *Amonasro*, *Radamès* fica desesperado, ao perceber que traiu o seu povo (ver caricatura, à direita). Nos obeliscos estão desenhadas, ao jeito de hieróglifos, figuras bem conhecidas da época: no da direita, em baixo, António Maria Fontes Pereira de Melo, chefe do partido regenerador, que aplaude; no da esquerda, a segunda figura (a contar de baixo) é Rafael Bordalo Pinheiro e, por cima dele, o diletante José Carlos Freitas Jacome. As três estátuas gigantes representam as três grandes classes sociais da época: o clero (aqui representado pelo Bispo de Viseu), a nobreza (rei D. Luís), e o povo (*Zé Povinho*)<sup>112</sup>. Sobre a cabeça de cada um deles, uma simbiose entre o egípcio e o actual: vendo-se respectivamente o chapéu tricórneo eclesiástico, a coroa e o chapéu do *Zé Povinho*. Os três aplaudem: ‘O entusiasmo comunicou-se a todas as almas: clero, nobreza, povo.’ À frente do monumento passeiam homens e mulheres, montados em camelos e num burro. São figuras muito pequenas, que, por contraste, põem em evidência a grandiosidade do templo. [O *Antonio Maria*, 4 de Dezembro de 1879, pp. 212 – 213]

14 – Nova caricatura relacionada com a ópera *Aida*. A do lado esquerdo, é um anúncio publicitário a um óleo, imaginado por Rafael, o ‘óleo do Egypto’, para pessoas com pouco cabelo. Quem faz a publicidade é Fricci-Baraldi, que se apresentara em cena com uma enorme trança postiça. Ela mostra a um homem franzino e careca o segredo da sua farta cabeleira. Ambos estão representados com trajos egípcios. O homem é provavelmente alguma figura conhecida, que não foi possível identificar. A do lado direito mostra uma ideia de Rafael para um cenário do terceiro acto, onde se vê um espectador do teatro de S. Carlos, Minhava<sup>113</sup>, com o jacaré, saindo do Nilo. Minhava ainda mantém a sua cartola (parte do habitual traje de gala com que se ia ao teatro), mas encimada por objecto em forma de ‘M’ (Minhava?), cujo simbolismo não foi possível decifrar. [O *Antonio Maria*, 4 de Dezembro de 1879, p. 214]

15 – Caricatura relativa à representação do *Coq Hardy* no Teatro D. Maria II. Possivelmente, é a récita referente à festa artística do actor Brazão, a 29 de Novembro de 1879. Nela tomaram parte o homenageado Brazão, Emília das Neves, Rosa Damasceno, João e Augusto Rosa, Emília dos Anjos, Júlio Vieira e B. Machado. O jornal *Comércio de Portugal* de 2 de Dezembro de 1879 faz uma descrição geral da festa referindo também vários promeneiros. Bordalo serve-se de uma reminiscência da ópera *Aida* de Verdi para caricaturar a protagonista da peça, Emília das Neves. Vemos um homem vestido com uma longa túnica,

<sup>112</sup> *Zé-Povinho*: Figura caricatural que simboliza o povo português, idealizada por Rafael Bordalo Pinheiro, e cujo nome e imagem se tornaram populares. As características do *Zé-Povinho* são a ingenuidade, a mansidão e a paciência sofredora. Aparece frequentemente caracterizado carregando uma albarda às costas.

<sup>113</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 20 de Novembro de 1879, p. 193 [n.º 7].

que toca uma harpa egípcia sem coluna. As cordas são o prolongamento da cabeça da actriz, como se fossem as suas cordas vocais. A sua voz já não deveria estar nas melhores condições, pois, segundo a legenda, este seria o ‘Processo para tirar ainda alguns sons da primeira tragica portuguesa.’ [O Antonio Maria, 4 de Dezembro de 1879, p. 215]

16 – Este texto surge como resposta a uma notícia publicada no *Diario Ilustrado*, sobre a cantora Antonietta Fricci-Baraldi. A iconografia que contém é escassa, tendo apenas uma senhora sentada num camarote junto da letra T, de Teatros. São muito importantes as reflexões sobre o jornalismo musical português. A crítica é dura e dirige-se à grande quantidade de espectadores que se dedicam à crítica musical, muitos deles sem capacidades e conhecimento especializados. Recomenda-se que se observe e estude a origem deste problema (‘Torna-se urgente estudar o *dilletantismo* portuguez, debaixo do seu aspecto litterario e da banha que o cobre.’). A França é apontada como um exemplo a seguir, visto ser um país ‘aonde ha arte muzical’ e com crítica especializada (‘Fetis e mais dois ou tres collegas.’), enquanto que no S. Carlos ‘ha quase um Fetis por cadeira.’ [O Antonio Maria, 11 de Dezembro de 1879, p. 218]

17 – Caricatura a propósito da récita de *O Trovador*<sup>114</sup> de Verdi. Em cima, à esquerda, duas senhoras estão sentadas ao pé de uma grande orelha. Uma delas segura no ‘O’ com que começa o texto. Elas representam o público do teatro de S. Carlos. Ao centro, Bulterini (*Manrico*) puxa um pano, com o nome da ópera, da boca de um tocador de realejo. Esta é a representação visual da expressão popular *puxar à feira*, a propósito de uma ópera representada tão frequentemente que é já ‘moída por todos os realejos e assobios do globo’. À direita, está o barítono Mendioroz (*Conde de Luna*), comicamente designado por ‘Mendes do Arroz’. Tem por cima da sua cabeça duas grandes botas, que ameaçam pisá-lo, significando a violência da pateada: ‘De Mendes do Arroz não podemos dizer *as botas lhe sejam leves* porque na verdade lhe foram muito pesadas’. Como diz o texto que encima este desenho: ‘(...) a empreza de S. Carlos ahi anda outra vez á procura de barítono, que esteja em estado de ser pateado. É uma diversão que a platéa de S. Carlos já não dispensa todas as semanas, – dar cabo d’um barítono. Vamos lá que podia ser peor’. Na caricatura seguinte, o baixo Reduzzi, já habituado às pateadas, tenta ajudar o colega: ‘Reduzzi procurava consolal-o, dizendo-lhe que as pateadas, em os cantores se costumando a ellas, levam-se com uma perna ás costas. – Aqui estou eu que em as não levando já estranho...’ Em baixo, ao centro, Antonietta Fricci-Baraldi dança vestida de cigana (*Açucena*). A sua pele está pintada de preto, para se pôr mais de acordo com a personagem, facto que é logo aproveitado por Rafael para brincar com os políticos, mais precisamente com Vaz Preto, do partido constituinte, e outros militantes (à direita), normalmente designados como ‘pretos’ (por serem seguidores daquele, e desenhados com a pele mais escura), pela ‘publicidade’ que lhes foi feita no Teatro de S. Carlos. [O Antonio Maria, 18 de Dezembro de 1879, p. 230]

18 – Retrato do soprano Erminia Borghi-Mamo (busto). À sua volta, um grupo de admiradores aplaude-a. Entre eles está Rafael (a figura que está mais à frente, do lado direito) e, logo acima, o crítico do *Economista*. O tamanho destas figuras é muito reduzido, compara-

<sup>114</sup> *Dramma* em quatro partes por Giuseppe Verdi sobre libreto de Salvatore Cammarano (com adições de Leone Emanuele Bardare). Baseado na peça *El Trovador* de Antonio Garcia Gutiérrez. Estreia em Roma no Teatro Apollo a 19 de Janeiro de 1853.

tivamente ao da cantora, realçando a grandeza da artista. O texto elogia a sua versatilidade para representar papéis tão diferentes, como o de *Leonora (O Trovador)*, *Sélika (A Africana)* e a ‘celeste e preta *Aida*’ (*Aida*). O texto termina com a frase ‘*Molto bene. Mai più di nazo*’ (‘Muito bem! Nunca mais com nariz’), sugerindo que nunca mais vai exagerar no desenho o nariz da cantora, o que pode ser entendido como recompensa pelas suas excelentes actuações. [O *Antonio Maria*, 18 de Dezembro de 1879, p. 231]

19 – Nesta caricatura, estão o tenor Francesco Tamagno (*Poliuto*) e Erminia Borghi-Mamo (*Paolina*) protagonistas da ópera *Poliuto*<sup>115</sup> de Donizetti. Tamagno tem uma altura digna de um gigante, devido a um trocadilho feito pelo público do teatro com o seu nome (Tamagno e tamanho), chegando a passar os limites do desenho. Está vestido com uma túnica, tal como Borghi-Mamo. Em segundo plano, estão Francesco Pandolfini (*Sevéro*) e Icilio Sbordoni (*Callisthènes*), que apontam para os dois protagonistas da noite. É ainda mencionado um dueto do segundo acto que causou muito sucesso e que levou a que todos se ‘julgassem no paraizo’, acrescentando o trocadilho ‘excepto os do *paraizo* que se julgaram na superior<sup>116</sup>’. Em baixo, um recado para os que opinam que o tenor canta um pouco pelo nariz: ‘(...) se assim é, cantando elle tão bem, deve forçosamente cantar pelo nariz da Borghi-Mamo’. Note-se que Tamagno está a segurar-lhe na mão, obrigando-a a esticar-se o mais possível. A figura à direita parece ser *Félix*, governador romano e pai de *Paolina*, mas não há notícias sobre quem terá interpretado esta personagem. [O *Antonio Maria*, 18 de Dezembro de 1879, p. 232]

20 – O empresário Diogo de Freitas Brito serve aos espectadores do teatro de S. Carlos (e também aos leitores do jornal *O Antonio Maria*) o *Requiem* de Verdi<sup>117</sup>, sob a forma de xarope para as constipações, pois o tenor Carlo Bulterini encontrava-se doente: ‘Constipação lyrica dividida em duas partes. A empreza serviu a missa como um xarope, mas a larynge do tenor mostrou-se rebelde a todas as tentativas’. No vapor do xarope aparecem os protagonistas da noite (da esquerda para a direita): Angelo Tamburlini, Carlo Bulterini, Antonietta Fricci-Baraldi, Erminia Borghi-Mamo, maestro Rafael Kuon, a ‘corista gorda’ e um membro do coro (que terá cantado de cabeleira postiça na primeira parte e sem ela na segunda – ‘Na primeira parte um corista cantou de chinó, na segunda recantou calvo. Ignora-se se isto é reclame a cabelleireiro, ou a pomada para fazer *cair* o cabelo.’). Em baixo, do lado direito, está o maestro e oboísta António Duarte da Cruz Pinto a tocar o sino para a missa (do galo, porque estamos no Natal) e, ao lado, Tamburlini, a cantar com o fato de gala e com uma mitra na cabeça (‘Pede-se ao sr. baixo que não torne a cantar senão de casaca, ainda que tenha de ser sacerdote no *Poliuto*. A sua corda de voz ageita-se melhor aos trajes profanos’). Do lado esquerdo estão duas mulheres, que são possivelmente as bailarinas do teatro. Como não participaram neste espectáculo, tiveram de trocar o palco pelos camarotes (por isso o comentário ‘Missa do gallo para as familias e de *gallinha* para as bailarinas que a ouvem dos camarotes’). [O *Antonio Maria*, 25 de Dezembro de 1879, p. 238]

<sup>115</sup> *Tragédia Lírica* em três actos por Gaetano Donizetti sobre libreto de Salvatore Cammarano. Estreia em Nápoles no Teatro San Carlo a 30 de Novembro de 1848.

<sup>116</sup> O *Paraíso* era um local de assistência na parte mais elevada do teatro, em que as pessoas ficavam de pé. Corresponde ao que actualmente designamos por Galeiras. A *Superior* era a parte da plateia que ficava mais afastada do palco, logo com lugares que permitiam uma boa visualização do espectáculo.

<sup>117</sup> A *Messa de Requiem* de Verdi foi composta em 1874 em honra de Alessandro Manzoni.

21 – Caricatura relativa a uma récita de gala, que terá ocorrido no dia 2 ou 4 de Janeiro, datas em que se representou a  pera *Poliuto* de Donizetti<sup>118</sup>. Vários espectadores ‘voam’ dos seus lugares em direc o ao palco, enquanto aplaudem Erminia Borghi-Mamo e Francesco Tamagno. Para chegar ao palco, rompem com a barreira da etiqueta (ou seja, com as boas maneiras), que o empresário Freitas Brito está a segurar (em baixo). Portanto, seria contra a etiqueta da época a interrup o habitual da ac o com palmas e ‘bravos’ nas récitas de gala, que terá sido precisamente o que aconteceu, catalisado pelo excelente desempenho dos cantores. Entre os espectadores,   possível identificar o diletante José Carlos (canto inferior direito). No palco, Borghi-Mamo e Tamagno recebem a grande ova o. Ambos trajam as indumentárias já usadas noutras récitas da  pera. No canto superior direito vemos tr s espectadores que saem. O comentário explica o significado desta atitude – são eles que representam a pragmática (o conjunto de regras ou fórmulas que regulam os actos e cerim nias oficiais): ‘A pragmática, que nunca tinha ouvido palmas em noites de gala, foge estremunhada com somno, maldizendo a bulha que perturba o socego dos altos dignat rios da coroa’. [*O Antonio Maria*, 8 de Janeiro de 1880, p. 14]

22 – Estreia do novo barítono Lalloni<sup>119</sup>, depois do fracasso de Mendioroz. A sua apresenta o foi o desempenho do *Conde de Luna* da  pera *O Trovador*. Está ao centro a cantar e, como canta com muita força. Comicamente, o sopro da sua voz transforma-se numa corrente de ar que apaga as velas que iluminam o teatro e causa constipa es aos espectadores. O público é representado por um senhor já de idade, bem agasalhado com um sobretudo, cachecol e cartola, que segura um lenço. A sua cara   de zangado. Do outro lado o barítono Reduzzi puxa-o para este não ‘apagar’ também a sua reputa o. [*O Antonio Maria*, 15 de Janeiro de 1880, p. 19]

23 – Caricatura relativa   récita da  pera *O Profeta*<sup>120</sup> de Meyerbeer, que tem o título ‘O Profeta (constipado)’ devido à constipa o do protagonista, o tenor Tamagno. Vemo-lo do lado esquerdo, com o traje da récita, segurando um lenço na mão (por causa da constipa o). Ao seu lado está Marietta Biancolini (*Fid s*), que se ri, preparando-se para abraçar o tenor, que representou o papel de *Jean de Leyde*, seu filho. O seu desempenho não foi bom – ‘A sr.  Biancolini, como demonstra o de amor maternal para com o *Profeta*, seu filho, quis também ser rouca – e foi-o’. O texto critica também a sua indumentária, por não ser adequada   personagem: ‘Na sua qualidade de *Fid s* pobre, apresentou-se com os dedos cheios de brilhantes. As garrafas por que bebem os Anabaptistas são do século XIV e as botas de duraque da sr.  Biancolini também’. Atrás destes dois cantores está um interveiente que não foi possível identificar. Em cima, do lado direito, está Luigi Manini, a pintar o cenário da 1.  cena do 5.  acto da  pera, um subterrâneo abobadado sob o palácio de Münster. L  se v em o profeta e a sua mãe, possivelmente a executar um dueto deste acto.

<sup>118</sup> Apesar de M. Moreau e Francisco da Fonseca Benevides não referirem nenhuma destas récitas como tendo sido de gala, não restam d vidas que terá sido num destes dois dias, visto a data de publica o do jornal ser de 08-01-1880.

<sup>119</sup> Aparece escrito Lallani no texto, mas deve-se a erro gráfico.

<sup>120</sup> *Grand opera* em cinco actos por Giacomo Meyerbeer sobre libreto de Eugene Scribe. Estreia em Paris no Opéra a 16 de Abril de 1849.

O *Antonio Maria* apreciou os cenários – ‘Um bravo a Manini o Scenographo’, mas uma facção do público não: ‘Alguns espectadores, provavelmente versados na arte de cair, resolvem patear o scenographo’. À direita, em baixo, um grupo de Anabaptistas bebe sentados a uma mesa. Ao lado, uma garrafa gigante mostra outra falha, a nível da encenação, pois estes bebiam estando a garrafa lacrada. No canto inferior esquerdo, as coristas estão caídas umas sobre as outras, devido a uma ‘derrocada’, ou seja, mau desempenho: ‘Na derrocada final, quem se *derrocou* melhor foram as coristas’. O texto refere ainda o ‘nascimento de um sol verde’, que não está no desenho, referindo-se certamente a algum cenário utilizado, já tão antigo, que o amarelo do sol se transformou em verde. Tal facto é possível, pois era prática corrente o uso de cenários antigos e novos numa mesma récita. O coro de crianças (lado direito, ao centro), que canta na 2.<sup>a</sup> cena do 4.<sup>o</sup> acto aclamando *Jean de Leyde* rei e profeta, é sugerido como modelo aos novos deputados. O texto fala ainda de um espectador, de nome Carlos Bento, que não foi possível identificar. [*O Antonio Maria*, 15 de Janeiro de 1880, pp. 20-21]

24 – Caricatura que alude à prática de visitar os ensaios, por alguns membros da família real, neste caso os príncipes Carlos e Afonso. O subtítulo de ‘Scenas intimas’ parece indicar ironicamente o conflito entre o trabalho profissional nos ensaios e a sua utilização como momento da vida íntima dos príncipes, comparável ao jogo dos *três setes* ou do *gamão*. Rafael desenha-os sentados num camarote. Um deles segura uns binóculos. Numa frisa, por baixo, está Freitas Brito e, por detrás dele, um homem que não foi possível identificar. No palco do teatro, há um grande aglomerado de pessoas, possivelmente cantores, bailarinos, figurantes e coristas. Do lado direito, à boca de cena, um homem de costas segura um bastão, aparentando ser o contra-regra. O texto faz uma dura crítica, opinando que os príncipes deveriam encontrar divertimentos que não incomodassem o trabalho dos artistas. Para reforçar a ironia, faz-se uma recomendação ao empresário: ‘(...) a empresa para cohonestar [legitimar] a presença dos majestosos e serenissimos visitantes, pensa em offerecer o logar de ensaiador de coros a um e o logar de cabo de coristas a outro’. [*O Antonio Maria*, 15 de Janeiro de 1880, p. 23]

25 – A princesa Rattazzi, no seu livro *Portugal à vol d’oiseau*, escreveu o seguinte a propósito de Fontes Pereira de Melo: ‘É musico de primeira ordem, e cantor como o principe Poniatowski; e nos salões tem conquistado tantos applausos como na tribuna’ (RATTAZZI, 1888:270). Bordalo, aproveitando-se dos conteúdos do livro e das semelhanças físicas entre o político e o baixo Francesco Reduzzi, troça e crítica ainda os gastos elevados do governo: ‘Descobre-se afinal que o Reduzzi de S. Carlos não tem sido outro senão o mavioso estadista viajando incognito pelo repertorio italiano! Em que fundos remorsos não estarão agora mergulhados muitos membros do partido regenerador, que tendo uma vez por outra (...) pateado o Reduzzi mal pensariam estar dando uma prova de desagrado áquelle de quem as *arias* politicas tem constituido o encanto dos que adoram os cantores *caros*’. [*O Antonio Maria*, 22 de Janeiro de 1880, p. 31]

26 [a,b] – Nestas duas páginas temos um conjunto de caricaturas sobre a récita da ópera *Fausto*<sup>121</sup> de Gounod. Em cima está pormenorizadamente representado o cenário do

<sup>121</sup> Ópera em cinco actos por Charles Gounod sobre libreto de Charles-François Barbier e Michel Carré (baseado na obra de Carré *Faust et Marguerite* e na obra de Goethe *Faust*). Estreia em Paris no Opéra em 1859.

1.º acto, que decorre no laboratório de *Fausto*. À esquerda, vemos precisamente *Fausto* (tenor Bulterini). *Mefistófeles* (Dondi, baixo) está à direita e a visão de *Margarida* a fiar aparece ao fundo, parecendo indiciar a presença física da cantora (soprano Borghi-Mamo) representando essa visão. O comentário mostra que, apesar da beleza do cenário, este não é adequado para o efeito pretendido, que seria o de mistério – ‘A scena do 1.º acto, alegre mas pouco misteriosa. Parece um *chalet* feito de encomenda para o sr. Fausto...Guedes, antes de ser Visconde de Valmor’ – comentário que sugere uma alteração visível no estatuto social deste último. No canto superior direito está o cenógrafo Manini. Em baixo, à esquerda, *Fausto*, já rejuvenescido pelos poderes de *Mefistófeles*, é chamado de ‘*puro pão-sinho*’, mas o desenho mostra exactamente o contrário – um galã gordo e nada atraente. Este comentário articula-se com a legenda de cima: ‘Entretanto o sr. Fausto Bulterini patenteou aos espectadores, além d’um bigode effectivo [o seu bigode] e outro supranumerario [as barbas postiças usadas para o papel de *Fausto* idoso], uma gordura que realmente nos socegava a respeito do estado *interessante* das penas do seu coração’. Ao centro, uma cena do início do 2.º acto, passada ao pé das portas da cidade, em que um coro festivo de soldados, estudantes, burgueses, raparigas e mulheres cantam. Vemos o barítono Reduzzi (*Wagner*) a cantar a sua ária, ‘em cima do banco em que tinha ficado empoleirado na epocha passada’ (alusão irónica ao uso repetitivo de um adereço). Do lado direito, uma cena do 3.º acto passada nos jardins de *Margarida*, em que *Siébel* (Giulia Marra), também apaixonado por *Margarida*, lhe leva um ramo de flores. O excerto do texto de *Siébel* (‘Parlatele d’amore ó care fiore’) confirma que a ópera, apesar de francesa, foi cantada em italiano. Na página seguinte, quando *Mefistófeles* providencia um presente para competir com o de *Siébel* (um cofre com jóias), *Margarida* fica deslumbrada e canta, neste caso em italiano, a célebre *cabalette* ‘Ah! je ris de me voir’. Quando acabou de a cantar, a diva recebeu no palco um grande ramo de flores ‘trazido a pau e corda para a scena’. Também o *Diario Ilustrado* menciona a entrega de vários ramos nesse momento, interrompendo a acção. A legenda da caricatura critica o mau trabalho de Paccini na realização cénica da ópera, dando a entender que o luar não tinha sido tecnicamente convincente: ‘Margarida estremece á claridade d’uma lua cheia de *tremeliques*, e que faz vontade de reprovar o sr. Paccini em *luas*, como já no *Propheta* tinha sido reprovado em *soes*<sup>122</sup>’. Do lado direito, o barítono Lalloni (*Valentim*) não escapa ao lápis de Rafael que capta uma expressão corporal do cantor tão exagerada que tinha feito cair dois coristas: ‘O barytono quando expira faz um gesto que justifica a bem conhecida phrase – esticar o pernil. Tanto o *estica* que prega com dois coristas no chão’. Ao centro, à esquerda, está o baixo Dondi, que foi pateado. Segue-se *Valentim* e à direita *Fausto*, *Mefistófeles* e *Marta* (Giuseppina Sansoni). Em baixo, a nova ‘derrocada’ mostra que as coristas voltaram a não estar bem (‘As coristas que no *Propheta* tinham desmaiado para um lado, no *Fausto*, por causa da symetria, cahem para o outro’). [O Antonio Maria, 22 de Janeiro de 1880, pp. 34-35]

27 – Caricatura sobre os espectadores e as ‘pateadas’. Vemos uma sequência de seis momentos, que começa do lado esquerdo, com um espectador (‘*dilettanti* pedestre’) sentado a bater com os pés no chão. Pela posição da sua boca, parece estar a vaiar. A forma humana do espectador vai progressivamente desaparecendo, enquanto os pés vão aumen-

<sup>122</sup> O sol verde do cenário, ver *O Antonio Maria*, 15 de Janeiro de 1880, pp. 20-21 [n.º 22]

tando. A sequência termina com um género de espectro, ou um rabisco, com as botas enormes. O significado do desenho é explicado no texto – alguns espectadores só se manifestam com pateadas, ou seja, só mostram o seu desagrado pelo bater dos pés no chão: ‘Começam a diminuir – e os pés a crescer, a crescer, ficando assim!...Só botas e nada mais!’. [O *Antonio Maria*, 22 de Janeiro de 1880, p. 33]

28 – Caricatura intitulada ‘ANJOS E DEMÓNIOS’. À esquerda temos um ‘demónio’, uma bela mulher, sentada numa pose elegante e sensual, ‘Typo d’uma *dilettanti* do teatro lyrico e das sessões parlamentares’. Também o Conselheiro Acácio, uma personagem do romance de Eça de Queirós *O Primo Basílio*, refere que ‘Lisboa só era imponente, verdadeiramente imponente, quando estavam abertas as Câmaras e S. Carlos’<sup>123</sup>. O seu desenho é revestido de sombras, que contrastam com as dos ‘anjos’ – Matilde Chini (que na récita de 24 de Janeiro substituiu Giulia Marra no papel de *Siébel*) e a cantora Romualda Moriones, Cupido (representa o papel de Amor), com asas, segurando o arco numa das mãos, acompanhada de ‘um anjo de barretina’, também com asas, que carrega as setas. Esta é uma cena do benefício de Romualda Moriones representado no Teatro dos Recreios, a 21 de Janeiro de 1880. Foi pela primeira vez apresentada em Lisboa a zarzuela em dois actos *O desterro do Amor*, peça mitológica burlesca, letra de Rafael Maria Liexn, música de Angel Rubio e Casimiro Espino. [O *Antonio Maria*, 29 de Janeiro de 1880, p. 43]

29 – Bordalo aborda novamente a política e a música lado a lado, mostrando a importância que ambas assumiam na vida da capital. Do lado direito temos uma caricatura que dá a notícia da partida de Antonietta Fricci-Baraldi para Itália<sup>124</sup>. Esta despede-se dos seus admiradores, abanando um lenço. O texto diz que o desempenho da cantora ao longo da temporada não foi dos melhores (‘Fazemos votos para que a illustre prima-dona encontre na Italia, de perfeita saude, a sua voz e o seu esposo, – que d’esta vez a não acompanhará.’). [O *Antonio Maria*, 19 de Fevereiro de 1880, p. 67]

30 – O grande número de figuras extraídas da récita da ópera *Os Huguenotes*<sup>125</sup> de Meyerbeer, colocadas de forma aparentemente confusa, pode ser, na sua grande maioria, decodificado com o auxílio da legenda. Ao centro e em cima de um *bouquet*, estão as ‘flores’ da companhia: Borghi-Mamo (*Valentine*, a filha do Conde de St. Bris), Francesco Tamagno (o huguenote<sup>126</sup> *Raul*) e Giuseppina Gargano (*Margarida*). Do lado esquerdo, vemos Borghi-Mamo e o pai, D. Miquelino. Rafael aplaude-os. Logo por baixo, Pietro Cesarini toca a viola d’amor que o rei D. Luís emprestou para o 1.º acto da ópera<sup>127</sup>. A viola acompanha

<sup>123</sup> Eça de Queiroz é citado por Mário Vieira de Carvalho (VIEIRA DE CARVALHO, 1993:73)

<sup>124</sup> M. Moreau informa que Fricci Baraldi realizou uma récita no dia 20 de Fevereiro da ópera *Os Huguenotes*, no papel de Rainha Marguerite. Segundo as informações d’ *O Antonio Maria*, a cantora partiu para Itália no dia 19 e quem terá desempenhado este papel terá sido Giuseppina Gargano.

<sup>125</sup> *Grand Opéra* em cinco actos por Giacomo Meyerbeer sobre libreto de Eugène Scribe e Emile Deschamps. Estreia em Paris no Opéra a 29 de Fevereiro de 1836.

<sup>126</sup> Nome dado na França aos sectários da doutrina de Calvino.

<sup>127</sup> O *Diário Ilustrado* também dá uma notícia relativa a este assunto: ‘(...) O maestro Pietro Cesari, primeiro rebeça da orquestra (...) agradou pelo efeito que obteve na romanza do tenor no 1.º acto, tocando na *viola d’Amor*, instrumento de sete cordas que sua magestade D. Luiz lhe emprestou para que o artista pudesse tirar o máximo de partido na difficil execução que lhe foi confiada. (...)’.

uma ária de *Raul*, no palácio do *Conde de Nevers*, que explica aos convivas que se apaixonou por uma mulher desconhecida – *Plus blanche que la blanche hermine*. Logo por baixo da viola, está Matilde Chini, que fez de pajem. Aparece uma vez a cantar com botas e outra a cantar sem as botas, por exigência do público ('As botas da sr.<sup>a</sup> Chini, menos lustrosas, mas fazendo concorrência com as dos espectadores, que a fizeram cantar sem botas na segunda noite e apenas com uma *bota n'alma*'). Ao pé das fitas do *bouquet*, está o baixo Dondi (interpreta o papel de *Marcelo*, o criado de *Raul*), que canta uma antiga canção huguenote, 'Piff, paff' (1.º acto, palácio do *Conde de Nevers*). Esta canção descreve o infortúnio católico na batalha de *La Rochette*, provocando, contrariamente ao esperado, apenas gargalhadas aos católicos presentes. Ao lado de Dondi está o maestro Rafael Kuon, que dirigiu a orquestra. Segue-se Lorenzo Lalloni (*Conde de Nevers*), que desfila, mostrando o seu chapéu. Do lado direito, em cima, o coro das virgens do 4.º acto (bênção dos punhais; entram três monges, seguidos de noviços, representados por sopranos em *travesti*), aqui também representados em *travesti* por figuras públicas, frequentadores do S. Carlos, entre os quais o conselheiro Arrobas (o que está mais à esquerda). À direita o empresário Freitas Brito, com um chapéu de soldado, idêntico ao que teria ser usado pelos figurantes da ópera. No canto inferior direito, uma cena do 4.º acto, passada fora do quarto de *Valentine* na residência do *Conde de Nevers*. Esta confessa a *Raul* o seu amor, quando o *Conde de Nevers* e outros católicos surgem. *Raul* esconde-se e ouve a combinação para massacrar os protestantes da cidade de Paris. Junto a este desenho, o de um espectador especial, o ministro da Fazenda, Barros Gomes, que ficou impressionado com o desempenho do tenor Tamagno. A cena do lado direito, ao centro, representa uma parte do 5.º acto, passada numa sala de baile. Celebra-se o casamento da rainha Margarida com *Henrique de Navarra*, estando presentes muitos protestantes. *Raoul* chega e revela os planos católicos para massacrar os huguenotes. [O Antonio Maria, 26 de Fevereiro de 1880, pp. 72-73]

31 – Caricatura que ridiculariza um crítico do *Diario do Commercio*, que assina com as iniciais P. C. P., pseudónimo de Primo da Costa, 'segundo corre em S. Carlos'. Um dos seus folhetins é transcrito, tendo alguns comentários acrescentados. Relativamente às caricaturas de Rafael, elas mostram o crítico em vários momentos da elaboração do folhetim (sentado a uma secretária, a escrever com uma caneta gigante ou a aplaudir o que escreveu) até à sua 'confissão' no teatro de S. Carlos. O principal motivo que dá graça aos desenhos é a pequena bailarina (a sua 'musa inspiradora'), que está sempre em cima da sua cabeça, em posição de desequilíbrio. [O Antonio Maria, 26 de Fevereiro de 1880, p. 74]

32 – A *viola d'amor* emprestada pelo rei D. Luís para o 1.º acto dos *Huguenotes* de Meyerbeer é tocada por distintas figuras, para alcançarem os seus objectivos. Uma delas é o conhecido Manuel Vaz Preto, do partido constituinte (com a cara pintada de preto). Em baixo, o cronista do *Diário Ilustrado* Alberto Pimentel, é posto literalmente 'à margem' por Bordalo e também transformado num camelo. Não foi possível descobrir pormenores que motivaram esta caricatura. [O Antonio Maria, 26 de Fevereiro de 1880, p. 14]

33 – A parte de cima da caricatura está relacionada com a política. A conexão com o mundo operático é evidente logo no título, 'Mis-en-scene Legislativo'. À frente do cortejo que se dirige para a Câmara dos Pares (a 'Camara dos dignos *impares*') está o padre José Luís

Dias, a tocar um sino e a levantar a batina, de forma a deixar ver as meias e as ligas<sup>128</sup>. A situação a que a caricatura alude é a do projecto do real d'água, colocado em discussão pelo governo progressista na sessão de 2 de Março de 1880. O governo pretendia dar o imposto do real de água de arrematação às câmaras municipais, mas a oposição pretendia que este continuasse a cargo do estado. Apesar do projecto ter relativamente pouca importância política, a oposição transformou-o em algo a vencer a todo o custo. Assim, e para a discussão que seria feita na câmara hereditária (a câmara dos pares), esta mandou chamar a Lisboa todos os pares da província que lhe eram afectos. No debate tomaram parte os vultos mais importantes da oposição (por exemplo, o conde de Valbom ou Fontes Pereira de Melo). (CHAGAS, 1907:503). Em baixo, os cantores que foram pateados nas récitas de *Um Baille de Máscaras*<sup>129</sup> de Verdi – Ida Cristofani (*Amelia*), Lorenzo Lalloni (*Renato*), e Carlo Bulterini (*Ricardo*). [*O Antonio Maria*, 11 de Março de 1880, p. 87]

34 [a,b] – Vemos D. Luís, de costas, voltado para uma bancada com vários soberanos (estão coroados). Por baixo do seu manto estão representantes dos dois principais partidos políticos. Do lado esquerdo temos António Maria Fontes Pereira de Melo e Serpa Pimentel, do Partido Regenerador, e do lado direito Barros Gomes (Ministro da Fazenda), Mariano de Carvalho, Luciano de Castro (?) e, por último, Anselmo Braamcamp (Presidência e Estrangeiros). Em frente ao rei, *Zé Povinho* (representação do povo), carrega a albarda. Numa tribuna cheia de figuras reais, uma mulher, certamente o símbolo da liberdade, chora. Na outra página, o *Zé Povinho* transforma-se em *povo*, uma figura gigantesca que faz fugir monarcas e políticos. Esta personificação do povo segura numa picareta, símbolo do trabalho, e tem junto a si uma cartilha, lembrando a necessidade de instrução. A albarda ('os aparelhos') é atirada ao ar. Talvez este acto justifique o comentário (N.B.) que avisa os frequentadores do teatro de S. Carlos que esta página não lhes é dedicada: 'Esta página não é dedicada aos frequentadores de S. Carlos'. Estabelece-se assim um paralelo entre as pateadas no teatro de S. Carlos (referidas noutras ocasiões com a expressão 'atirar aparelhos ao ar') e o gesto do *Zé Povinho* sacudindo a albarda. [*O Antonio Maria*, 11 de Março de 1880, pp. 88-89]

35 – Caricatura que começa por retratar Emilia Reynel (comicamente chamada 'Ramella'), pateada na récita da ópera *Um Baile de Máscaras* de Verdi. O papel que desempenhou foi o de *Oscar*, o pagem. Vemo-la com as roupas que vestiu na ópera (uns calções e uma camisa) que contrastam com um penteado que em nada lembra um pagem. Além disso calça umas meias de algodão, muito fora de moda e de contexto, que fazem eriçar um gato preto. Ao seu lado está o tenor Bulterini. Rafael faz ainda outro desenho da cantora de frente e de perfil, a dançar com uma pequena mascarilha na mão. Emilia Reynel aparenta já uma certa idade, para além de ser desenhada com um ar mortiço e deselegante. Por isso o texto diz '(...) foi um pagem extremamente cordato tanto pelas suas virtudes como pelas suas meias d'algodão' e ainda 'Como pagem não deu o dó de peito nem ha de dar, talvez, a mão d'esposa a ninguem'. Em baixo, um homem a tocar bombo como nas tradições populares

<sup>128</sup> Esta história teve origem num discurso que José Luís Dias terá feito no parlamento a propósito de ligas metálicas. Bordalo caricaturou-o aí, pela primeira vez, a exhibir as suas ligas (das meias).

<sup>129</sup> *Melodramma* em três actos por Giuseppe Verdi sobre libreto de Antonio Somma (baseado no libreto de Scribe *Gustave III, ou Le bal masqué*). Estreia em Roma no Teatro Apollo a 17 de Fevereiro de 1859.

do *Zé-Pereira* é comparado à forma de tocar da orquestra. Ao centro, o barítono Lalloni (*Renato*) aponta para um quadro de D. João V, manifestando desagrado ao empresário Pacini, por este adereço cénico não ser adequado ao libreto. Por fim, um grupo de mascarados, alude ao baile do 3.º acto. [*O Antonio Maria*, 11 de Março de 1880, p. 90]

36 – Rafael junta novamente a política e o teatro, através de duas figuras que não têm tido bons desempenhos. Uma é o Duque de Ávila e Bolama, que vai ter junto do seu ‘empresário’, o rei D. Luís pedir a ‘rescisão do seu contrato’. Ao lado, o desenho é igual, mudando apenas as personagens, que são o soprano Ida Cristofani (que não agradava, devido aos seus fracos desempenhos) e o empresário Freitas Brito. [*O Antonio Maria*, 11 de Março de 1880, p. 91]

37 – Nova caricatura com o Duque de Ávila e Bolama e Ida Cristofani. O político está no palco a cantar, com um vestido de mulher mas, como sempre, com o seu *cache-nez*. Enquanto isso a cantora preside a uma sessão da câmara dos pares, com um ar extremamente aborrecido, enquanto todos os outros a olham com admiração. Esta troca de funções tem por objectivo esconjurar as pateadas que atingem ambos. [*O Antonio Maria*, 11 de Março de 1880, p. 92]

38 – Nova récita da *Aida*. Vemos Marietta Biancolini (*Amneris*) a cantar. A abertura na sua saia permite ver as ‘botas romanas’, não muito adequadas (‘Amneris canta com umas botas romanas e voz de gallo de crista romana, mas bem’). Ao lado, o empresário Freitas Brito é agarrado pelo pai de Erminia Borghi-Mamo e outros familiares das cantoras, descontentes, talvez, com o procedimento da empresa. Nesta época era prática comum as cantoras viajarem com familiares (pais, maridos, mães ou irmãos), que as acompanhavam, protegiam, e ajudavam a zelar pelos seus interesses. A medalha que está ao lado é uma recompensa para os que na próxima temporada não se manifestem: ‘Os maridos e paes das cantoras agarram-se ao empresario, que se vê afflicto com as exigencias, promettendo que para o anno ha de recompensar os que estiverem quietos com uma medalha em que figurem as effigies dos tres mais assiduos *dilettanti* da superior. Estes diletantes têm nomes de personagens da ópera *O Barbeiro de Sevilha* de G. Rossini – *D. Basílio*, *D. Bartolo* e *Conde D’Almaviva* (e cabelo morto), sendo este último o Conde de Mesquitela. A alusão ao seu cabelo aparece em muitas caricaturas, pois o conde pintava o cabelo de preto. Ao centro, em baixo, estão mulheres muito pequenas, que parecem ter asas de borboleta. Possivelmente serão as cantoras a que o texto alude. [*O Antonio Maria*, 18 de Março de 1880, p. 95]

39 – Carlos Gomes, maestro e autor da ópera *O Guarani*, veio a Lisboa. A sua visita foi muito curta e essa brevidade está expressa no carácter algo minimalista da caricatura. Vê-se o maestro a chegar, a ir ao teatro de S. Carlos ouvir os ensaios da sua ópera (que iria estrear a 27 de Março) e voltar a partir. Esteve sempre acompanhado por um sorridente espectador brasileiro. Não passou despercebido o aspecto peculiar do maestro, mais propriamente as suas botas e cabeleira, que lhe dão um aspecto excêntrico. O jornal *O Progresso* de 25 de Março de 1880 diz também que a sua visita foi rápida e que partiu no dia 23 no barco *Senegal*. Especifica ainda que Carlos Gomes só assistiu ao ensaio do 4.º acto da ópera, aplaudindo os cantores e ficando surpreendido com o esplendor com que a empresa a pôs em cena. [*O Antonio Maria*, 25 de Março de 1880, p. 102]

40 – Caricatura intitulada *Theatro de S. Carlos – Poutpourri* [miscelânea] *do Guarany*. Vemos no canto superior esquerdo Carlos Gomes<sup>130</sup> que desenrola uma cena pintada da récita (segurando aparentemente um objecto em forma de diapasão). Outras cenas importantes da ópera são encadeadas no desenho, reproduzindo os cenários com bastante pormenor), dando-nos uma reportagem visual do espectáculo e do desempenho dos intérpretes. Relativamente ao enredo, passa-se no ano de 1560, época de ocupação e povoamento da região do Rio de Janeiro pelos portugueses. *D. António de Mariz* (A. Tamburlini, baixo), fidalgo português mora com a sua bela filha, *Cecilia* (Erminia Borghi-Mamo, soprano) num forte, ponto de reunião de caçadores e aventureiros, entre os quais o espanhol *Gonzalez* (L. Lalloni, barítono), que se enamora de *Cecilia*. Esta está prometida a *D. Álvaro* (R. Ramini, tenor), aventureiro português. Na região vivem os índios guarani e aimorés. *Peri* (F. Tamagno, tenor), um guerreiro guarani amigo dos portugueses, evita que *Cecilia* seja aprisionada pelos aimorés. A cena que está em cima, do lado esquerdo é o dueto do final do 1.º acto, *Sento una forza indomita*, onde ambos admitem o amor que sentem um pelo outro. Também em cima, mas do lado esquerdo, a ordem dos acontecimentos está trocada. Vemos mais à direita *Cecilia* a cantar, usando também um cordofone dedilhado (que deveria ser um alaúde), *C'era una volta un principe*, revelando o seu amor por *Peri*. Mais à esquerda, vem o seguimento da história, o momento em que *Gonzalez* entra sorrateiramente no seu quarto, declarando-lhe o seu amor – *Donna, tu forse l'unica*. Como *Cecilia* o recusa, *Gonzalez* tenta raptá-la. *Peri*, o seu protector, salva-a lançando uma flecha. A confusão acorda toda a gente (em baixo, à esquerda). *D. António* e *D. Álvaro* pretendem castigar o traidor, mas a confusão aumenta porque a tribo dos aimorés cerca o castelo. Em baixo, ao centro, temos o barítono Lalloni (*Gonzalez*) a cantar o habanera do final do 2.º acto, enquanto um outro homem dança e toca castanholas. Ao lado da sua perna esquerda, podemos ver a cabeça de uma mulher com cabelos negros (por certo a cantora Moriones, que o tinha já cantado, como explica o texto). A cena que se segue é a do 3.º acto, quando *Cecilia* se encontra prisioneira da tribo aimoré. À direita, os cantores com melhor desempenho – Pandolfini (*Cacique*), Borghi-Mamo (*Cecilia*) e Tamagno (*Peri*). O comentário mostra que Rafael terá gostado dos cenários. O cenógrafo, Luigi Manini, está desenhado em cima, ao centro, segurando um grande pincel. A obra também agradou, sendo comparada com o drama de Manuel Pinheiro Chagas a *Morgadinha de Valflor*, uma das mais célebres obras do teatro português, alcançando um número extraordinário de representações em sucessivas épocas, tanto em Portugal como no Brasil. [*O Antonio Maria*, 1 de Abril de 1880, pp. 112-113]

41 – Mais uma caricatura relativa à ópera *O Guarani*. Em cima, do lado direito, Borghi-Mamo canta a balada do 2.º acto, mas fazendo um dueto com António Maria Fontes Pereira de Melo, uma das figuras mais importantes do partido regenerador. Vestido de mulher, tal como Borghi, Fontes toca um cavaquinho, cantando iguais queixumes. Em baixo está um homem pequenino, mas não foi possível decifrar o seu significado. Por baixo, à esquerda, o empresário Paccini está no palco, em plena representação, a bater com uma bengala nas muralhas, para as obrigar a cair. Esta é a cena da derrocada final: o castelo está

<sup>130</sup> *Opera-ballo* em quatro actos por Carlos Gomes sobre libreto de Antonio Scalvini e Carlo D'Ormeville (baseada na novela de José de Alencar). Estreia em Milão, Teatro alla Scala, 19 de Março de 1870.

cercado por índios aimorés e *D. António* oferece a fuga por uma passagem secreta à filha e a *Peri*, provocando de seguida uma explosão que destrói todo o castelo. Como a derrocada não ocorreu como previsto, Pacini teve de vir ao palco para fazer com que o efeito cénico funcionasse. À direita, vemos um grupo de músicos a tocar por partituras, vestidos de índios. Esta cena corresponde à prisão de *Cecilia* na tribo aimoré. Há aqui uma forte crítica, pois os índios, que supostamente seriam selvagens, parecem nada mais, nada menos do que músicos filarmónicos. Estas incongruências na realização cénica contribuíram para a falta de verosimilhança e a ausência de ilusão (cfr. VIEIRA DE CARVALHO, 2001: 330, 331, 336). [O *Antonio Maria*, 1 de Abril de 1880, p. 41]

42 – Caricatura respeitante à mesma ópera. Em cima, um pequeno acidente em cena. Estamos no 2.º acto e *Peri* entra no quarto de *Cecilia* para a salvar de *Gonzalez*. A seta que dispara, em vez de acertar no braço de *Gonzalez*, acerta num bastidor. O empresário Pacini tenta tirá-la a todo o custo. Em baixo, os deputados da câmara são transformados em índios aimorés, tendo como cacique Mariano de Carvalho, o ‘poder oculto’. É possível reconhecer algumas caras, como o conselheiro Arrobas (a figura mais em cima), ou Barros Gomes, ministro da Fazenda (fila de baixo, o quinto elemento a contar da direita). Temos aqui um paralelo entre o poder oculto da política (Mariano de Carvalho) e o de S. Carlos (Pacini). [O *Antonio Maria*, 1 de Abril de 1880, p. 115]

43 – Binóculo que espelha cenas da festa de benefício de Francesco Pandolfini, onde se interpretou a ópera *Poliuto* e a abertura, serenata, coro, dueto ‘Laci darem mano’ da ópera *Don Giovanni*<sup>131</sup> de Mozart. O comentário dá a entender que Reduzzi teve aqui a sua oportunidade para representar o papel de galã: ‘A serenata do *D. João*, de Mozart, e o duetto do 2.º acto. Reduzzi alegre por se ver pela primeira vez noivo d’uma prima-dona *di cartello*, elle que as mais vezes é apenas tio!...’. [O *Antonio Maria*, 1 de Abril de 1880, p. 118]

44 – Neste paralelo político-teatral Bordalo junta duas figuras fisicamente muito parecidas – o tenor Villa (aqui vestido de *Genaro*, personagem que interpretou na *Lucrezia Borgia*<sup>132</sup>), e um político, o sr. Laranjo (Frederico Laranjo?). A legenda diz que a voz de ambos também tem parecenças, o que parece ser um elogio ao político e uma crítica ao cantor: ‘o sr. tenor Villa (genero pãosinho) quando canta, parece o sr. Laranjo quando falla. O sr. Laranjo quando falla, parece o sr. Villa quando canta’. Uma notícia do jornal *A Revolução de Setembro* também parece confirmar esta ideia: ‘(...) Villa é um tenor com pouca voz, e essa mesma pouco agradável de se ouvir, de aspecto pouco juvenil e sympathico para o papel de Gennaro, de pouca expressão dramatica para interpretar aquelle papel na terrivel tragedia de Victor Hugo (...)’. [O *Antonio Maria*, 15 de Abril de 1880, p. 126]

45 – Em cima, Fontes Pereira de Melo ‘apaga o fogo’ de um político numa sessão da câmara dos deputados. Esta cena é comparada com uma idêntica passada no teatro de S. Carlos da ópera *Lucrezia Borgia*. Na 5.ª cena do 2.º acto ocorre uma festa no palácio Negroni

<sup>131</sup> *Opera buffa* em dois actos, K527, por Wolfgang Amadeus Mozart sobre libreto de Lorenzo da Ponte. Estreia em Praga no Teatro Nacional a 29 de Outubro de 1787.

<sup>132</sup> *Melodramma* num prólogo e dois actos por Gaetano Donizetti sobre libreto de Felice Romani (baseado na peça de Victor Hugo *Lucrèce Borgia*). Estreia em Milão, Teatro alla Scala a 26 de Dezembro de 1883.

estando presente *Gennaro* (filho de *Lucrezia*) e os seus amigos. Depois de uma discussão de *Orsini* (um dos amigos de *Gennaro*) com *Gabetta* (o agente secreto de *Lucrezia Borgia*) e de saradas as inimizades serve-se vinho de Siracusa. Todos bebem, mas *Gennaro* observa que *Gabetta* deitou fora o vinho ('Hespanol no bebe?') – foi nesta altura que Reduzzi (*Gabetta*) soprou as luzes, segundo Bordalo, para dar mais verosimilhança à situação. A bebida estava envenenada sendo uma vingança de *Lucrezia* por um episódio passado anteriormente em Veneza. O que *Lucrezia* não sabia é que o próprio filho se encontrava entre os convivas. Desesperada, tenta oferecer-lhe antídoto, mas havendo só uma dose *Gennaro* prefere morrer com os amigos. Em baixo, novamente o binóculo segurado pelo jornalista do *Antonio Maria*, cujas lentes espelham desta vez Marietta Biancolini (a desempenhar o papel de *Mazzio Orsini*) e Tamburlini, que não desempenhou tão bem o papel como Pandolfini costumava fazer. [O *Antonio Maria*, 15 de Abril de 1880, p. 127]

46 – Caricatura sobre a festa artística de Erminia Borghi-Mamo. A cantora está no centro de uma coroa de flores, abanando um leque e trazendo no cabelo uma mantilha, que está relacionada com a poesia espanhola 'Las Malagueñas' que cantou. O seu pai também está no desenho, ao pé das fitas da coroa. No canto inferior direito, vários espectadores aplaudem. Todos têm uma estatura muito inferior à da cantora. Também é importante mencionar que o nariz não tem as dimensões exageradas de outras caricaturas da artista. As flores representadas fazem parte do grande número de presentes que lhe foi oferecido. O comentário, em baixo, faz também alusão a uma pulseira de brilhantes, que pode muito bem ser a que uma bailarina transporta numa bandeja (à direita). A cantora terá recebido não uma, mas duas pulseiras de brilhantes, uma da duquesa de Palmela e outra do Visconde do Paço Lumiar. O medalhão que a cantora traz ao pescoço pode também ser a oferta de João Rego de Freitas, segundo o *Diário Ilustrado* de 21 de Abril de 1880, um medalhão com um monograma em brilhantes. No canto superior esquerdo, a cantora canta acompanhada por um pianista que não foi possível identificar. Várias pombas voam à volta deles. Estas pombas foram realmente lançadas no decorrer do espectáculo. [O *Antonio Maria*, 22 de Abril de 1880, p. 134]

47 – Caricatura sobre a festa artística do tenor Francesco Tamagno. Nesta festa cantaram-se partes da ópera *O Trovador* de Verdi (1.º, 2.º e 4.º actos), o que se pode ver na caricatura da esquerda. O tenor canta, abraçado a um grande ramo que recebeu de presente, o 'Corro a salvar-te'. Este excerto faz parte do 4.º acto da ópera, cena 6: 'Madre infelice, corro a salvarti, o teco almeno corro a morir' (*Manrico*). Como o tenor tem uma faixa com as cores nacionais (certamente o azul e branco), o comentário diz: '(...) Não se sabe se o *Corro a salvar-te* se refere à mãe [*Açucena*], se ao paiz, symbolisado nas referidas côres'. Nesta festa também se cantou uma parte do *Poliuto* (2.º acto), que se pode ver à direita. O tenor agradece, usando uma coroa oferecida por admiradores. Em baixo, à esquerda, um espectador atira com fúria, para cima do tenor, vários ramos de flores. Este desenho ridiculariza o hábito de se atirar constantemente ramos de flores para o palco: 'O Napoleão de S. Carlos arroja das torrinhã sobre o beneficiado 2:500 bouquets. Atira-os com a ancia de quem atira pedras, e a sua maior gloria seria partir a cabeça a um tenor!'. Do lado direito vemos um episódio ocorrido depois do espectáculo, em que um jornalista inglês, já embebedado por ter bebido muito vinho do Porto, canto o *God Save the Queen* ao cantor, que o escuta atento. [O *Antonio Maria*, 29 de Abril de 1880, p. 136]

48 – Página novamente dedicada à festa artística do tenor Tamagno. Pode ler-se ‘A Francesco Tamagno’. A letra ‘T’ é decorada com belos ramos e flores. Num deles estão sentadas duas senhoras e noutros pousados vários pássaros, um dos quais tem o rosto do empresário Freitas Brito, que fuma um cigarro. Junto da letra ‘A’ está um retrato (busto) do cantor, seguido por outros onde está a desempenhar as personagens que tiveram maior sucesso ao longo da temporada (de cima para baixo): *Raul (Os Huguenotes)*, *Jean de Leyde (O Profeta)*, *Peri (O Guarani)*, *Edgardo (Lucia de Lammermoor)* – personagem que aperta a mão a Rafael Bordalo Pinheiro – e *Poliuto (Poliuto)*. Ao pé de *Poliuto*, estão vários espectadores de pequenas dimensões que, por certo, estiveram presentes na festa. Apesar de não ser possível identificar quase ninguém (somente o crítico Primo da Costa, do lado esquerdo de Tamagno, José Carlos Freitas Jacome e o sempre presente conde de Mesquitela), não restam dúvidas que todos são fielmente retratados, com uma exactidão e precisão exemplar. É ainda possível identificar Guilherme de Azevedo, ao pé de Rafael, com uma caneta na mão. É certamente ele o autor do bilhete de parabéns. O texto, em baixo, quando diz que o bilhete foi ‘arremessado das torrinhas, na força de 1:500 exemplares’ está a aludir à graça feita na caricatura anterior, ao espectador que atirou muitos *bouquets* ao tenor. O texto explica também que esta caricatura foi feita para dar a conhecer a festa a todos os leitores ‘extra-lyricos’. [O Antonio Maria, 29 de Abril de 1880, p. 48]

49 – Novamente uma caricatura que junta o teatro e a política. Na da esquerda, o padre e deputado José Luís Dias, com ligas nas pernas e nas mãos, dança vestido de bailarina. Ao seu lado e também vestida de bailarina, Matilde Chini, olha para o padre. Na da direita, o tenor Tamagno parte, levando numa mão a mala e noutra a medalha que lhe conferia o título de cavaleiro da ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, atribuída na noite da sua festa artística, pelo rei D. Luís. O tenor tem um cachecol igual ao do Duque de Ávila e Bolama, que está ao seu lado. Pode supor-se que o duque tenha estado na origem da proposta de condecoração, como resulta da legenda: ‘O tenor Tamagno parte, levando um pigarro nacional adquirido à sombra do *cache-nez* do senhor de Bolama’. Ao lado de ambos vê-se o novo tenor Corsi, o que parece explicar a ironia do comentário final: ‘Que bello seria se um levasse o *cache-nez* e o outro ficasse com a voz!’. [O Antonio Maria, 6 de Maio de 1880, p. 151]

50 – Caricatura sobre a partida do soprano Erminia Borghi-Mamo. Vemo-la ao centro, pairando suspensa, como se fosse o génio da lâmpada de Aladino, segurando uma coroa de flores e um lenço na mão. À volta da sua cabeça tem raios que a fazem parecer o sol- ‘O astro’. Como não poderia deixar de ser, o seu nariz tem um tamanho descomunal. Agarrado à sua saia, o pai D. Miquelino agita também um lenço aos espectadores do teatro de S. Carlos, representados por figuras minúsculas. Do lado esquerdo, Barros Gomes, ministro da Fazenda e admirador de Borghi-Mamo, está vestido de espanhola e abana um leque, enquanto olha para a cantora. Era assim que Borghi-Mamo estava vestida na sua festa artística. O ministro, vestido da mesma forma, ensaia os ‘meneios do leque’ para tentar consolar os outros admiradores da sua falta: ‘Para nos consolar fica-nos o *saleroso* Barros, que já na noite de despedida, em S. Carlos, foi visto n’uma friza ensaiando graciosamente os meneios do leque.’ [O Antonio Maria, 6 de Maio de 1880, p. 156]

## I. II Temporada Lírica 1880 – 1881

51 – O início da temporada contou com a récita de *O Trovador* de Giuseppe Verdi. À direita, o ministro da Fazenda, Henrique de Barros Gomes, substitui Hortense Synnerberg no papel de *Açucena*. Como esta personagem é cigana – e entre nós os ciganos são conhecidos como negociantes exímios – o ministro é representado nesse papel devido ao ‘excesso de espírito financeiro’. Ao seu lado, a ‘verdadeira’ *Açucena* olha-o indignada. Ao centro está o trovador *Manrico* (o tenor Giuseppe Fancelli) transformado em salame (por ser, na realidade, muito gordo) e em segundo plano vê-se o rosto do conde de Mesquitela. Ao lado, uma cena com *Leonora* (Erminia Borghi-Mamo) e o *Conde de Luna* (Francesco Pandolfini). Em baixo e no canto superior esquerdo, alguns espectadores. Entre eles está Carla Serena, italiana, uma célebre viajante distinguida pelas mais importantes sociedades de geografia europeias. Estava em Lisboa para participar nos congressos internacionais, que decorriam na capital portuguesa. [*O Antonio Maria*, 7 de Outubro de 1880, p. 330]

52 – Caricatura que relaciona acontecimentos políticos nacionais com a ópera *Fausto* de Gounod. A cena é a do 3.º acto, passada nos jardins, em que *Fausto* oferece uma caixa com jóias a *Margarida*. A prenda é providenciada por *Mefistófeles*. O conde Henry Burnay, um importante homem de negócios, é *Mefistófeles*<sup>133</sup> e Barros Gomes, ministro da Fazenda é *Fausto*. *Mefistófeles* tenta o doutor Fausto com mais jóias (18 000 contos, o valor de um novo empréstimo ao governo), mas pedindo em troca mais um recibo, uma comenda e os respectivos juros. *Margarida* (nação) experimenta um colar ao qual está preso o dinheiro. No espelho, está reflectido o rosto de António Maria Fontes Pereira de Melo, chefe do partido regenerador. Por baixo está escrito ‘dívida fluctuante’. Nos cantos superiores direito e esquerdo, estão o baixo Nannetti (*Mefistófeles*) e Giuseppina Vitali-Augusti (*Margarida*). Em baixo, da esquerda para a direita, novamente Nannetti, F. Pandolfini (*Valentim*), Verati (*Siebé*), Nannetti e Vitali-Augusti e G. Fancelli (*Fausto*) nos momentos finais da ópera. Ao lado está um homem e um acento circunflexo, mas não foi possível descodificar o significado deste pequeno desenho. [*O Antonio Maria*, 14 de Outubro de 1880, p. 336]

53 – Outra caricatura relativa à ópera *Fausto* de Gounod. Em cima, à esquerda, o tenor G. Fancelli, que representou o papel de *Fausto*. Segue-se uma sucessão de ‘Faustos’, que são, nada mais, nada menos, do que espectadores do teatro de S. Carlos e figuras públicas da época. Uma delas é o conde de Mesquitela (ao centro, segunda figura a contar da esquerda), tentado por um *Mefistófeles* ‘Baron Cabelo’, pois o conde pintava o cabelo de preto, facto a que Rafael Bordalo Pinheiro e Guilherme de Azevedo aludem constantemente. De realçar que a figura mais à direita, na fila do meio, alude a um hábito de Giuseppe Fancelli. Quando este tinha de cantar o ‘dó de peito’, muito apreciado pelos espectadores do teatro de S. Carlos devido à sua dificuldade, o tenor costumava pôr a mão na barriga. Por isso o comentário ‘Quando elle aperta o figado sae-lhe o dó.’ Em baixo estão mais ‘Faustos’ (entre os quais o maestro António Duarte). O comentário está relacionado com o de cima, pois diz: ‘Ao contrário de outros a quem não sai nada’. Uma destas figuras tem escri-

<sup>133</sup> Para uma perspectiva mais abrangente da figura de Henry Burnay na obra de Rafael Bordalo Pinheiro, consultar o artigo de José-Augusto França, (FRANÇA, 1975:40-48).

to no peito *Africana* (talvez por apreciar mais esta ópera do que o *Fausto*), e a outra, algo não decifrável. [*O Antonio Maria*, 14 de Outubro de 1880, p. 337]

54 – A récita da ópera *Martha*<sup>134</sup>, uma ópera cómica em 4 actos de Friedrich Flotow, inspirou esta caricatura. Como era habitual, foi representada em língua italiana (cfr. MOREAU, 1999:959). Esta divertida comédia tem o seguinte enredo: *Lady Harriet Durham* (dama-de-honor da rainha *Anna*) e a sua criada *Nancy* envolvem-se em várias peripécias quando decidem, para quebrar a monotonia, disfarçarem-se de camponesas e participarem na Feira de Richmond. Neste local, os camponeses tentavam contratar criadas, que, segundo a lei, deveriam ficar ao seu serviço por um ano. As duas damas, na companhia de *Lord Tristan* (primo de *Lady Harriet*) resolveram ir ao mercado. Para não serem reconhecidos, usavam nomes falsos – *Lady Harriet* era *Martha*, *Nancy* era *Julia* e *Lord Tristan* era *Bob*. Muito divertidas, as damas acabam por aceitar trabalhar para *Lionel* e *Plumkett*, pelos quais se apaixonam. No final da ópera, os pares conseguem superar todas as barreiras que os separam e ficar juntos. No centro da caricatura estão as duas protagonistas, G. Vitali-Augusti (*Lady Harriet*) do lado esquerdo, e Hortense Synnerbeg (*Nancy*). No canto superior esquerdo estão o tenor G. Fancelli (*Lionel*) e *Martha* numa cena do 2.º acto, em que os camponeses tentam ensinar as duas ‘criadas’ a fiar linho. Por baixo, um desenho em que um homem muito gordo, ao que parece, um amolador, é comparado a Fancelli pela sua obesidade: ‘Jurariamos que já vimos este tenor em outra parte’. No canto superior direito estão *Plumkett* e *Lionel* respectivamente o baixo Nanneti e o tenor Fancelli, envergando trajes tradicionais dos camponeses austríacos. Ao lado, um figurino de Hortense Synnerberg, que mostra a elegância da cantora, enquanto o comentário alude à sua boa voz: ‘Um figurino da moça ilustrado com linda voz’. Logo a seguir, a ‘corista gorda’. Esta também aparece em baixo, sendo o seu perfil comparado com uma figura política da época, talvez pela forma obesa do corpo e pelos pêlos do buço muito pouco femininos, quase semelhantes ao bigode de um político frequentemente representado nas caricaturas<sup>135</sup>. Imediatamente do lado direito, uma caneca de cerveja típica dos países de língua germânica, utilizada certamente como adereço cénico (o que mostra uma rara preocupação com a verosimilhança). [*O Antonio Maria*, 21 de Outubro de 1880, p. 343]

55 – Caricatura relativa ao concerto do maestro e oboísta António Duarte e da cantora Nelly-Marzi. Mário Moreau (MOREAU, 1999) não refere na sua obra este concerto. Em cima, vemos uma sequência com quatro partes. O oboísta vai fazendo progressivos esforços para tocar, mas do oboé saem apenas pequenos pássaros. O seu corpo vai aumentando cada vez mais de volume, como se o seu sopro fosse para dentro e não para fora. O mesmo se passa com a cantora, que abre cada vez mais a boca para cantar, com visível esforço. A conclusão de Rafael em nada elogia os artistas ‘Constata-se afinal que o oboé tem dentro um pincel. Não o terá também a voz da dama?’ Em baixo, António Duarte retira-se comicamente montado no seu oboé, transformado em cavalo (‘Terminada a lucta o picador retira do campo montado no instrumento do crime’). O seu corpo está excessivamente gordo, o que torna a cena ainda mais cómica. [*O Antonio Maria*, 28 de Outubro de 1880, p. 356]

<sup>134</sup> Ópera cómica de cariz romântico em quatro actos por Friedrich Flotow sobre libreto de W. Friedrich. Estreia em Viena no Kärntnertortheatre a 25 de Novembro de 1847.

<sup>135</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 11 de Novembro de 1880, p. 371 [n.º 58]; 6 de Outubro de 1881, p. 318 [n.º 74].

56 – Camille Saint-Saëns esteve em Portugal em Novembro de 1880, dando uma série de quatro concertos (dias 5, 8, 10 e 13). A afluência de espectadores não foi muita e Bordalo dirige-lhes, nesta caricatura, uma forte crítica. Em baixo, do lado esquerdo, vemos o Coliseu cheio, e as moscas que vaguearam por S. Carlos, pois o teatro terá literalmente ‘ficado às moscas’. Em cima, do lado direito, Bordalo usa a ironia, mostrando que a única maneira de atrair os espectadores aos concertos de Saint-Saëns seria pô-lo a fazer habilidades circenses, como as que os espectadores viam no Coliseu. O jornal *O Pimpão* publicou também uma notícia relativa a este assunto, que confirma a notícia de Rafael:

‘Camillo de Saint Saens que além de músico notável é um escriptor de primeira ordem tem tido o praser de se ver preferido pelo Tony Grice e pelos poneys do sr. Diaz. O Coliseu tem estado sempre cheio, o S. Carlos na noite dos concertos perfeitamente um deserto (...)’. (14 de Novembro de 1880)

[*O Antonio Maria*, 11 de Novembro de 1880, p. 367]

57 – Caricatura relativa à récita da ópera *Os Huguenotes* de Meyerbeer. Em cima, à esquerda, vemos um espectador que ostenta um laço de proporções descomunais. À direita, a rainha *Margarida* (soprano Fanny Torresela), desce de um cavalo que foi mesmo usado em cena<sup>136</sup>. A saia ficou presa, mostrando ao público as pernas com meias de ligas. O resultado não terá sido muito animador para os espectadores, pois o comentário diz que a ‘princeza’ é da ‘ordem da jarreteira [ou seja, que veste mal e à antiga] com más insignias’. A chegada a cavalo ocorre no 3.º acto, durante querelas entre católicos e protestantes (boémios, estudantes, soldados e mulheres). Em baixo, à esquerda, António Duarte e outro maestro (?) discutem nos corredores do teatro: ‘Nos corredores, abuso da batuta da parte de dois maestros’. À direita está o pajem *Urbano* (Hortense Synnerberg) (‘muita perna e pouco corpo’) extremamente elegante e, mais atrás, *Raoul* (Giuseppe Fancelli) que contrasta, por ser baixo e gordo (‘muito corpo e pouca perna’). As pernas da artista estão cravadas de setas lançadas por uma figura masculina à direita. A legenda parece sugerir que se trata de um aspecto da encenação pouco verosímil: ‘Notavel caso de insensibilidade nos membros locomotores d’uma artista’. [*O Antonio Maria*, 11 de Novembro de 1880, p. 370]

58 – Caricatura relacionada com a vinda de Camille Saint-Saëns a Lisboa. Saint-Saens é representado com um enorme nariz, do tipo ‘bico-de-papagaio’. Ao seu lado Erminia Borghi-Mamo com o seu habitual nariz exagerado. Ambos envergam traje de cerimónia. Borghi cantou nestes concertos o romance da ópera *Etienne Marcel*<sup>137</sup> (de Saint-Saëns) com o autor ao piano. Mas não é por isso que Rafael os junta, mas sim pela protuberância dos seus respectivos narizes. Ao pé das duas ilustres figuras está a ‘corista gorda’, que segura um punhal (?) e debita a lenga-lenga popular: ‘Serobicos massaricos, quem vos deu tamanhos bicos?’ De realçar que a corista tem pêlos no buço, tal como acontece noutras caricaturas. [*O Antonio Maria*, 11 de Novembro de 1880, p. 371]

<sup>136</sup> No Arquivo Nacional da Torre do Tombo (mç 4684-85) existem documentos com data posterior que mostram que se continuou a alugar o cavalo para as récitas.

<sup>137</sup> Ópera em quatro actos por Camille Saint Saëns sobre libreto de Louis Gallet. Estreia em Lyons no Grand Théâtre a 8 de Fevereiro de 1879.

59 – Morreu Guilherme Cossoul, violoncelista, antigo maestro da orquestra do teatro de S. Carlos<sup>138</sup> e ex-empresário<sup>139</sup>. Cossoul era também bombeiro e sofria de reumatismo gotoso (BENEVIDES, 1883:379). O falecimento ocorreu a 26 de Novembro de 1880 e o funeral a 30 de Novembro. Benevides menciona:

‘O funeral de Guilherme Cossoul foi ocasião de uma imponente manifestação por parte da população de Lisboa; milhares de pessoas de todas as classes acompanharam a pé desde a casa mortuária na Rua Nova dos Martyres até ao cemitério dos Prazeres; no largo de S. Carlos, a orchestra e banda do teatro, regidas pelo maestro Kuon, collocadas sobre um grande coreto expressamente levantado para esse fim, tocaram a marcha funebre escripta por Ponchielli para as exequias do poeta italiano Manzoni.’ (BENEVIDES, 1883:384)

Nesta página Rafael desenhou um retrato (busto) de Cossoul, que está coberto por um véu. No chão, vê-se o seu violoncelo. Ao fundo, um aglomerado de pessoas que acompanharam o cortejo fúnebre. [*O Antonio Maria*, 2 de Dezembro de 1880, p. 389]

60 [a,b] – A récita da ópera *D. Carlos*<sup>140</sup> de Verdi proporcionou este desenho, que brinca com os gestos exagerados que duas cantoras usaram para exprimir as emoções do drama, comparando-os a exercícios de ginástica. As cantoras Romilda Pantaleoni (que desempenhou o papel de *Dona Leonor*) e Hortense Synnerberg (*Princesa de Eboli*) viram assim a sua interpretação ser transformada numa aula de ginástica. É de realçar o desenho do canto inferior direito, primeira página, onde Romilda Pantaleoni se inclina declamando o texto: ‘Verdugo! Assassino!’ em frente de António Duarte, que a olha incrédulo. No canto superior esquerdo, segunda página, o mesmo António Duarte avança, tocando oboé. A cantora recua horrorizada, dizendo: ‘Oh! Isso nunca! jámais!’. O ‘exercício’ é comicamente recomendado para fortalecer os rins. Na segunda página, ainda uma caricatura relativa ao bailado da ópera. Rafael coloca o ‘cidadão Moraes’, cobrador do alfaiate Keil a dançar no palco do teatro. António Moraes era figurante do teatro<sup>141</sup> e a sua figura é extremamente cómica, devido às suas desajeitadas posições e às suas roupas pobres, que contrastam com os fatos dos cantores e bailarinas. [*O Antonio Maria*, 2 de Dezembro de 1880, pp. 390-391]

61 – Em cima (lado direito), vemos Rafael Bordalo Pinheiro (de costas) a conversar com o empresário do teatro de S. Carlos, Diogo de Freitas Brito. A questão gira em torno da posição da empresa de oferecer bilhetes só a alguns jornais, levantando dúvidas sobre as suas verdadeiras intenções. No *Antonio Maria* coloca-se então a seguinte questão: ‘(...) o jornalista tem um bilhete gratuito para dizer à empresa e aos artistas a opinião do público? Ou tem bilhete gratuito para dizer ao público a opinião da empresa?’. Até esta pergunta ser clarificada, Rafael decide devolver a cadeira destinada ao seu jornal (em baixo), em sinal de protesto. [*O Antonio Maria*, 23 de Dezembro de 1880, p. 418]

<sup>138</sup> Integrou o elenco de maestros do teatro de S. Carlos de 1858 a 1878 ininterruptamente.

<sup>139</sup> Desempenhou estas funções de 1864 a 1872, juntamente com Campos Valdez e Guilherme Lima.

<sup>140</sup> Ópera em cinco actos por Giuseppe Verdi sobre libreto de Joseph Méry e Camille du Locle (baseado no poema dramático de Freidrich von Schiller *Don Carlos, Infant von Spanien*). Estreia em Paris no Opéra a 11 de Março de 1867.

<sup>141</sup> No Arquivo Nacional da Torre do Tombo (mç 4684) existem vários recibos de pagamento em seu nome indicando a sua função de figurante.

62 – Esta caricatura é relativa à récita do *Roberto, o Diabo*<sup>142</sup> de Meyerbeer, e uma das poucas impressas a cores. No canto superior esquerdo está Borghi-Mamo, que representou o papel de *Alice*. O seu desempenho foi bom, pois junto do seu desenho está escrito ‘Bravo’. No canto superior direito está a ‘corista gorda’ desenhada de forma a que mal se veja. Por cima dela, pode-se ler ‘Foi-se’. Talvez o seu desempenho tenha sido muito apagado, sendo tal ideia transmitida através deste desenho sumido. Logo por baixo, G. David, G. Fancelli e Borghi-Mamo (respectivamente *Bertram*, *Roberto* e *Alice*), representam uma cena do último acto, passada na catedral de Palermo: *Bertram* pretende que *Roberto* assine um pacto com as forças do mal mas, na altura de assinar este ouve um coro de monges que lhe lembra a sua infância. A sua hesitação leva a que *Bertram* revele que é o seu pai, o diabo. *Alice* chega e anuncia que a princesa *Isabel* perdoa *Roberto*. Mostra também o testamento da mãe (repare-se na mão de Erminia Borghi-Mamo), lê-o, evitando que *Roberto* assine o pacto. Em segundo plano está uma cena do 3.º acto, passada nos rochedos de St.<sup>a</sup> Irene. *Alice* escuta o diálogo de *Bertram* com as forças demoníacas. Quando este dá pela sua presença, interroga-a sobre o ouviu. *Alice* agarra-se a um crucifixo de madeira e, perante as ameaças de *Bertram*, responde: ‘Le ciel est avec moi, je brave ta colère’. Em toda a caricatura vemos cenas de bailado do tenor Fancelli, (3.º acto) passadas no claustro de St.<sup>a</sup> Rosália. Os tons vermelhos e alaranjados da caricatura e algumas chamas que se vêem aludem ao inferno e possivelmente aos coros de espectros e demónios da ópera. A cena central é do 2.º acto, em que *Isabel*, acompanhada de seu pai recebe as armas do príncipe de Granada (Reduzzi?), para o armar cavaleiro. [O *Antonio Maria*, 20 de Janeiro de 1881, p. 17]

63 – Nesta caricatura vemos um homem de costas (possivelmente Rafael Bordalo Pinheiro), a devolver ao pai da cantora Erminia Borghi-Mamo um enorme nariz, aquele que a identifica nas caricaturas. Esta devolução é um acto de galanteria e uma recompensa pelo grande talento que a cantora possui: ‘(...) cumprimos para com mademoiselle Borghi-Mamo, cujo talento nos obriga a todos os sacrifícios, o dever penoso de a separar do seu nariz (...)’. [O *Antonio Maria*, 20 de Janeiro de 1881, p. 18]

64 – Rafael Bordalo Pinheiro publica uma carta da cantora Erminia Borghi-Mamo. A subtilidade da carta da artista é notável, ao ponto do caricaturista admitir que ‘(...) tendo-se no espirito a ironia, [pode-se] fazer a caricatura tanto com uma palavra azul como um lápis preto’. A carta funcionou quase como uma lição bem recebida por Rafael – talvez por isso ele a desenhe a puxar-lhe o nariz com um alicate, deixando o pai da cantora, D. Miquelino, com uma expressão de verdadeiro contentamento. O nariz foi de tal maneira puxado, que ficou completamente torcido e a pingar (logo por baixo). Do lado esquerdo, Rafael está ajoelhado e pousa o seu lápis aos pés de Borghi-Mamo. Mais em baixo, agradece-lhe, quando esta diz que os seus desenhos a fazem chorar a rir: ‘Je ris jusqu’aux larmes’. Por baixo, uma vela ‘derrete’ o caricaturista com o seu nível e saber estar.

Eis a tradução da carta:

‘Meu senhor... Eu venho agradecer-lhe uma tão grande benevolência que tem sempre tido para comigo na sua severa obra crítica. Choro a rir todas as vezes que vejo as suas magnífi-

<sup>142</sup> *Grand opéra* em cinco actos por Giacomo Meyerbeer sobre libreto de Eugène Scribe e Germain Delavigne. Estreia em Paris no Opéra a 21 de Novembro de 1831.

cas caricaturas e estou orgulhosa de poder ser um bom assunto, pelo talento de um tal artista. Ao fazer-me tão cómica no *Antonio Maria*, lisonjeia-me ainda porque posso pensar por um momento que tenho nos meus traços todo o espírito que só existe realmente no seu lápis. Pedir-lhe-ia para nunca me poupar nas suas caricaturas se não fosse um acto de uma ambiciosa presunção, porque seria ao mesmo tempo, pedir-lhe para me fazer imortal. No que toca ao meu rosto, o seu talento de desenhador fez até agora um grande esforço: o de aumentar ainda mais o meu nariz.

Respeitosamente (...)'

Por baixo da carta, estão os bustos de António Duarte, da corista gorda e de um político desconhecido e o gato, já habitual no *Antonio Maria*. [*O Antonio Maria*, 27 de Janeiro de 1881, p. 30]

65 – A política e a ópera misturam-se mais uma vez neste desenho. Esta é a 2.<sup>a</sup> cena do 2.º acto da ópera *Mefistófeles*<sup>143</sup> de Arrigo Boito. Na entrada do inferno, bruxas e feiticeiros chegam para celebrar o *Sabbath*. *Mefistófeles* senta-se num trono de rocha, com um globo de vidro na mão e fala a *Fausto* da maldade na terra (ária *Ecco il mondo*). Rindo-se, estilhaça o globo. As bruxas começam uma dança selvagem. *Fausto* vê uma visão de *Margarida*. O cenário que vemos é o de Manini. No céu, aparece Borghi-Mamo (*Margarida*) e uma figura demoníaca que conversa com Mariano de Carvalho (as nuvens formam o seu rosto). Fancelli (*Fausto*), está do lado esquerdo ('Um princez'). O *Mefistófeles* é o político Mariano de Carvalho ('o poder oculto') e os feiticeiros e demónios são os políticos portugueses, que se prostram a seus pés ('A maioria') num ritual chamado 'sabbat de S. Bento'. Vemos, à direita em primeiro plano, um homem mascarado, que mostra os figurinos com caraças usados pelos feiticeiros. [*O Antonio Maria*, 5 de Março de 1881, p. 72]

66 – Caricatura que junta a política e a ópera, tendo como pano de fundo o tratado de Lourenço Marques. Este tratado foi assinado em Maio de 1879 por Andrade Corvo, na altura ministro dos negócios estrangeiros de um ministério Regenerador. Os Regeneradores acabariam por sair do poder no final desse mesmo mês. Neste tratado Portugal fazia à Inglaterra inúmeras concessões sobre o território de Lourenço Marques<sup>144</sup>, tantas que se poderia colocar em dúvida a verdadeira soberania do território<sup>145</sup>. O tratado foi uma pesada herança para o governo Progressista, que subira ao poder. Os ataques constantes da imprensa portuguesa e da oposição (não obstante terem sido os responsáveis) causavam instabilidade no

<sup>143</sup> Ópera com Prólogo, cinco actos e epílogo por Arrigo Boito sobre libreto do mesmo autor (baseado na obra *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe). Estreia em Milão no Teatro alla Scala a 5 de Março de 1868.

<sup>144</sup> Lourenço Marques é actualmente Maputo, cidade de Moçambique.

<sup>145</sup> As concessões à Inglaterra eram as seguintes: construção de um caminho-de-ferro que atravessasse Lourenço Marques e o Transvaal; isenção de direitos e encargos sobre as mercadorias em trânsito no porto de Lourenço Marques; direito de embarcar e desembarcar tropas e munições de guerra em Lourenço Marques; livre-trânsito pelo território; mútuo acordo sobre as pautas de Lourenço Marques e Moçambique; construção de armazéns no terminal do caminho-de-ferro e vizinhanças do porto de Lourenço Marques, sob a direcção de agentes nomeados pela Inglaterra; licença aos cruzadores ingleses para exercerem a sua acção nas águas da costa que não tivesse ocupada por população branca e onde não estivessem empregados portugueses. Estas concessões eram perpétuas. (CHAGAS, 1906-1907,499)

país. Em Janeiro de 1881 Anselmo Braamcamp (presidente do Conselho e Ministro dos Negócios Estrangeiros) conduziu difíceis negociações com a Inglaterra, conseguindo mudar várias condições do tratado. Em Março de 1881, o tratado foi aprovado pela câmara electiva, conduzindo a várias ondas de protesto e campanhas para a queda do governo. Foram vários os ‘meeting’ realizados por todo o país. Um deles foi no teatro de S. Carlos a 13 de Março de 1881, onde estiveram presentes cerca de 3000 pessoas. O local foi cedido pelo governo às oposições monárquicas. Foram vários os oradores dos partidos regenerador e constituinte. Rafael, nesta sua caricatura, resolve colocá-los no palco do teatro de S. Carlos, usando partes da história da ópera de Meyerbeer *Os Huguenotes*, nomeadamente a parte das querelas entre católicos e protestantes. Neste caso, os que tomaram parte do ‘meeting’ são vestidos de *huguenotes*, e os católicos são substituídos por espectadores que, neste caso, são os membros do governo. ‘Tomando a manifestação de S. Carlos pela *conjurra* dos Huguenotes, o governo pateia-a’. É possível reconhecer algumas destas figuras, como é o caso do conselheiro Arrobas (palco, ao centro) ou Mariano de Carvalho e Anselmo Braamcamp (esquerda, de baixo para cima) e ainda Barros Gomes, ministro da fazenda (direita, em baixo). No ‘meeting’ de S. Carlos, um outro partido tentou manifestar-se, já depois de encerrada a sessão – o partido republicano. Os republicanos, neste mesmo dia, realizaram um outro ‘meeting’ na rua de S. Bento, perto do parlamento a que, debaixo de uma chuva torrencial, assistiram mais de 3000 pessoas. Discursaram Teófilo Braga, Manuel de Arriaga, José Elias Garcia, Magalhães Lima e Angelino Vidal, resolvendo levar ao parlamento uma representação contra o tratado (CHAGAS, 1906-1907:516). Na caricatura, a chuva é provocada pelos membros do governo, que, através de seringas, de um regador e até mesmo água de uma fonte, molham os manifestantes para os dissuadir de continuarem os protestos. ‘Segundo o governo, este *meeting* não pede Lourenço Marques, pede chuva’. No canto superior esquerdo está novamente Mariano de Carvalho, logo seguido por Braamcamp. No canto inferior direito está o ministro da fazenda, Barros Gomes, a rezar a um santo, pedindo auxílio divino para as suas aflições. [O Antonio Maria, 17 de Março de 1881, p. 88]

67 – A temporada lírica terminou e muitos são os que desaparecem do olhar público, como é o caso do diletante José Carlos Freitas Jacome e do conde de Mesquitela, que é novamente visado pela sua aparência jovial devido ao cabelo pintado de preto: ‘Entramos na estação morta para todo o diletantismo – referimo-nos ao sr. José Carlos, e para os jovens – referimo-nos ao sr. Conde de Mesquitella’. [O Antonio Maria, 7 de Abril de 1881, p. 107]

68 – Nesta caricatura aparece-nos o soprano Erminia Borghi-Mamo, desempenhando várias personagens das óperas da temporada. Há medida que os meses vão avançando<sup>146</sup> o nariz da cantora vai diminuindo, numa proporção inversa ao seu talento (ver dizeres dos lenços de mão). Em cima, à esquerda, representa o papel de *Sélika* da ópera *A Africana* de Meyerbeer. Segundo Francisco da Fonseca Benevides (BENEVIDES:1883, 382) e Mário Moreau (MOREAU, 1999:959), este papel teria sido representado nas três récitas por Romilda Pantaleoni. No entanto, a informação desta caricatura, leva a crer que Borghi-Mamo terá repre-

<sup>146</sup> O primeiro mês corresponde a Outubro o segundo a Novembro e assim sucessivamente. Quanto ao ‘acabar da temporada’ corresponde a Março.

sentado o papel em pelo menos uma das récitas. Tal não seria de estranhar, visto a cantora o ter desempenhado na temporada lírica anterior. Ao centro, representa o papel de *Valentina* da ópera *Os Huguenotes* de Meyerbeer. Segue-se o papel de *Lucrecia* na ópera *Lucrecia Borgia* de Donizetti<sup>147</sup>. Em baixo, à esquerda, representa o papel de *Alice* na ópera *Roberto, o diabo* de Meyerbeer. O seu último grande desempenho nesta temporada foi o papel de *Margarida e Helena* na ópera *Mefistofeles* de Arrigo Boito. Por fim, a cantora parte, acompanhada de seu pai e de Anselmo Braamcamp. Para triste consolo de Rafael, fica uma mulher de nariz pequeno e muito gorda (que parece a ‘corista gorda’) acompanhada pelo político seu semelhante e por outro homem desconhecido. No final, a moral da história fica: ‘Não ha bem que dure sempre nem nariz que não acabe. [*O Antonio Maria*, 7 de Abril de 1881, p. 110]

69 – Caricatura em que vemos vários espectadores do teatro de S. Carlos e o general Luís Macedo. Bordalo usa uma frase proferida pelo general – ‘o esquadrão sou eu! A cavallaria está aqui!’ – para parodiar o general. O seu aspecto físico (pequeno e com óculos) também contribui para uma caracterização mais engraçada desta figura. O general é desenhado em teatros de fantoches (ver direita, ao centro), todos eles segurando paus para bater, simbolizando talvez as cargas de cavalaria ocorridas no ‘meeting’ em S. Carlos, por causa do tratado de Lourenço Marques<sup>148</sup>. Como a assistência se aglomerou à saída, no largo e nas ruas mais próximas formando grupos que comentavam acaloradamente o acontecimento, houve cargas de cavalaria da guarda municipal, respondendo os manifestantes com vivas à república e gritos contra o governo. No desenho de Rafael, um dos espectadores do teatro de fantoches (ou do *meeting*) tem um jornal no bolso, com o nome ‘Marselheza, um símbolo de revolta. [*O Antonio Maria*, 7 de Abril de 1881, p. 111]

70 – Erminia Borghi-Mamo esteve no Teatro da Trindade a assistir a um espectáculo. Os seus admiradores não deixaram de notar a sua presença e aplaudiram-na. A cantora agradeceu, cantando: ‘No ultimo concerto da Trindade, o publico de Lisboa fez uma ovação a Borghi-Mamo, que estava na sala como simples espectadora. Borghi-Mamo agradeceu cantando ao publico *L’ultima bugia* [?]. O publico de Paris não faria nem receberia melhor do seu idolo popular, a Dejazet’. Vemos nesta caricatura Erminia Borghi-Mamo, vários braços que a aplaudem e o seu pai, Miquelino, que a terá acompanhado. [*O Antonio Maria*, 14 de Abril de 1881, p. 119]

### I. III Temporada Lírica 1881 – 1882

71 – O início da temporada lírica trazia, por norma, caras novas ao teatro de S. Carlos, que despertavam a curiosidade de todos os diletantes e imprensa. Rafael Bordalo Pinheiro apresenta a todos os leitores as ‘flores’ da companhia num maravilhoso ‘bouquet lyrico’, desenhando os seus retratos. Do lado esquerdo está Stella Bonheur (meio soprano), atrás Adele Gini (soprano), ao centro Adelina Garbini (soprano) e à direita, possivelmente, Emma

<sup>147</sup> Neste mês desempenhou também o papel de *Donna Anna* na ópera *D. Giovanni* de Mozart, mas pelo tipo de traje não parece que seja esta a personagem a que Rafael B. Pinheiro se refere.

<sup>148</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 17 de Março de 1881, p. 88 [n.º 66].

Turola (soprano). Em baixo, a crítica tenta puxar a fita do ramo, de forma a desfazê-lo logo no momento, enquanto o empresário Freitas Brito tenta impedir que o laço se desmanche. Este desenho é muito semelhante ao que Rafael fez para a capa da obra de Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos. Desde a sua fundação em 1793 até aos nossos dias*. [*O Antonio Maria*, 6 de Outubro de 1881, p. 313]

72 – Apresentação aos leitores dos cantores do teatro de S. Carlos, como se se tratasse de efígies de medalhas ou moedas, se bem que com um destaque menor comparativamente às cantoras<sup>149</sup>. Temos assim, da esquerda para a direita, o tenor Carlo Bulterini, o barítono Giuseppe Káschmann, o tenor De Sanctis, o baixo Gustave David e o barítono Toledo. Segue-se um texto relativo aos janotas do Teatro de S. Carlos, ao qual corresponde o desenho de baixo. [*O Antonio Maria*, 6 de Outubro de 1881, p. 313]

73 – Nesta caricatura a primeira figura que prende a atenção é, sem dúvida, a de Stella Bonheur, que desempenhou o papel de *Amnérís*. A sua monumentalidade pode ser sinónimo ou da sua estatura física ou do seu desempenho. O seu traje é ricamente adornado com jóias e os anéis são tantos que um dos monumentos (à esquerda, em segundo plano) necessita de óculos escuros (‘Oculos azues por causa do brilho doa aneis’) Em baixo está um homem pequenino, também com traje egípcio, que chora porque o seu anel não tem brilho, ofuscado pelas jóias da cantora. É o prior da Lapa, que costuma aparecer caricaturado com um grande anel de brilhantes, sem dúvida luxuoso de mais para um pároco. Do lado direito, Adelina Garbini (*Aida*) e Giuseppe Kaschmann (*Amonasro*). Do lado esquerdo, Carlo Bulterini (*Radamès*), F. Navarrini (*Ramfis*) e L. Magnani (*Rei*). Podemos observar alguns pormenores interessantes ao nível da caracterização, como o enegrecimento dos corpos de Adelina Garbini e de Giuseppe Kaschmann, para uma maior semelhança com o povo etíope. Um Rafael em miniatura, aplaude-os. Integram o cenário, (do lado direito, em segundo plano), uma esfinge com a cabeça do maestro/oboísta António Duarte e uma pirâmide com muitos homens no topo (que parecem observar a paisagem). Também à direita, mas em cima, um dístico com o nome da ópera é emoldurado por duas aves de longas asas. Não foi possível decifrar o significado da mão que agarra uma figura minúscula, à direita do observador. [*O Antonio Maria*, 6 de Outubro de 1881, pp. 316-317]

74 – Novamente uma caricatura que junta a ópera e a política. Desta vez é a ‘corista gorda’ que se barbeia isto porque ‘Desde que se propalou que por meio das barbas os cidadãos podiam chegar, levados pela mão do sr. Lopo Vaz, aos mais altos cargos da republica (...)’. O resultado final é a corista barbeada, a cantar no palco a sua parte da *Aida*. [*O Antonio Maria*, 6 de Outubro de 1881, p. 318]

75 – Devido a problemas com as pateadas, a empresa de S. Carlos teve de recorrer ao uso da autoridade policial dentro da sala de espectáculos. Por isso, Bordalo desenha ao lado de cada espectador um polícia (para garantir sossego) e, por trás deles, o conselheiro Arrobas, fiscal dos teatros e grandemente responsável por esta medida. Bordalo sugere à empresa duas alternativas, muito cómicas, que poderão, segundo ele, ser mais económicas, como é o

<sup>149</sup> Cfr. caricatura anterior

caso de uma nova moda de trajas de rigor (sem botas) e a ampliação das funções do bengaleiro à guarda de botas: ‘Para o fim de economisar á empreza de S. Carlos o custeio da policia encarregada de impedir as pateadas, submettemos á sua consideração este figurino que se decretaria de rigor para entrar na sala. E este distico sobre a porta do vestuario: *Aqui se guardam as bengalas e as botas*’. Convém acrescentar que este procedimento pode estar relacionado com uma excessivas manifestações de desagrado por parte do público durante a representação da ópera *Fausto* no dia 5 de Outubro de 1881, que levaram o tenor Angelo De Sanctis a redigir uma carta ao rei D. Luís pedindo uma punição para os responsáveis<sup>150</sup>. [O Antonio Maria, 13 de Outubro de 1881, p. 327]

76 – Vemos ao centro um mergulhador que é o ‘aparelho salva-vidas da empreza’ do Teatro de S. Carlos. Esta figura é António Duarte (reconhecida pelo chapéu de coco e pela forma do seu corpo). Aparece com umas esporas nos pés, provavelmente devido à caricatura em que aparecia montado no seu oboé<sup>151</sup>. Vários peixes olham admirados o intruso que invadiu as suas águas. Em cima, o empresário Freitas Brito fornece o ar necessário ao mergulhador através de um fole. Vemos António Duarte a ‘salvar’ os cantores que se encontram em apuros por não agradarem ao público do teatro: no lado esquerdo o tenor De Sanctis, salvo de se afogar e do outro lado faz o mesmo a uma cantora (?). Muito engraçada é a frase que o maestro diz: ‘Oh! Filho [a] de Deus!’ e também a forma de salvamento (através de uma escada). Em baixo vemos António Duarte à direita, o tenor (ao centro) e umas botas que pateiam (do lado esquerdo). Esta caricatura relata de forma bastante cómica e alegórica a crise vivida no teatro de S. Carlos. A administração do teatro debatia-se com uma crise financeira. Os pagamentos dos cantores estavam em atraso, as óperas não eram

<sup>150</sup> Passo a transcrever alguns excertos desta carta publicada no jornal *Perfis Artisticos*, n.º 9 de Dezembro de 1881:

‘Magestade:

Uma grave e premeditada injustiça foi commettida por alguns individuos que fazem parte do publico frequentador do real theatro de S. Carlos, e capitaneada pelo famoso agitador SARAGA, na noite de 5 do corrente mez.

Representava-se o *Fausto*. Faziam os seus debutes n’esta scena alguns cantores que nos primeiros theatros da Europa e America teem as suas reputações artisticas e musicaes bem vinculadas, como facilmente se podera verificar pelos sucessivos triumphos com que sempre foram acolhidos.

Apenas subira o panno, começaram desde logo as manifestações turbulentas, dirigidas em geral a todos os artistas, e muito em particular ao abaixo assignado; e foi tal o barulho e a tempestade que se desenvolveram, que francamente confesso não encontrar identicas nos annaes de theatro algum do mundo. (...)

Emfim uma recepção carnavalesca preparada e dirigida muito em especial a um artista, que depois de haver pisado honrosamente quasi todos os principaes palcos do mundo taes como S. Petersburgo, Moscow, Londres, Brazil, Roma, Napoles, etc. etc, longe estava de aguardar um acolhimento tão descortez (...).

Magestade: O resultado que advem d’esses diferentes partidos, a hostile e illegal conduta de quasi toda a imprensa contra a actual empresa do theatro, a opinião de alguns ridiculos incompetentes que se inculcam criticos theatraes, e que por mysteriosos motivos se obstinam em desfeitear a todos e a tudo, impondo (...) a obrigação restricta de arremessar a vaia de nullidades a todos os artistas aqui escripturados, são factos que V. M. protector das artes e das sciencias poderia muito bem obstar, sem grande sacrificio; e perdê-me V. M. se eu me atrevo a indicar-lhe a maneira de o fazer. Consiste tão sómente em punir este insolita fracção de descontentes privando-os da opera italiana durante quatro ou cinco estações (...) pois de outra fórma não haverá artistas que de futuro se promptifiquem a assignar contrato para este theatro; (...).

<sup>151</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 28 de Outubro de 1880, p. 356 [n.º 55].

convenientemente postas em cena, o repertório era repetido e a afluência de público não era muita. Além disso, alguns cantores não tiveram sucesso, como é o caso do tenor De Sanctis, cujo contrato foi rescindido logo no início da temporada (BENEVIDES, 1883:386-387). As botas, em baixo, simbolizam as pateadas, que foram abundantes durante esta temporada. [*O Antonio Maria*, 13 de Outubro de 1881, p. 328]

77 – António Duarte aparece novamente nesta caricatura, mas desta vez por ter sido agraciado com uma distinção da ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, sendo agora comendador. Por isso está com uma medalha reluzente ao peito. A outra figura desta caricatura é a cantora Bianca Donadio (soprano), contratada pela empresa do teatro já depois do começo da temporada. [*O Antonio Maria*, 27 de Outubro de 1881, p. 342]

78 – A história da ópera *Dinorah*<sup>152</sup> de Meyerbeer passa-se na vila de Ploërmul, na Bretanha, durante a peregrinação anual à capela da virgem. *Dinorah* (Bianca Donadio) enlouqueceu porque o seu noivo *Hoël* (Toledo) desapareceu numa tempestade no dia do seu casamento, exactamente há um ano atrás. *Hoël* retorna à vila, tendo descoberto o paradeiro de um tesouro, mas não reconhece *Dinorah*. Ele fala com *Coretin* (Victor Deliliers) para o ajudar a recuperar as riquezas, mas com intenções algo sinistras, pois, de acordo com a lenda, o primeiro a tocar-lhes morrerá. No 2.º acto *Dinorah* conta a *Coretin* a lenda e predispõe-se a ir em seu lugar. Uma situação de perigo leva a que *Hoël* reconheça *Dinorah* e vá em seu socorro. No último acto, *Hoël* admite que o amor é mais importante que a riqueza. *Dinorah* acredita que o seu período de loucura foi um sonho e casa-se com *Hoël*. Neste desenho, temos em cima, emoldurado por flores e pássaros, o retrato de Bianca Donadio (busto). Do lado esquerdo, está uma paisagem, que parece ser uma reprodução de um cenário da ópera. Neste vemos uma cabra, que foi realmente utilizada no espectáculo, pois existem documentos de temporadas posteriores que referem a despesa pelo ‘Aluguel da cabra e gratificação moço’<sup>153</sup>. A utilização do animal em cena daria, por certo, mais verosimilhança à acção. Por baixo, Bianca Donadio agradece e Meyerbeer aplaude. O mesmo não se passa com o barítono Toledo, que teve um mau desempenho, pois Meyerbeer tapa os ouvidos e chora, e um espectador do S. Carlos (de botas na mão) foge sem sequer conseguir patear. Outro espectador (?) aplaude entusiasticamente juntamente com o conselheiro Arrobas e o general Luís Macedo, o que pode querer significar a ignorância de alguns espectadores. A figura do canto inferior esquerdo é possivelmente o tenor Victor Dililiers. Uma tesoura corta um cartaz com o nome da ópera, talvez por a empresa ter ‘cortado’ no número de récitas prometidas<sup>154</sup>. [*O Antonio Maria*, 10 de Novembro de 1881, p. 353]

79 – Novamente uma caricatura do maestro António Duarte. Em cima, Rafael reproduz um retrato que apareceu num jornal italiano. Em baixo, a reprodução em espelho do mesmo desenho (invertendo-o), no qual são introduzidas algumas alterações, designadamente a introdução do rosto do maestro, tal como Rafael habitualmente o desenhava, que aparece

<sup>152</sup> *Opéra comique* em três actos por Giacomo Meyerbeer sobre libreto de Michel Carré e Jules Barbier (baseado na peça de Carré *Les chercheurs de trésors*). Estreia em Paris no Ópera-Comique (salle Favart) a 4 de Abril de 1859.

<sup>153</sup> Documentos do maço 4684-85 (despesas do teatro de S. Carlos) do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>154</sup> Foram dadas apenas duas récitas da ópera (MOREAU, 1999:964)

sobreposto às pernas da figura. A intenção parece ser a de aproveitar a inversão da figura para a representar com o corpo deselegante, mais verdadeiro do que o que apareceu em Itália. Ou seja: trata-se de uma caricatura em colagem com um retrato. Por baixo, o comentário ‘Veste com elegante distinção. Que bela Magia!!’. [O Antonio Maria, 10 de Novembro de 1881, p. 356]

80 – A ópera *Hamlet*<sup>155</sup> foi representada no teatro de S. Carlos. A história, baseada na de William Shakespeare, é narrada em cinco actos. No 1.º acto, que decorre no castelo de Elsinore, realiza-se a coroação de *Gertrud* (Adele Gini, soprano), rainha e consorte de *Claudius*, rei da Dinamarca (Gustave David, baixo). O príncipe *Hamlet* (Giuseppe Kaschmann, barítono) mostra a sua tristeza pela morte do pai e pelo novo casamento da mãe. *Hamlet* é apaixonado por *Ofélia* (Bianca Donadio, soprano). Durante a noite *Hamlet* vê o fantasma do pai, que lhe conta ter sido assassinado por seu irmão *Claudius*. Desejando a vingança da morte do pai, *Hamlet* propõe uma pantomina para divertir a corte, onde narra a história do assassinato de seu pai. *Claudius* empalidece, revelando a sua culpa. O 3.º acto começa com o célebre monólogo ‘Ser ou não ser...’. *Hamlet*, escondido atrás de uma tapeçaria, ouve *Claudius*, que não consegue rezar atormentado pela culpa. Descobre também que *Polonius* (pai de *Ofélia*) sabia a identidade do autor do crime. O acto termina com um dueto entre a rainha e o filho, em que este não mata a mãe porque o fantasma do pai intercede. O 4.º acto começa com a loucura de *Ofélia* devido à rejeição de *Hamlet*. Não aguentando o afastamento do amado, mata-se. No 5.º acto dá-se o funeral de *Ofélia*. *Hamlet* depois de uma última visita do pai, mata *Claudius* e é aclamado rei. No canto superior esquerdo está o retrato do barítono Kaschmann, emoldurado por uma coroa de louros. À esquerda, o rei *Claudius*. Ao centro, a cena do final do 3.º acto, em que *Hamlet* é impedido de matar a mãe pelo fantasma do rei (F. Navarrini, baixo). Em baixo, à esquerda, vemos a festa na corte e a representação da pantomina sobre a morte do rei Gonzaga. *Hamlet* está com uma taça na mão, provavelmente aludindo à sua narração da história. Ao centro, uma cena do 3.ª acto em que *Hamlet* discute violentamente com a mãe, sendo que uma nova aparição do fantasma do falecido rei o impede um acto desesperado contra a mãe. Do lado direito está *Ofélia*, que aparece num entreacto entre o 4.º e 5.º acto da ópera, vestida com um vestido branco e com o cabelo entrelaçado em flores. Os juncos e a transparência da figura aludem à sua morte. [O Antonio Maria, 24 de Novembro de 1881, p. 369]

81 – O teatro de S. Carlos recebeu os condes d’Eu. Em baixo, Rafael critica a atitude algo ridícula de duas figuras públicas, o conselheiro Arrobas e o general Luís Macedo. A cena é intitulada ‘O Lausperenne [adoração do Santíssimo Sacramento]’. Primeiro, olham embevecidos para os novos ‘hóspedes’ (‘A adoração’) e depois levantam-se (‘Saudação’): ‘Os poderes constituídos na presença dos nossos sereníssimos hospedes’. [O Antonio Maria, 24 de Novembro de 1881, p. 375]

82 – A 26 de Dezembro de 1881 decorreu no teatro de S. Carlos um espectáculo a favor das famílias das vítimas do incêndio do Ringstheater de Viena, promovido pelos bombeiros.

<sup>155</sup> Ópera em cinco actos por Ambroise Thomas sobre, libreto de Michel Carré e Jules Barbier (baseado na obra homónima de Shakespeare). Estreia em Paris no Opéra a 9 de Março de 1868.

ros. Nele participaram vários artistas. Alguns estão nesta caricatura, mas só foi possível identificar com certeza o tenor Fancelli e o pianista Alexandre Rey-Colaço. Do lado direito está o ‘poeta da meia-noite’, que não foi possível identificar. [O *Antonio Maria*, 29 de Dezembro de 1881, p. 409]

83 – A 12 Janeiro de 1882, decorreu uma récita de gala, de homenagem aos reis de Espanha. Representou-se novamente a  pera *Hamlet*. Rafael Bordalo Pinheiro desenha algumas cenas da noite, mais relacionadas com o público do que com a própria representa o. Vemos a tribuna real (ao centro), onde estão (da direita para a esquerda) o infante D. Augusto, Fernando de Saxe-Coburgo o rei de Espanha, Afonso XII, D. Maria Pia, Maria Cristina de Espanha e D. Luís. Os dois desenhos que estão por baixo do da tribuna real, são os únicos que parecem estar relacionados com a representa o. Todos os outros são figuras do público. É importante realçar que Rafael desenha lado a lado episódios passados na  pera e nas touradas, dois divertimentos distintos, mas igualmente apreciados na época. [O *Antonio Maria*, 21 de Janeiro de 1882, p. 23]

84 – Retrato de Frederico Guimarães, primeiro violinista da orquestra do teatro de S. Carlos e maestro em início de carreira, autor da  pera *Beatriz*, (escrita sobre o mesmo libreto de *Beatrice di Tenda* de Bellini). A estreia desta  pera foi envolvida em grande pol mica. A empresa do teatro de S. Carlos devia, de acordo com a sua obriga o contratual, pôr em cena uma  pera nova, de autor conhecido. Cumprir esta premissa revelava-se difícil, devido à crise que assolava a empresa. A  pera que Guimarães lhe propôs fazer representar era uma excelente alternativa ao problema. Benevides relata o acontecimento da seguinte forma:

‘(...) era mais fácil para a empresa pôr em scena essa opera do que a opera nova exigida pelo contrato; mas foi justamente este o único momento em que o governo teve a ideia de obrigar a empresa a cumprir o programa! Foi preciso que os assignantes, para protegerem o maestro portuguez, fizessem uma representa o ao governo pedindo aquella troca de opera conhecida por opera desconhecida, no que foram apoiados pela imprensa jornalística; a final o governo cedeu, no que ganhou a empresa, que se livrou de levar   scena a opera nova de autor conhecido. Mas para não deixar de continuar a burlar os assignantes, a empresa não deu a opera *Beatriz* senão em duas recitas pares de modo que sendo os titulares dos camarotes, na maior parte, assignantes de recitas impares, por cumulo de irrisão quasi todos os que assignaram a representa o para proteger o maestro portuguez não tiveram a opera nova nas suas noites (...)’ (BENEVIDES, 1883: 389-390)

[O *Antonio Maria*, 6 de Abril de 1882, p. 105]

## II. IV Temporada Lírica 1882 – 1883

85 – Apresenta o das cantoras para a nova temporada. Num belo desenho, decorado com ramos de amendoeira, flores, um leque e pássaros, vemos ao centro, num retrato de corpo inteiro, o soprano Joséphine De Reszke. Do lado direito está o soprano Marianna Lodi e do esquerdo o meio-soprano Giuseppina Pasqua e o soprano Vanda Miller. Em baixo, um pequeno Rafael Bordalo Pinheiro vestido com traje de gala observa-as pelo seu binóculo de diletante. Não se compreende porque está em cima de um sapo. A legenda parece aludir ao

facto de haver pelo menos uma figura (a da Pasqua) que está em pose teatral, representando um papel, enquanto a De Reszke (ao centro) está aparentemente em traje de noite, sem qualquer relação com uma personagem. A alusão do comentário às duas ‘luzes’ – ‘Este croquis é iluminado a duas luzes, á luz do dia\* (\*Não nos referimos ao cahique) e á luz da rampa. Em duvida por qual das duas nos havemos de decidir’ – pode bem referir-se às duas cantoras mais importantes da companhia, a Pasqua e a de Reszke. [*O Antonio Maria*, 28 de Setembro de 1882, p. 309]

86 – Bordalo apresenta ‘A companhia Frontão’ de Freitas Brito – Joséphine de Rezske e Giuseppina Pasqua. Vemos, por isso, representado um frontão de edifício com a imagem de Freitas Brito. O gato de Bordalo espreita, do lado esquerdo. As duas artistas usam os trajes da *Aida*. A cantora de Reszke parece ter o seu chapéu transformado num adereço militar, num trocadilho entre companhia lírica e companhia militar. [*O Antonio Maria*, 5 de Outubro de 1882, p. 318]

87 – A récita da *Aida* de Verdi, que abriu a temporada, parece ter agradado a Bordalo Pinheiro e aos restantes espectadores, de tal forma que se pode ler no comentário da caricatura ‘(...) No final do 4.º acto, os espectadores mais egypcios que a própria peça, já se contentavam com um logar de Ibis<sup>156</sup> para tomarem parte no triumpho (...)’. E assim se concretizou a ideia, pois, num cenário à beira do Nilo, numa noite de luar, estão as várias ‘Ibis espectadoras’ aqui batizadas por Rafael com outros nomes. No canto inferior direito, em cima de uma esfinge (a ‘corista gorda’?), está a ‘Ibis empresária’, com a cabeça de Diogo de Freitas Brito. Na sua direcção voa a ‘Ibis pinta-monos enthusiasmata’, que é Rafael Bordalo Pinheiro. No bico, leva um bilhete para o empresário, que diz ‘Bravo, bravo, RBP, (?)’. É ainda possível identificar a ‘Ibis centenária’, ou seja o dileitante José Carlos, com a sua grande barriga. Logo ao lado, está o conde Mesquitela. Em cima de uma pedra com hieroglifos, está um pote com alfazema a arder. Do fumo, sai um espectro da já conhecida ‘corista gorda’ e de um trompetista, por certo uma reminiscência das trompetes de *Gloria all’Egitto*. Este fumo de alfazema foi utilizado para o 1.º acto, mas de forma exagerada, de tal modo que o texto diz que ‘[a empresa] parecia querer exconjurar enguiços (...)’. A pairar sobre a nuvem de alfazema, estão os protagonistas do espectáculo. Temos assim (da esquerda para a direita), Francesco Navarrini (*Ramfis*), Gottardo Aldighieri (*Amonasro*), Giuseppina De Reszke (*Aida*) – desenhada com uma cintura tão estreita, que quase parece uma ampulheta – Enrico Barbacini (Radamès) e Giuseppina Pasqua (*Amnéris*). *Aida* e *Amnéris* agarram a mão de Radamès, transportando para a caricatura a disputa do enredo. Por último, está também o maestro Eusébio Dalmau. Pode-se observar que os trajes utilizados diferem dos da temporada lírica anterior, mas *Aida* e *Amonasro* têm também o corpo enegrecido, (cf. caricatura n.º 73). [*O Antonio Maria*, 5 de Outubro de 1882, pp. 320-321]

88 – Vemos Signoretti e Marianna Lodi, que desempenharam os papéis de *Edgardo* e *Lucia* na ópera *Lucia di Lamermoor*. Um dedo desenha uma coroa na cabeça do tenor,

<sup>156</sup> A Ibis é uma ave pernalta da família dos Ibirdídeos, considerada divina pelos egipcios no tempo dos faraós. Outrora era frequentemente encontrada nas margens do Nilo.

devido à sua semelhança física com António Maria Fontes Pereira de Melo, habitualmente caricaturado com uma coroa de rei. Este gesto é uma pequena ‘provocação’ com o intuito de que o tenor revele os seus afamados dotes de caricaturista: ‘Tendo chegado ao conhecimento do *Antonio Maria* que *Signoretti* é tão notavel caricaturista como distincto cantor, ousamos pôr-lhe as mãos na cabeça, invocando aquella primeira feição, para que nos mande um producto do seu lapis (...)’. [O *Antonio Maria*, 12 de Outubro de 1882, p. 327]

89 – Nesta caricatura vemos os cantores da récita de *Fausto* de Gounod. À esquerda estão *Marta* (Ester Neri) e *Mefistófeles* (Edward De Reszke). Ao centro, ajoelhada, está *Margarida* (Vanda Miller). A seguir, *Valentim* (Ernesto Sivori), *Mefistófeles* (que toca uma espécie de cordofone) e *Fausto* (Leopoldo Signoretti), representam uma cena do 4.º acto. O texto, faz um trocadilho com um trecho da ópera (italiano) e a sua correspondência à letra em português, resultando numa frase engraçada: ‘Nós viviamos convencidos de que a vaccina era um liquido *verde*, mas o sr. Reszkè assegura-nos com tal voz e com tal emphase que *la vicina* [vizinha] è *um pó matura*, que não duvidamos ficar acreditando que a vaccina é effectivamente um *pó maduro*, que nos defende das bexigas, como o pó insecticida nos livra dos percevejos’. [O *Antonio Maria*, 12 de Outubro de 1882, p. 331]

90 – Deu-se a récita da ópera *A Hebreia*<sup>157</sup> (*La Juive*) de Hálevy no teatro de S. Carlos. Bordalo Pinheiro desenhou alguns dos intérpretes que cantaram nessa noite. Da direita para a esquerda temos o baixo De Reszke (*Cardeal Brogni*), o soprano Fanny Torresella (*Priceisa Eudoxie*), o tenor Giacomo Piazza (*Leopold, príncipe do império*) e o tenor Enrico Barbacini (*Eléazar*). De Reszke aparece vestido com um traje de cardeal, comprido e arrendado. Tem também um pequeno chapéu cardinalício na cabeça. Relativamente ao seu desempenho, o texto dá-lhe destaque, considerando-o um bom cantor: ‘O baixo é alto de mais no diapasão da estructura e ainda mais alto na craveira da solfa’. O tenor Piazza, nesta ópera o *príncipe Leopold*, veste um traje de calção e camisa de manga de balões. Os sapatos são de tacão. A sua coroa faz lembrar a forma como Bordalo desenha o ‘rei’ António Maria Fontes Pereira de Melo nas suas caricaturas: ‘O sr. Piazza adquiriu jus ao nosso eterno reconhecimento por ter apresentado ao vivo um rei «Antonio Maria» conscienciosamente copiado do nosso lapis’<sup>158</sup>. *Eléazar* está caracterizado com uma espécie de túnica e parece que está a representar uma determinada cena da ópera. Ao pé do gato Pires está Leopoldo Signoretti, que não cantou nesta ópera (vestido com o traje utilizado na ópera *Lucia di Lamermoor*. Em baixo, caricatura do conde de Mesquitela, comicamente designado por ‘sr. da Mosqueira Preta’, devido ao seu cabelo pintado. O texto descreve como se desenrolava a socialização no *foyer* de S. Carlos, sendo mais elegante falar francês do que português: ‘Agora, que os cavacos no *foyer* de S. Carlos nos obrigam a expectorar em publico todo o francez que sabemos – e o que não sabemos – não vem fóra de proposito lembrar aos *dilatentti* o *Tratado de pronuncia franceza* por *Henri de Courtois*, afim de desemburrarem no *comment, vous-portez-vous* que o guia de conversação não foi capaz de encasquetar-lhes’. O conde é um dos principais visados, pois o texto termina dizendo:

<sup>157</sup> Ópera em cinco actos por Fromental Halévy sobre libreto de Eugène Scribe. Estreia em Paris no Ópera a 23 de Fevereiro de 1835.

<sup>158</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 19 de Abril de 1883, p. 127 [n.º 115].

‘Com vista ao sr. da Mosqueira Preta’. A caricatura dá notícias sobre a actividade músico – teatral, inserindo no mesmo conjunto o S. Carlos e o Coliseu dos Recreios. [O Antonio Maria, 19 de Outubro de 1882, p. 330]

91 [a,b] – Nestas páginas são caricaturados quase todos os cantores da companhia<sup>159</sup>, e caracterizados nos textos relativamente a características como a forma física, voz, estilo de canto, capacidade de representação, etc. A apresentação é feita pela ‘bruxa gorda do MACBETH<sup>160</sup>’ (ou seja, a ‘corista gorda’) usando assim elementos da 1.<sup>a</sup> cena da ópera em que três bruxas traçam profecias ao destino de *Macbeth* e *Banco*. A primeira cantora a ser apresentada é a De Reszke a ‘1.<sup>a</sup> estrella’. O texto descreve-a como possuidora de uma voz potente, um corpo grande e forte, mas com pouco talento: ‘Voz e carne que davam bem para dois sopranos; talento que não chega para um’. O volume da sua voz suscita um novo paralelismo com a política: ‘Promette fazer tanto barulho como o *Sindicato Salamanqueiro*’<sup>161</sup>. Relativamente à cantora Giuseppina Pasqua (da qual Bordalo é partidário), refere não só a sua voz, mas também ao seu charme e encantos femininos, feito de uma forma talvez até um pouco arrojada: ‘Voz quente, estylo mais quente ainda’. A cantora Marianna Lodi aparece lado a lado com o espectador Carlos Bento. A primeira frase do texto coloca-a na categoria dos cantores medíocres: ‘Estrella de 16.<sup>a</sup> grandeza’ (ficando, por isso, muito atrás de uma cantora da qualidade da De Reszke). Tal como noutras caricaturas, não são esquecidas as caretas que a cantora fazia ao cantar: ‘A cantar faz mais caretas que o Carlos Bento a papaguear em negocios fazendarios’. Vanda Miller é também considerada como cantora medíocre: ‘Esta, no mundo lyrico, não é estrella, nem luz, nem cometa, nem coisa que se pareça com isso.’ Fanny Torresela, se não chega a ser um ‘sol’ como a de Reszke, é, pelo menos, um ‘Pequeno luzeiro’. O contralto Lioni não parece agradar: ‘Lioni – Chamam-lhe *contralto* – Modo de dizer.’ O primeiro tenor da companhia é Enrico Barbacini, que parece ter bastante talento para a representação, mas poucos recursos vocais: ‘Alma até Almeida, mas voz...’. Signoretta e Piazza ficam hierarquicamente por baixo de Barbacini. Aldighieri e Sivori, os dois barítonos são elogiados, mas o segundo ‘Está ainda verde (...)’. Eduardo de Reszke, o primeiro baixo, tem uma ‘voz que mais parece de barytono’. Tal sugere que cantava numa tessitura que não se enquadrava no seu registo vocal. Navarini, outro baixo, tem ‘grande voz e pouca ou nenhuma arte’, para além de abrir excessivamente a boca, quando canta. Pouco é dito a respeito de Magnani, pois este ‘já reapareceu, mas ainda não brilhou.’ Por último, são apresentados os dois maestros, Dalmau e Pontechi. No fim da segunda página, temos ‘O caso da Pasqua [cantora]’ aparecendo em baixo o desenho de uma celebração pascal (com o trocadilho entre Pasqua e Páscoa). Como a can-

<sup>159</sup> São excepção o soprano Ida Ricetti, o meio-soprano Ester Neri, os tenores Bertochi, Lestellier, Mascotto e os baixos Del Fabbro, Ghidotti e Pellegrini.

<sup>160</sup> Ópera em quatro actos por Giuseppe Verdi sobre libreto e Francesco Maria Piave (baseado na peça homónima de William Shakespeare). Estreia em Florença no Teatro della Pergola a 14 de Março de 1847.

<sup>161</sup> A ‘Salamancada’ está relacionada com a construção da ligação Porto-Salamanca por via férrea. A linha partia de Salamanca, bifurcava em Boadilha e dirigia-se para Barca d’Alva e para Vilar Formoso. O sindicato portuense (de que faziam parte um grupo de capitalistas e vários bancos), pediu ao governo um subsídio que viria a gerar polémica. Quando foi feita a sua discussão na câmara electiva sobre esta atribuição, levantou-se, por todo o país, uma onda de protestos (começando pela imprensa oposicionista), pois o dinheiro ia também servir para subvencionar a construção de um caminho-de-ferro estrangeiro, como era o caso da linha entre Salamanca e Fuentes de San Esteban. (CHAGAS, 1906-1907:543-548)

tora se declarou doente, foi necessário substituir a récita da *Aída* por uma da *Hebrea* de Halévy. Ao centro, a cantora não consegue cantar, porque tem na boca o seu ‘atestado’ que é a cabeça do médico, e, em baixo, os médicos que a declararam doente, vestidos de mulher, representam em seu lugar. [*O Antonio Maria*, 26 de Outubro de 1882, pp. 442-443]

92 – Nesta caricatura, Bordalo Pinheiro usa a música para caracterizar a política do país e a situação do povo português. O partido regenerador estava no poder, com um ministério presidido por Fontes Pereira de Melo. O país vivia momentos de agitação, por causa da ‘Salamancada’ e as contestações contra o governo eram muitas. Rafael desenha ‘A Solfa de Zé [Povinho]’ (figura que está de costas). Esta solfa é a difícil ‘música’ que o governo dava ao povo – o orçamento, os tratados, os empréstimos, os sindicatos. As notas da pauta são os políticos regeneradores. O preciosismo do desenho é tal que a escala começa em dó e acaba em dó, ou seja, começa em Fontes e acaba em Fontes. Para o ‘dó’ mais grave Fontes tem a coroa de rei grande demais, de forma a fazer a linha suplementar inferior. Para além de Fontes, só é possível identificar José de Melo Gouveia (nota ré), Júlio Vilhena (nota mi), António de Serpa Pimentel (nota fá) e Hintze Ribeiro (a nota sol). Estas são ‘As sete notas que mais nos ferem [ao povo português] e com que se compõem todas as óperas que nós pagamos’. A folha de música tem o selo real, simbolizando o apoio do rei ao governo. O ‘Zé Povinho’ queixa-se (ao jeito de lenga-lenga) olhando para as pautas e segurando uma folha de música na mão: ‘Cançado estou de solfejar – não posso mais dizer o dó...ré...mi...fá...sol...lá...si...Cançado estou de solfejar não posso mais dizer o ré...’. [*O Antonio Maria*, 26 de Outubro de 1882, pp. 444-445]

93 – No canto inferior esquerdo vemos vários vendedores populares, que apregoam os seus produtos. O comentário diz: ‘Quanto daria Sr.<sup>a</sup> Pasqua para ter agora a voz d’estes sujeitos.’ Do lado direito, várias quadras aludem à ‘questão turbulenta que a Pasqua teve co’ o Brito’, intitulada ‘Borrasca’. O principal problema entre cantora e empresário está bem explícito numa das quadras:

‘O Brito quer, pelos modos,  
Que a Pasqua, sem excepção,  
Os seus incommodos todos  
Comprove por certidão!...’

Essa possível comprovação não parecia ser credível, pois o poema é rematado da seguinte forma:

‘Porém, se a coisa assim for,  
Como se assegura agora,  
Vereis com grau de doutor  
As lavadeiras da Amora...’

As lavadeiras ilustram esta última quadra. Vemos também, mais acima, duas figuras, habituais frequentadores do S. Carlos: um homem muito alto e magro e outro baixo e gordo (o ‘*Trovão*’ e o ‘*Raio*’). Este último será certamente João António Raio, um dos convidados para a festa de despedida do tenor Gayarre em Dezembro de 1882. Não se sabendo muito

mais desta figura, presume-se que seria um diletante do Teatro de São Carlos. Aproveita-se assim o nome real de ambos para fazer um trocadilho a propósito da ‘borrasca’ causada pelo desentendimento entre o empresário e a cantora.

Por último vemos a ‘Declaração’ de Bordalo, que diz que apareceu no S. Carlos sob a forma de gato preto, ‘por causa das bruchas’. Este comentário está relacionado (e brinca) com a aparição de um gato preto nos camarotes de 2.º ordem (*O Economista*, 25 de Outubro de 1882), durante uma representação da ópera *Macbeth* no dia 24 de Outubro. [*O Antonio Maria*, 26 de Outubro de 1882, p. 447]

94 – Retrato de Julian Gayarre (busto), o cantor do teatro de S. Carlos mais em voga: ‘O Monte Christo da solfa’, assim chamado devido aos elevadíssimos honorários que auferia, tornando-o um dos cantores mais caros do S. Carlos. O texto faz uma nova conexão entre a ópera e a política. Deste ‘confronto’, é a ópera a grande vencedora: ‘O Monte Christo da solfa, por cada nota de musica que lhe sae da garganta entra-lhe na algibeira uma nota do banco. Custa-nos quasi tão cara uma area da *Favorita* cantada por elle como um projecto de lei apresentado pelo sr. Fontes. Ainda assim, antes o grande tenor em S. Carlos do que o grande estadista em S. Bento.’ [*O Antonio Maria*, 26 de Outubro de 1882, p. 448]

95 – Nova caricatura relativa ao caso da cantora Giuseppina Pasqua. Tendo sido traçado um novo diagnóstico médico para a cantora (solitária), Bordalo brinca com a situação. Sugere, assim, dois ‘teniferos’, que são o empresário Freitas Brito e António Duarte. Este último surge na qualidade de amuleto ou enguiço lírico para proteger a cantora dos seus males. A palavra ‘Jetatore’ parece ser uma adaptação de uma palavra italiana que significa precisamente enguiço – iettatura (no masculino adaptado para ‘jetatore’). António Duarte esteve vários anos em Itália e deslocava-se lá frequentemente para os mais diversos fins, daí a palavra italiana. Além do mais, existe um ícone que não tem simbologia portuguesa, que são as mãos que fazem chifres, um gesto usado em Itália para dar sorte, o que mostra que Bordalo o queria também parodiar pela sua conhecida ‘devoção’ à cultura e à ópera italiana. Por outro lado, alguns periódicos dão também a notícia: ‘Assegura-se que a estreia de Gayarre será na próxima sexta-feira com a *Favorita*. Antes d’isso não ouviremos a sr.<sup>a</sup> Pasqua, que afinal parece ter solitária. E aqui está como a *bixa* fez com que não ouvíssemos tantos dias a notável cantora.’<sup>162</sup> [*O Antonio Maria*, 2 de Novembro de 1882, p. 455]

96 – O tenor Julian Gayarre fez o seu debute na ópera *A Favorita* de Meyerbeer. A sua representação foi um sucesso, bem como a de Giuseppina Pasqua, ao ponto de Rafael teve o desenhar os espectadores ajoelhados a seus pés (‘Uma Favorita cantada por Gayarre e Pasqua devia ouvir-se de joelhos’). Este aspecto pode ser relacionado com a transferência para a arte do modelo de identificação da religião (*devotio*), problemática abordada por Mário Vieira de Carvalho (VIEIRA DE CARVALHO, 1993: 120). O tenor atingira tão grande sucesso que era o tema de conversa de ‘todas as bocas’ (ver lados esquerdo e direito). Várias bailarinas estão penduradas num fio, como peças de um colar, e numa medalha está o empresário Freitas Brito, também a dançar. A medalha tem uma inscrição ilegível. Em cima, o baixo Francesco Navarrini (*Baldassare*), encostado à cruz de forma tão ajusta-

<sup>162</sup> In *O Economista*, 31 de Outubro de 1882.

da que Rafael brinca, comentando se ele não estaria numa craveira (para tirar as medidas). Mais à direita está E. Sivori, que representou o papel de *Afonso XI*. O seu desempenho agradou a Bordalo, pois este escreveu ‘Um Bravo’, junto da figura do cantor. Dos lados esquerdo e direito são mencionados acontecimentos do mundo da política, dos negócios, etc., mas o Gayarre acaba por ser ‘o acontecimento superior a tudo’: ‘Uma só voz que abafou as eleições, as querellas, os negocios e o sr. Fontes – Bem dita voz!.’ Esta legenda é a chave para a compreensão da caricatura que, através da técnica da montagem, sublinha o êxito artístico para desvalorizar o êxito político. Em cima está Fontes junto de D. Luís. No diálogo há uma referência à *Grã-duquesa de Gerolstei*<sup>163</sup> de Jacques Offenbach: ‘E aqui vem, e aqui vem corrido ao tabefe um pimpão general em chefe.’ Trata-se de uma alusão às coplas de *Fritz* do terceiro acto da opereta<sup>164</sup>. A resposta remete para o cantor: ‘Ora adeus. E o Gayarre?.’ Que é como quem diz: com essa voz não se vai a lado nenhum. As eleições mencionadas são as de 5 de Novembro, para a Câmara dos Deputados. Em baixo, o ‘rei’ Fontes canta no Conselho de Estado uma frase da ópera, mas ‘não agrada’, todos tapam os

<sup>163</sup> *Opéra bouffe* em três actos por Jacques Offenbach sobre libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy. Estreia em Paris no Théâtre des Varietés a 12 de Abril de 1867.

<sup>164</sup> (GARRIDO, 1869) *FRITZ* (à Grã-Duquesa): Alteza, que atroz situação!

Que traição!  
Tosado, aqui venho a correr!  
A gemer! ...  
Que uns bolas d’uns trinta patifes  
Em postas, em bifés  
Me qu’riam fazer!  
O sabre do augusto papá  
N’esta prenda mudado está  
Vejam lá!

*TODOS* (zombando): Vejam lá!...

*FRITZ*: E aqui vem corrido ao tabefe  
Um pimpão general em chefe!

*TODOS*: E aqui vem corrido ao tabefe  
O general em chefe!

*FRITZ*: Á porta, um marido encontrei  
Mal cheguei  
De sucia com vários ratões  
Valentões,  
E ao pateo, um momento passado  
Me achei transportado  
Com trinta encontrões!  
Então, uma tunda apanhei...  
Ai, que tunda que eu agarrei!  
Que traição!

*TODOS*: Que traição!

*FRITZ*: E aqui vem, corrido ao tabefe  
Um pimpão general em chefe!

*TODOS*: E aqui vem, corrido ao tabefe  
O general em chefe!

(GARRIDO, 1869)

ouvidos. Henry Burnay faz o mesmo ‘nos Bancos’ e o resultado é ‘peior ainda’. As frases que Fontes e Burnay cantam (‘Espírito gentil’ e ‘La favorita d’el Re!’) fazem parte do 4.º acto da ópera (3.ª cena) e eram as mais apreciadas pelo público de S. Carlos, pois Gayarre teria cantado estes trechos como até então nenhum tenor conseguira<sup>165</sup>. É por isso que a legenda que está por baixo das figuras de Gayarre e Pasqua (em cima, ao centro) diz: ‘O verdadeiro Favorito da Favorita’. O que permite inferir a insinuação de que Fontes ou mesmo Burnay seriam, ou pretendiam passar por, ‘favoritos’ da corte. Temos novamente a situação de montagem entre ópera e política. Das três cenas do lado direito, duas estão relacionadas com a política. Na primeira, são representados ‘os infelizes triumphadores esquecidos pela voz de Gayarre’ (um deles, curiosamente desenhado como papagaio), isto é, dá-se a entender que, por causa do êxito do Gayarre, ninguém deu importância ao resultado das eleições. Na última (em baixo) uns fadistas lisboetas falam da voz do Gayarre, que seria ideal para os seus fados: ‘A voz d’este gajo é que estava a calhar para o fado rigoroso, olaré.’ Se compararmos os trajes desta récita com os usados na temporada lírica de 1879/1880, verificamos que o hábito de monge de *Baldassare* é idêntico<sup>166</sup> ao de 1879 com o qual Anselmo Braamcamp é representado, numa paródia política. O traje de Pasqua é em tudo semelhante ao usado por Fricci, mas muito mais ajustado, devido à diferença física entre as duas cantoras<sup>167</sup>. Relativamente a *Afonso XI*, o traje usado por Sivori também parece ser igual ao usado por Pandolfini<sup>168</sup>, o que vem confirmar os fracos recursos a nível de guarda-roupa. [*O Antonio Maria*, 9 de Novembro de 1882, pp. 460-461]

97 – Rafael Bordalo Pinheiro, mostra-nos nesta caricatura, quase ao jeito de banda-desenhada, como partiu a sua perna. Existem algumas referências importantes sobre as relações sociais entre espectadores e artistas fora do teatro (primeira página, canto inferior direito). No final da história, Rafael também expressa pena por já estar impossibilitado de se deslocar ao teatro de S. Carlos para ouvir o tenor Gayarre. [*O Antonio Maria*, 16 de Novembro de 1882, pp. 468-469]

98 – Parte da companhia do teatro de S. Carlos deslocou-se ao Porto para dar alguns espectáculos. A presença de Gayarre foi exigida e satisfeita por Feitas Brito. Vemos o empresá-

---

<sup>165</sup> Fernando

Favorita del re! qual negro abisso,  
 qual mia trama infernal, la gloria mia  
 avolse in un istante,  
 e ogni speme troncò del core amante!  
 Spirito gentil ne’ sogni miei  
 brillasti un dì ma ti perdei:  
 fuggi dal cor, mentita speme,  
 larve d’amor, fuggite insieme.  
 Donna sleal, a te d’accanto  
 del genitor scordava il pianto;  
 la patria, il ciel; e in tanto amore,  
 d’onta mortal macchiasti il core.

<sup>166</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 20 de Novembro de 1879, p. 195 [n.º 8]

<sup>167</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 20 de Novembro de 1879, pp. 196-197 [n.º 10]

<sup>168</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 20 de Novembro de 1879, pp. 196-197 [n.º 10]

rio a puxar o tenor para o Porto. Gayarre é seguido pela Pasqua e mais alguns membros da companhia, que não foram identificados. Enquanto um cidadão do Porto rejubila, Lisboa chora a falta destes artistas. A insinuação política está presente na legenda: ‘A invicta cidade do Porto declarou que se não ouvisse Gayarre e Pasqua passaria para a oposição. O sr. Freitas Brito leva ao Porto os grandes cantores para ganhar a eleição com a FAVORITA.’ [O *Antonio Maria*, 30 de Novembro de 1882, p. 487]

99 – Foram muitas as peripécias da récita de 18 de Dezembro de 1882 (récita extraordinária da *Favorita*), todas narradas pela caricatura de Rafael. Nessa noite, antes do começo da récita, correu a notícia de que se afixara no salão um aviso, dizendo que Giuseppina Pasqua não estava muito bem, pedindo, por isso, desculpas aos espectadores. Representaram-se os dois primeiros actos, aos quais se seguiu um longo intervalo, por Pasqua declarar que não podia mais cantar. A empresa do teatro de S. Carlos resolveu suprimir o 3.º acto e parte do 4.º, dando em substituição a dança *Spiritella*. Os espectadores não gostaram e, com uma estrondosa pateada, não permitiram a continuação da representação (BENEVIDES, 1883: 407). Esta pateada está representada em cima, por uma enorme confusão, cadeiras, binóculos e chapéus que voam, tudo com um reboiço indescritível. Depois de um novo intervalo, tentou-se começar o bailado, mas uma nova pateada impediu a continuação do espectáculo, gritando ‘fóra a empresa, fóra ladrões, restitua o dinheiro (...)’ (BENEVIDES, 1883:407). O texto diz comicamente: ‘A gritaria sóbe uma oitava!.’ Por baixo do desenho da pateada, temos a cantora com uma pala nos olhos (?), rodeada de médicos. O texto também brinca com o diagnóstico dos médicos ‘(...) a artista não póde cantar porque está no período cathamenial [no período menstrual].’ Um homem (figurante?) puxa o nariz ao empresário Freitas Brito. O frade de braços abertos é um coralista, que veio à boca de cena para tentar fazer-se ouvir, o que provocou uma risota geral. O homem que dança, com cauda de diabo, não faz parte dos acontecimentos da noite. Esta figura é o cobrador de Keil (o figurante Moraes), novamente posto em cena<sup>169</sup>.

No canto inferior esquerdo está o tenor Gayarre, com uma sombrinha e uma mala com a inscrição ‘Espírito Gentile’, o excerto da ópera que o tenor melhor cantava. Como tem o seu chapéu posto, parece que está a abandonar o espectáculo. Um homem (espectador?), ‘espera sentado’ para o ouvir (‘À espera d’ouvir o espirito gentil’). Tal comprova que a recepção dos espectadores era fragmentária. Havia uma atenção especial dada a determinada ária, a determinado dueto, centrada nas secções mais populares e nunca como um todo (cfr. VIEIRA DE CARVALHO: 1993, 115). [O *Antonio Maria*, 21 de Dezembro de 1882, p. 511]

100 – Decorreu no teatro de S. Carlos a 8 de Dezembro de 1883 um sarau literário e artístico, em benefício da associação dos escritores e jornalistas. O desenho mostra os cantores que actuaram (da esquerda para a direita): Giuseppina De Reszke, Giuseppina Pasqua, Fanny Torresela, Barbaccini, Aldighieri, Sivori e Edward De Reszke. Segundo Benevides, terá também actuado o baixo Navarini, que não está aqui representado. (BENEVIDES, 1883: 397)<sup>170</sup> [O *Antonio Maria*, 11 de Janeiro de 1883, p. 14]

<sup>169</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 2 de Dezembro de 1880, p. 391 [n.º 60]

<sup>170</sup> Para uma informação mais detalhada do programa do espectáculo, consultar Mário Moreau, p. 971

101 – A récita da ópera *Capuletti e Montecchi*<sup>171</sup> de Vincenzo Bellini. Do lado esquerdo está um poema (escrito em italiano, com algumas palavras em dialecto do norte da Itália) dedicado à cantora Pasqua. Não se sabe quem terá sido o autor deste texto. Ao lado de cada quadra aparece a figura visada:

1.<sup>a</sup> (Pasqua)

Cantaste hoje de tal modo  
Que parecias um querubim  
Quando elevas o canto até  
Ao alto palácio celestial

2.<sup>a</sup> (Freitas Brito, empresário)

Desde o primeiro acto, elevado e arrojado,  
À sua missão fiel,  
Em ti vi S. Miguel  
Pisando o Brito na sua honra

3.<sup>a</sup> (Crítico do jornal *O Economista*)

Certo hebreu, de turvo olhar,  
Ao vê-lo assim prostrado,  
Cena que tanto o enfureceu,  
Que até jantou vinho e toucinho

4.<sup>a</sup> (Público do S. Carlos)

A ‘raia miúda’, [para] que[m] tu cantas,  
Está por fim morta:  
Nunca por eles eu me ri!  
Nunca por ti eu tanto chorei!

[*O Antonio Maria*, 18 de Janeiro de 1883, p. 19]

102 – Cena da ópera *Romeu e Julieta* de Bellini, onde se vê Manuel Vaz Preto do Partido Constituinte no papel de *Julieta* e Fontes Pereira de Melo no papel de *Romeu*. *Romeu* acaricia *Julieta*. Este ‘par romântico’ mostra possivelmente a aproximação dos dois partidos, que culminaria com a incorporação no ministério regenerador de dois membros do partido constituinte (remodelação de 24 de Outubro de 1883): Pinheiro Chagas (ministro da Marinha) e António Augusto de Aguiar (ministro das Obras Públicas). Apesar do ‘namoro’ dos dois políticos, o texto sugere que ele poderá não ser duradouro: ‘A situação é esta; o que não se sabe é o final do acto...’. É ainda de realçar o título da caricatura (‘*Romeu e Julieta* ou *Julieu e Rometa*’), pois as figuras representadas têm um carácter de *travesti*. Além do mais, foi a cantora Pasqua que representou o papel de *Romeu*, precisamente em *travesti*. [*O Antonio Maria*, 18 de Janeiro de 1883, pp. 20-21]

<sup>171</sup> Tragédia Lírica em dois actos e quatro partes por Vincenzo Bellini e libretto de Felice Romani (baseado na peça *Giulietta e Romeo* de Luigi Scevola). Estreia no Teatro La Fenice em Veneza a 11 de Março de 1830.

103 – Quadras e caricaturas relativas aos ‘partidos’ no teatro de S. Carlos. Alguns espectadores apoiavam Giuseppina De Reszke, enquanto que outros apoiavam Giuseppina Pasqua. Segundo Benevides, não se dava semelhante facto desde o tempo da Alboni e da Castellan (BENEVIDES, 1883: 405). O poema tem o título ‘Pasquistas e Rhezsquistas’. A primeira quadra está directamente ligada a outra caricatura quando diz ‘Há guerra, guerra de morte, Entre christãos e *judeus*’<sup>172</sup>, devido ao trocadilho entre Pasqua (o nome da cantora) e Páscoa (celebração cristã). Como a cantora Pasqua se recusou a cantar, alegando estar doente, a caricatura referia: ‘A empresa de S. Carlos teve no Domingo de *celebrar a Paschoa... dos judeus*, dando a *Hebrea* em vez da *Aida*’. Assim, e devido a este trocadilho, a quadra deste poema designa os partidários da Pasqua como ‘*judeus*’ e os da De Reszke como ‘*christãos*’. As quadras também mencionam algumas figuras do público, como o crítico Assis de Carvalho, partidário da Pasqua, ou o diletante José Carlos, que ‘de taes ovações sorri, e conta histórias inteiras da grande Piétrali’<sup>173</sup>. As duas últimas quadras estão em relação com a caricatura anterior:

‘O *Illustrado* requereu  
Uma emenda no cartaz  
Que Fontes fosse o Romeu  
Julieta o Manuel Vaz.

E que em vez de se chamar  
Montechios e Capulêtos  
Se passasse a anunciar  
Como *Fontistas e Pretos*.’

[O *Antonio Maria*, 18 de Janeiro de 1883, p. 23]

104 – Retrato do compositor Augusto Machado. Em segundo plano, uma cena do 1.º acto da sua ópera *Laureana*, passada nos jardins de um castelo. No comentário, está presente uma forte crítica ao público português, que tem por norma diminuir todos os artistas nacionais, coisa que nem o público estrangeiro fazia: ‘Augusto Machado obteve um immenso triumpho em França com a opera *Laureanne*. A critica franceza considera-o como um distinctissimo compositor: Só falta uma coisa á sua gloria: É que os musicos portuguezes digam mal d’elle (...).’ A referência à marselhesa parece explorar a ambiguidade que resulta do facto de a ópera ter sido estreada em Marselha (Grande Teatro de Marselha, 9 de Janeiro de 1883), ter sido aplaudida por um público francês e, talvez, ser de um autor com simpatias republicanas como acontecia com o próprio Bordalo Pinheiro. [O *Antonio Maria*, 25 de Janeiro de 1883, p. 25]

<sup>172</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 26 de Outubro de 1882, p. 443 [n.º 91]

<sup>173</sup> Possivelmente refere-se a Constança Pietralia, trazida para Lisboa pelo empresário Marrare na temporada de 1825-1826. Benevides refere: ‘A Pietralia tinha voz de contralto, volumosa, com bellas notas graves, agilidade regular, o que então era muito commum e mesmo indispensavel para se poder cantar a musica de Rossini, que era a música da moda’ (BENEVIDES, 1883:138).

105 – Página que apresenta os críticos do teatro de S. Carlos com quadras e as respectivas caricaturas. Relativamente ao primeiro, a quadra menciona que é crítico do jornal o *Economista*. É por isso provável que seja quem assina sobre o pseudónimo de *Oberón*. Não foi possível descobrir quem é o segundo. O terceiro é António Duarte da Cruz Pinto, crítico do dos jornais *O Progresso* e *Perfis Artísticos*. José Carlos Freita Jacóme, antigo director da revista *Entr'Acto* também faz parte do rol de críticos. Era uma figura assídua do teatro e conhecedor de muitas figuras que por lá passaram. O crítico que se segue, V. de D., é Jaime Batalha Reis, que escrevia para a revista *O Ocidente*. Pouco se sabe relativamente ao cronista Alfredo, não se sabendo para que jornal escrevia. Ibis Cachimba é possivelmente Cristóvão de Sá, pois este era um cronista da *Revolução de Setembro*, um jornal com um cariz fortemente político. Do último crítico, o da *Crença*, também não foi possível apurar mais dados. [*O Antonio Maria*, 25 de Janeiro de 1883, p. 31]

106 – Caricatura dedicada ao crítico do jornal *O Economista*, que possuía uma habilidade especial para tocar cornetim. Os supostos elogios ao seu talento acabam por deixar o leitor atemorizado: ‘Quando elle toca, os rouxinoes agachando-se nos troncos dos arvoredos...callam-se atemorizados... Os gatos miam supplicas ao Altissimo e todos os cães do universo ladram, a tremer, o acto de contricção...Se toca cornetim? Pois inda o duvidades?’ O autor do texto revela alguma familiaridade com o universo deste instrumento, ao referir o método ainda hoje mais utilizado pelos trompetistas – o Arban – e uma das peças mais famosas que possui, as variações do *Carnaval de Veneza*. [*O Antonio Maria*, 10 de Fevereiro de 1883, p. 47]

107 – Bordalo Pinheiro presta homenagem a duas grandes figuras falecidas, reproduzindo os seus bustos. Richard Wagner, faleceu a 13 de Fevereiro de 1883. A 23 de Janeiro havia falecido Gustav Doré, artista francês celebrizado sobretudo como desenhador e ilustrador. São famosas as suas ilustrações para o D. Quixote de Cervantes. Bordalo junta uma figura do mundo germânico com outra do mundo francês, apesar das relações entre as duas nações se terem deteriorado depois da guerra Franco – Prussiana (1870-1871) em que a França perdeu os territórios da Alsácia e da Lorena para a Alemanha. Junta-se assim, em nome da arte, duas figuras emblemáticas, numa ‘reconciliação’ impossível de outro modo. [*O Antonio Maria*, 22 de Fevereiro de 1883, p. 57]

108 – A representação do *Lohengrin* de Wagner foi, sem dúvida, um acontecimento importantíssimo. Esta foi a estreia da primeira obra de Wagner estreada em Portugal. Tido como o drama wagneriano mais misterioso e infortunado (PAZDRO, 1992:3), *Lohengrin* narra a história de uma jovem princesa que é injustamente acusada de ter morto o seu irmão. No momento da sua defesa, conta um sonho no qual um nobre cavaleiro viria em seu socorro. O milagre acontece e o cavaleiro aparece, num bote puxado por um cisne. Rafael não poderia deixar de aproveitar este argumento e realiza a sua versão da história: o ‘Lohengrin Político’. António Maria Fontes Pereira de Melo (coroadado), presidente do ministério, aparece num rio em vários barcos puxados por cavalos em forma de cisne. No que está mais à frente pode-se ler ‘Paiz’. Através de uma calha, os barcos dirigem-se para dentro da boca de John Bull (Inglaterra). Como se o país fosse um barco, é conduzido por Fontes para o ‘ventre protector’ de John Bull. Numas pedras estão desenhados navios de guerra, o

‘papão’ espanhol que assusta o país enquanto ele é engolido pelos seus ‘aliados’ britânicos. Esta caricatura utiliza a ópera para criticar a célebre ‘Questão do Zaire’. Os territórios portugueses no Zaire e os rios Congo e Zambeze, importantíssimos do ponto de vista comercial, pareciam assegurados pelos direitos de conquista e de antigo exercício de soberania. Estes direitos haviam já sido reconhecidos por diversos tratados, mas a Inglaterra desafiava Portugal e disputava a ocupação efectiva dos territórios, tal como já acontecera com Lourenço Marques e com a ilha de Bolama. (CHAGAS, 1906-1907: 334, 344-546). Portugal e Inglaterra acabariam por fazer um tratado, em Fevereiro de 1884, pelo qual este país reconhece a soberania portuguesa nas regiões das duas margens do rio Zaire até às fronteiras do novo estado do Congo. Em troca, eram concedidas pelos portugueses facilidades de comércio e navegação do Zaire e Zambeze. Este tratado não foi visto com bons olhos a nível internacional, e acabaria por não ser sequer discutido nas câmaras parlamentares dos dois países (RODRIGUES, 1994:228). [O Antonio Maria, 15 de Março de 1883, p. 81]

109 – Episódio passado depois da representação da ópera, em que o conde de Mesquitela se terá irritado com um vendedor de binóculos da loja do Ribeiro Oculista, possivelmente por ter perturbado o espectáculo com as suas vendas. Ao mesmo tempo, parece remeter-se para a controvérsia gerada pela estreia do *Lohengrin*. [O Antonio Maria, 15 de Março de 1883, p. 82]

110 – Nesta caricatura são apresentados os cantores do *Lohengrin* bem como aspectos da recepção da ópera. Ao centro está a grande (em voz e tamanho) Giuseppina De Reszke (*Elsa*). À sua esquerda, estão o barítono Gottardo Aldighieri (*Friedrich von Telramund*) e o soprano Giuseppina Pasqua (*Ortrud*). Ao seu lado, um pequeno homem com grandes orelhas (?). Do lado direito, estão Enrico Barbacini (*Lohengrin*) e Edward De Reszke (*Rei Heinrich*, conhecido como ‘o passarinho’, aqui escrito nas suas vestes). Em cima, está novamente Barbacini, ao pé do cisne, e ainda o arauto<sup>174</sup> do rei, representado por Francesco Navarrini. Relativamente à recepção, temos ‘A opinião de uns’, do lado esquerdo, relativa aos espectadores que não gostaram. Vemos Wagner a martelar algo semelhante a notas de música, nos ouvidos dos espectadores. É importante realçar que este desenho é em tudo semelhante a um de Gill, sendo óbvia a apropriação do motivo<sup>175</sup>. Mais em baixo, uma trompeta fere igualmente os ouvidos. O tenor Barbacini também aparece com um grande nariz, ‘por causa do ACHE’ (?). Mais em baixo, a ‘corista gorda’, significando talvez um mau desempenho dos coros. As trompetes também não foram agradáveis. Do lado direito, ‘A Opinião dos outros’, dos que gostaram da ópera. Um factor decisivo para a consolidação desta facção favorável terá sido o trabalho do maestro Dalmau. Ele é desenhado a dirigir, e é a partir da sua figura que a opinião nasce. Numa mão segura a batuta e da outra sai um espectro de Wagner, que sopra pequenos anjos. Harpas soam junto dos ouvidos dos espectadores (o seu som doce é antagónico ao dos trompetes, muito mais agressivo). Em baixo, homens pequenos seguram livros. Estes são os críticos de ópera, o que mostra que a recepção favorável se deu ao nível de uma facção do público com um nível de conhecimento maior. Note-se que muitos artigos que foram publicados na imprensa revelam algum

<sup>174</sup> Oficial que na Idade Média levava as declarações de guerra ou de paz ou anunciava as funções públicas.

<sup>175</sup> Consultar obra de Karl Storck, referida na bibliografia, onde é reproduzida a caricatura de Gill.

conhecimento da obra wagneriana. Estes críticos representam assim um aspecto intelectual da recepção. Em baixo, de costas, está António Duarte. No livro, à sua frente, está escrita uma frase, que é, talvez, da sua autoria. O comentário em baixo ilustra o sentimento da maioria – que a obra é, sem dúvida, monumental, mas que ninguém percebeu nada da linguagem de Wagner (‘É uma peça magistral! Produziu-nos o efeito que devêra despertar no espirito dos esquimaus a melhor poesia de Victor Hugo: não percebemos, mas gostamos! ...’). [O Antonio Maria, 15 de Março de 1883, pp. 84-85]

111 – Três figuras públicas (os ‘cisnes’) – cuja identidade não foi possível apurar – protestam contra a beleza do cisne do *Lohengrin*. [O Antonio Maria, 15 de Março de 1883, p. 87]

112 – Outra caricatura relacionada com a ópera *Lohengrin*. Em cima, ao centro, está o cenógrafo Luigi Manini. À direita, os cantores Joséphine De Reszke (*Elsa*), E. Barbacini (*Lohengrin*) e Edward Dr Reszke (*Rei Heinrich*). À esquerda, o cisne que transporta *Lohengrin*. Por baixo, a reprodução do cenário do 1.º acto, usado também para o final da ópera<sup>176</sup>. O cenário mostra-nos as margens do Escaut, perto de Anvers. É neste local que *Lohengrin* chega (e também de onde parte), num barco puxado por um cisne. Ao centro, o cenário do 2.º acto, onde se vê o castelo de Anvers. No canto esquerdo, disfarçados pelas sombras, estão *Friedrich e Ortrud*, ao pé do portal de uma igreja. À direita, uma reprodução da segunda cena do 2.º acto, onde o arauto do rei anuncia as decisões do soberano. É aqui possível ver com precisão a beleza do vestuário utilizado. Em baixo, à esquerda, a quarta cena do mesmo acto, mostrando o cortejo real. À direita, o cenário do 3.º acto, passado na intimidade de uma câmara nupcial, onde se vê *Elsa e Lohengrin* abraçados. Por fim, o gato de Bordalo Pinheiro agradece ao empresário Freitas Brito a récita. O comentário explica esta atenção aos cenários e trajes da ópera. O caricaturista reconhece ‘as bellezas musicaes’ de Wagner, mas prefere não se envolver na discussão a esse respeito. Por isso, remete a sua apreciação para a ‘mise-en-scene’: ‘Para os que sabem da poda, a música do Lohengrin é um cacho artístico cujas bellezas musicaes se contam pelo numero de bagos; para nós, pobres leigos no assumpto, o que deveras nos surprehendeu e nos encantou foi o esplendor do scenario e do vestuario. Os sabios que façam a apologia da música, que nós limitamo-nos ao elogio da *mise-en-scene*. Cada qual no seu officio.’ [O Antonio Maria, 22 de Março de 1883, p. 96]

113 – Página de homenagem a Francisco e António de Andrade, cantores portugueses que nesta época actuavam no estrangeiro. Para além de reproduzir os seus retratos (bustos), Bordalo Pinheiro desenha-os também com as indumentárias de vários personagens que representaram. Identificaram-se as seguintes: (da esquerda para a direita): António de Andrade *Duque de Mântua* no *Rigoletto*, não identificado, Francisco de Andrade como *Amonasro* na *Aida*, António de Andrade como *Fernando* na *Favorita*, Francisco de Andrade como *Valentim* na ópera *Fausto* e não identificado. No fim, uma nova crítica ao público português, devido ao desinteresse pelos artistas portugueses, que acabam por ser reconhecidos apenas no estrangeiro: ‘Nós, que não apreciamos nem louvamos senão o producto

<sup>176</sup> Rafael Bordalo Pinheiro refere-se ao 4.º acto, sugerindo assim que a ópera foi estruturada de uma maneira diferente. A ópera possui apenas três actos, cada um dividido em várias cenas. A partida de *Lohengrin* corresponde à terceira cena do 3.º acto.

estrangeiro, exportamos de quando em quando uma ou outra notabilidade, que lá fóra applaudem e celebram e que nós deixámos escapar porque *santos de casa não fazem milagres...*’ [O Antonio Maria, 5 de Abril de 1883, p. 105]

114 – Reprodução do álbum oferecido a Giuseppina Pasqua durante a sua festa artística, que contém críticas da imprensa lisboeta a seu respeito. A capa foi trabalhada por Leandro de Sousa Braga e as ilustrações feitas por Rafael Bordalo Pinheiro. [O Antonio Maria, 19 de Abril de 1883, p. 122]

115 – Crónica que relata as festas artísticas dos principais cantores do teatro de S. Carlos, acompanhada de pequenas caricaturas que ilustram o conteúdo dos textos. A primeira festa realizada foi a do tenor Barbacine. Como Bordalo não a achou extraordinária ‘salta’ por cima dela. De facto é isso que se vê na ilustração, um homem que salta por cima do tenor, que tem uma expressão de desalento. A de Joséphine De Reszke, pelo contrário, ‘foi uma coisa estupenda’. Vemos o desenho da cantora, de uma coroa (que simboliza as muitas que foram oferecidas) e de um homem desconhecido, possivelmente parte do público. A legenda faz eco do triunfo da cantora ao mencionar ‘Colchas da Índia nos camarotes’ e a presença da banda dos ‘Incriveis Almadenses no hotel’. Segue-se o desenho de um cavaleiro segurando um archote (Archotadas). Era prática comum a festa prolongar-se pelas ruas, já depois do espectáculo. Muitos admiradores, a cavalo ou a pé, acompanhavam os seus ídolos até ao local onde residiam. Era também normal uma ou mais bandas filarmónicas acompanharem o cortejo. O desenho que se segue é o de uma coroa de louros a descer do ‘paraizo’ (um dos pontos mais elevados do teatro), através de arames, para o palco.

O texto critica também um costume que o rei D. Luís tinha nestas ocasiões – o de dar o título de ‘cantora da Real Câmara’ às suas artistas favoritas. Por isso, o texto refere: ‘(...) Este systêma de conferir ás cantoras aquella distinção no momento da partida, leva a crer que um bello dia, quando a sua magestade apeteça ouvir a missa do gallo cantada, tenham de chamar-se as artistas a toque de cornetas, assopradas aos quatro ventos por archeiros, como no Lohengrin.(...)’ Por último, três espectadores são caricaturados, dois sem braços, e um com umas mãos de dimensões exageradas: ‘Em resumo, os frequentadores de S. Carlos, com tão successivas festas, já não teem braços para applaudir. Foram-se-lhes gastando a pouco e pouco, no entusiasmo das ovações e quem quiz festejar o Aldighieri teve de pedir os braços emprestados ao visinho do lado ou fazer uso da *Galactokrene Bensabat* que faz crescer tudo de repente, até os côtos dos braços!’ [O Antonio Maria, 19 de Abril de 1883, p. 127]

116 – Nos cantos inferiores direito e esquerdo está a caricatura de Bordalo Pinheiro, acompanhada por quadras. Logo na primeira, Bordalo admite ser partidário da Pasqua. Esta é a primeira tomada de posição relativamente às cantoras. O caricaturista não ficou indiferente aos vários movimentos partidários que se formaram nesta temporada e, na segunda quadra explica a sua preferência, não se percebendo o que é o ‘103’. Também não foi possível descodificar as duas últimas. Do lado direito, mas em cima, estão descritos sob a forma de balanço contabilístico, a ‘Synopse dos acontecimentos a que deu causa a época Pascuó-Rezskista’. As alíneas discriminadas englobam acontecimentos cómicos (se bem que muitos deles poderão ser até verídicos), como os ‘murros’, os ‘pequenos *tabefes*’, as ‘archota-

das' e até as '*descompusturas*' dadas talvez pelas esposas descontentes dos partidários das cantoras. No canto inferior direito, temos novamente poesia, um soneto intitulado 'Quem tem vagar faz colheres'. É aqui feita uma crítica ao modo como os espectadores defendem as cantoras que mais apreciavam, causando demasiado barulho, como mostra o seguinte excerto:

‘Os nobres campeões das taes senhoras  
– Que não eram nenhuns pimpões de blusas  
Para gloria immortal das teimas lusas  
Façanhas mil fizeram berradores!’

[O *Antonio Maria*, 26 de Abril de 1883, p. 131]

117 – Esta página, intitulada 'Hospedes Illustres', presta homenagem a várias figuras portuguesas e estrangeiras. Entre elas estão os irmãos Andrade. O comentário, em baixo, opina que o inesperado aconteceu: dois cantores portugueses alcançaram sucesso no estrangeiro (sendo ainda difícil de acreditar a veracidade de tal facto): 'Conta-se d'elles uma lenda maravilhosa: deixaram a patria e andaram lá por fóra, a correr terras, espalhando e fazendo crer por toda a parte que em Portugal se estuda, se trabalha e se tem talento!' É mencionado Artur Napoleão, um outro músico distinto. O texto elogia o seu talento, e tece uma crítica à moda dos pianos e aos amadores: 'A arte na ponta dos dedos; quando corta as unhas caem-lhe no chão fragmentos de melodias de Schubert; quando passa os dedos pelo teclado faz-nos esquecer e perdoar a todos os pianos da rua dos Fanqueiros (...)' [O *Antonio Maria*, 28 de Junho de 1883, p. 201]

#### I.V Temporada Lírica 1883 – 1884

118 – A récita de abertura do teatro de S. Carlos mostrou as novas caras da companhia, que são aqui caricaturadas pelo lápis de Bordalo Pinheiro. A ópera representada foi *Roberto, o diabo* de Meyerbeer. No canto superior esquerdo temos o baixo Armand Castelmarty (*Bertram*). Por baixo, novamente Castelmarty, a retornada Erminia Borghi-Mamo (*Alice*) e o tenor Gaetano Ortisi (*Robert*). Os dois cantores são caricaturados pela sua técnica de canto: 'Castelmarty um Bertrand elegantissimo que canta para o lado esquerdo; mas como o tenor canta para o lado direito afinam com a Borghi que canta em O'. Logo ao lado, em grandes dimensões, está Borghi-Mamo, tocando no nariz de Ortisi. Segura na mão o testamento da mãe de *Roberto*, que lê no último acto, evitando que este assine um pacto com seu pai, o diabo. O seu nariz não está exagerado, como habitual. Rafael diminui-lhe o tamanho devido ao maior volume da sua voz. No entanto, Rafael desenha-se inconformado ('Estou roubado'). A facilidade de movimentos do tenor Ortisi é elogiada e ele é desenhado fazendo vários movimentos corporais (cena do 3.º acto, passada no claustro de St.ª Rosália). Rafael mostra que alguns aspectos de encenação não estavam muito bem, nomeadamente os espectros, que pareciam trouxas de roupa (por isso aparece o empresário Freitas Brito vestido de lavadeira) e que de lado lembravam o perfil do infante D. Augusto ('Os espectros de costas, parecem trouxas de roupa que vão para a lavadeira. De perfil representam uma allusão muito pouco delicada ao sr. Infante D. Augusto.') Gemma Bellincioni (*Princesa Isabel*), em cima, é elogiada pela sua perfeição, não permitindo assim que o público (para

grande pena deste), a pateasse. O comentário usa a ironia: ‘A Bellincioni não presta. É formosa, elegante, fina, e canta perfeitamente, o que rouba aos dilettanti o ensejo das discussões, por agradar a todos sem distinção. Decididamente não presta.’ O baixo Rapp (que não cantou), é aqui desenhado devido à sua altura. Luigi Manini é elogiado e o seu cenário reproduzido. No canto superior direito, está um pequeno desenho que não foi possível decodificar. Rafael também menciona o sistema de luz eléctrica (canto superior direito, lâmpada com assobio) que fazia alguns barulhos indesejados. [*O Antonio Maria*, 11 de Outubro de 1883, pp. 332-333]

119 – O baixo Rapp (*Marcelo*) é desenhado com tal altura que consegue chegar a um dos camarotes, empurrando um pequeno senhor. O comentário é ‘Altos Huguenotes’. Nas suas botas está desenhada uma bailarina (‘Chata Josepha da cadela’) e a ‘corista gorda’. Ao centro, do lado direito, estão Elvira Ercoli (*Urbano*) e um huguenote (?). Em baixo, da esquerda para a direita estão dois homens não identificados, o tenor Ortisi (*Raul*), G. Bellincioni (*Margarida*) e um cavalo usado para a entrada de cena desta última (3.º acto). [*O Antonio Maria*, 25 de Outubro de 1883, p. 351]

120 – Caricaturas de alguns dos cantores da récita de *Rigoletto* de Verdi. À esquerda está o enorme Rapp (*Sparafucile*), seguido de Jules Devoyod (*Rigoletto*), (?), e G. Bellincioni (*Gilda*). Não foi possível decodificar porque a personagem não identificada clama ‘Ó salsaparilha’. Em baixo, um desenho ilustrativo da pateada à cantora Anna Belloca (*Amnéris*), na récita da *Aida* de Verdi. Vêm-se várias botas, numa enorme confusão. Em baixo está o tenor Ortisi (esquerda e direita) e um homem que veio à cena tentar esclarecer a situação (? ao centro). Uma notícia publicada na imprensa, com o título ‘Aida – Fiasco em 3 actos’, comprova que esta pateada teria sido previamente combinada: ‘Não foi novidade o que aconteceu esta noite em S. Carlos. Dizia-se de tarde à boca cheia, que a sr.<sup>a</sup> Belloca seria desfeiteada logo ao entrar em acena (...)’<sup>177</sup> [*O Antonio Maria*, 8 de Novembro de 1883, p. 363]

121 [a,b] – Bordalo Pinheiro desenha duas personagens da ópera *Fausto* (*Fausto* e *Mefistófeles*) para ilustrar os versos do poeta Gomes Leal. O *Fausto* aparenta ser o *Zé Povinho* e *Mefistófeles* Gomes Leal, pois segura uma pena gigantesca. Estes versos são uma adaptação de um poema seu, intitulado precisamente *Fausto e Mefistófeles* (publicado na obra *Claridades do Sul*). O texto é completamente modificado e adaptado à realidade lisboeta. São mencionados vários aspectos da cidade, os seus costumes, as pessoas que nela vivem, os frequentadores do Chiado, etc. [*O Antonio Maria*, 15 de Novembro de 1883, pp. 370-371]

122 – Para compreender o conteúdo desta caricatura é necessário ter primeiro em conta dois acontecimentos fulcrais: a remodelação ministerial de 24 de Outubro, Fontes Pereira de Melo é o presidente de um novo ministério regenerador e a passagem da gestão do Teatro de S. Carlos para as mãos do governo. António de Campos Valdez foi nomeado comissário régio e encarregue desta função. O desenho mostra muitas pessoas sentadas a uma mesa – a ‘Meza do Orçamento’. Quem as serve é o *Zé Povinho* (personificação do povo português), vestido de criado, carregando pratos. Sentado à mesa, está também o teatro de

<sup>177</sup> *O Economista*, 7 de Novembro de 1883

S. Carlos, um menino gordo, devido a tanto subsídio que tem ‘comido’. Fontes (coroadado) segura-o, enquanto Hintze Ribeiro (ministro da Fazenda) lhe dá mais alimento. O menino tem uma coroa de louros e também uma ‘manga d’ alpaca’, como os amanuenses das repartições públicas: ‘A arte fez-se burocrata (...)’. Na mesa, em cima de uma iguaria, está Campos Valdez, que serve de enfeite. Por cima, vários homens esfomeados tentam também ‘comer’ da mesa. Em primeiro plano, um cão espera que sobre algumas iguarias da mesa. [O *Antonio Maria*, 22 de Novembro de 1883, p. 377]

123 – Como o teatro de S. Carlos passou para as mãos do governo, Bordalo Pinheiro transforma todas as figuras do teatro em funcionários de uma repartição pública, atribuindo-lhes também funções. Todos têm uma manga-de-alpaca, o que lhes dá uma certa graça. As figuras passíveis de serem identificadas são: Campos Valdez, o ‘Conselheiro official maior Director Geral’; Artistas mais conhecidos, transformados em ‘Primeiros officiais’ (da esquerda para a direita, Borgui-Mamo, Ortisi, [?],[?], Catterina Casatti-Cossio, Eugenio Casati e Rapp); a ‘corista gorda, que faz parte dos ‘amanuenses’; os figurantes Romão e Moraes, que são os ‘contínuos’; o maestro Dalmau, ‘Chefe da companhia braçal’; António Duarte, montado num piano, o ‘Correio a Cavallo’. No final da caricatura temos a Barros e Sá, não se percebendo muito bem a que propósito, pois o ministro da Fazenda era Hintze Ribeiro. [O *Antonio Maria*, 22 de Novembro de 1883, p. 384]

124 – Caricatura do género da anterior, focando a gestão do S. Carlos por conta do governo. O texto lança uma dúvida importante: em caso de necessidade de tomar conta da empresa do teatro D. Maria, seria o estado capaz de fazer o mesmo que fez com a de S. Carlos? É arte nacional *versus* a arte italiana. O *Antonio Maria* deixa transparecer muitas dúvidas relativamente a esta hipótese. [O *Antonio Maria*, 29 de Novembro de 1883, p. 387]

125 – Caricatura que dá a notícia de um novo bilheteiro (o sr. Grillo, aparecendo com corpo de grilo dentro de uma gaiola). Relativamente à récita da *Africana*, para além de referir e elogiar o elenco que a executa – Ortisi (*Vasco da Gama*), Borghi-Mamo (*Selika*), Devoyod (*Nelusko*) e Bellincioni (*Ines*). Bordalo acaba por brincar uma vez mais com a grande estatura de Rapp e com o hábito que este tem de apontar. Como o cantor tem uma grande estatura o caricaturista desenha-o com um indicador a condizer, que poderá ser uma ameaça para o público da plateia. É de salientar a pequena estatura de Reduzzi, que dá mais grandeza ainda à figura de Rapp. [O *Antonio Maria*, 29 de Novembro de 1883, p. 390]

126 – Rafael Bordalo Pinheiro usa a ópera *A Africana* de Meyerbeer para tecer uma forte crítica ao governo. A caricatura mostra a atitude de Fontes para com a ‘Africana’ do teatro de S. Carlos e a ‘Africana’ da província ultramarina de Cabo Verde. No primeiro caso, Fontes e um outro homem (que parece ser o conselheiro Arrobas) entregam um subsídio no valor de 25 contos (tendo sido realmente este o valor) ao teatro de S. Carlos, representado por Borghi (*Selika*) e Devoyod (*Nelusko*). No segundo caso, uns magros cabo verdianos pedem dinheiro a Fontes, que recusa. Além disso, na primeira situação vemos um Fontes curvado e submisso, tentando agradar à cantora e na segunda um Fontes arrogante. [O *Antonio Maria*, 29 de Novembro de 1883, p. 392]

127 – Bordalo Pinheiro usa a segunda cena do segundo acto da ópera *Aída* para fazer uma crítica aos políticos da época. Esta cena desenrola-se numa das entradas da vila de Thèbes. O rei, ministros, sacerdotes, escravos, oficiais estão todos presentes para a comemoração da vitória das tropas egípcias. *Radamès* recebe das mãos de *Annéris* a coroa triunfal. Na caricatura o rei D. Luís é o *rei do Egipto*, Hintze Ribeiro é *Annéris* e Fontes é *Radamés*. *A Aída*, *Amonasro* e todas as outras figuras são também políticos. O texto (‘Salvatore de la Patria’) é retirado da ópera. Os dados espalhados pelo cenário simbolizam a ‘batota’ dos políticos regeneradores. Os desenhos de lado, são todos situações de batota. Rafael também adaptou a marcha triunfal, que só tem como letra o nome de Fontes. Por baixo está o comentário: ‘Em vista da feição lyrica tomada pelo ministerio, começamos hoje e continuaremos de futuro a dar em musica os principaes vultos da situação’. [O *Antonio Maria*, 6 de Dezembro de 1883, pp. 396-397]

128 – O teatro de S. Carlos é novamente caricaturado como uma repartição pública governamental. Na primeira página, em baixo, o tenor Gayarre é ‘*chefe de repartição da Favorita*’, tendo por isso uma manga-de-alpaca. O texto também critica, de forma disfarçada, os grandes honorários do cantor. [O *Antonio Maria*, 20 de Dezembro de 1883, p. 414]

129 – Vemos um ‘Edital’ que mostra o tenor Bertini (*Jean di Leyde*), também com a sua manga-de-alpaca, e Antonietta Pozzoni (*Fidés*), ambos protagonistas da ópera *O Profeta* de Meyerbeer. O texto fala de uma aposentação do tenor, talvez pela chegada de Gayarre. O tenor Gaetano Ortisi ri-se dos outros dois. Não foi possível decifrar o significado do ‘sol’. Em baixo, uma ‘Companhia Lyrico Regeneradora’ apenas constituída por Hintze Ribeiro (ministro regenerador da Fazenda). Vemos um cortejo, liderado por um homem encapuçado (carrasco?), que toca uma espécie de trombeta. Seguem-se os guardas, um homem deitado carregado em ombros e outro que toca bombo. A ‘Marcha da Ione’ é musicalmente coerente, mas não é possível confirmar se pertence ou não à ópera *Ione* de Petrella. Tem como texto o onomatopeico ‘Ra-ta-plan’ e o nome completo do ministro. É dado um especial ênfase ao **tz**, que faz uma rápida descida cromática e um belo efeito cómico. O significado desta cena pode estar relacionado com a difícil situação financeira do país. [O *Antonio Maria*, 20 de Dezembro de 1883, p. 415]

130 – Bordalo usa novamente uma linguagem que se ajusta à situação que imaginou, ou seja, o teatro de S. Carlos visto como uma repartição pública do governo (visto o teatro estar sob sua tutela). A cena é retirada da ópera *Hamlet* de Ambroise Thomas, a pantomina representada na segunda cena do 2.º acto, sobre a morte do rei Gonzaga, onde entrevistaram os figurantes do teatro Romão e Morais. O tipo de vocabulário escolhido, só por si, confere muita graça ao texto: ‘O sr. conselheiro Romão, **chefe da repartição de mímica da secretaria de S. Carlos(...)**.’ [O *Antonio Maria*, 17 Janeiro de 1884, p. 23]

131 [a,b] – Partida do tenor Julian Gayarre. O texto descreve o almoço (e as ‘toilettes’ dos convidados) e a despedida na estação de combóios. O texto faz novamente um paralelo entre ópera e política, quando diz: ‘Adeus *spirito gentil*, fonte de harmonias suavissimas onde libavamos como n’um Lethes delicioso o esquecimento dos dissabores da vida, ao ponto de nos esquecermos de que há Fontes de fel e vinagre onde bebemos a azia de cada hora!’ Na outra página, em baixo, um cómico desenho de Rafael, onde o vemos a dizer

adeus a Ernesto Rossi, não um ‘adeus’ qualquer, mas sim um ‘Addiu’ digno de uma trágico-comédia. [*O Antonio Maria*, 31 Janeiro de 1884, pp. 38-39]

132 – Caricatura com os protagonistas da ópera *Mefistófeles*<sup>178</sup> de Arrigo Boito. Do lado esquerdo está o baixo Giuseppe Rapp (*Mefistófeles*). O cantor mal cabe nos limites do desenho, tal é a sua altura. Ao centro está Erminia Borghi-Mamo (*Margarida e Helena*) retratada numa cópia da fotografia de Fillon, e caricaturada. O tenor Ortisi, que segura na sua mão, é o *Fausto* rejuvenescido. Está muito mais baixo que a cantora, apesar de usar saltos de pião. Ao lado, o mesmo Ortisi enquanto *Fausto* idoso é comparado com o visconde da Gandarinha, devido à parecença das barbas. Como estão os dois colocados lado a lado, formando um par, Bordalo sugere que poderiam até ser um ‘par do reino’ – ‘(...) se não fôra a voz, iríamos jurar que estava ali um digno par do reino.’ As vestes de *Fausto* parecem ser diferentes das usadas pelo tenor Bulterini na temporada de 1879/1880<sup>179</sup>. [*O Antonio Maria*, 31 Janeiro de 1884, p. 40]

133 – A ópera *Laureana*<sup>180</sup> de Augusto Machado foi apresentada no teatro de S. Carlos com grande êxito. Em cima, do lado direito, estão o empresário Valdez, Augusto Machado e o maestro Dalmau. Do lado direito vemos os cantores: Rapp (*Conde de Alvimar*), Devoyod (*Marquês de Bois Doré*), Borghi-Mamo (*Laureana*), Eugenia Mantelli (*Daniel*) e G. Ortisi (*Jovelin*). No centro do desenho é reproduzida a parte dos agradecimentos do espectáculo. No canto inferior esquerdo, o gato Pires oferece uma coroa a Borghi e a Mantelli, símbolo das suas boas actuações. Nessa noite, o telefone funcionou pela primeira vez no teatro de S. Carlos. Do lado direito está desenhado um aparelho com ‘Rei’ escrito por baixo, isto porque o rei D. Luís não esteve no teatro de S. Carlos mas ouviu a ópera por telefone. Do lado esquerdo temos o mesmo desenho, mas com a inscrição ‘Bardi’. A condessa de Bardi, filha do falecido rei D. Miguel de Bragança, esteve no teatro, no camarote de 1.ª ordem n.º 27 (BENEVIDES, 1902:15), mas não faz sentido nenhum que tivesse também ouvido a ópera por telefone, senão pela curiosidade de experimenta-lo. [*O Antonio Maria*, 6 de Março de 1884, pp. 76-77]

134 [a,b]– O rei D. Luís, por estar de luto pela morte da infanta D. Mariana, não foi ao teatro de S. Carlos à estreia da *Laureana*. Apesar de se encontrar no Pálacio da Ajuda, conseguiu ouvir a ópera, através do recém-instalado telefone. O texto é uma brincadeira que imagina como teria sido a recepção da ópera pelo rei. [*O Antonio Maria*, 6 Março de 1884, pp. 78-79]

135– Decorreu a 10 de Março de 1884, no teatro de S. Carlos, um sarau em benefício dos Albergues Nocturnos. Numa espécie de convite (que tem preso um raminho de flores à direita), é descrito ao leitor tudo o que se passou no espectáculo. No canto superior esquerdo, está o rei D. Luís, o protector desta instituição. No direito, vários homens, entre os quais Henry Burnay (o mais à direita). Possivelmente, são homens influentes e com dinheiro, que terão contribuído monetariamente para esta causa. Alguns destes espectadores apa-

<sup>178</sup> Ópera em cinco actos de Arrigo Boito sobre libreto baseado na obra *Faust* de Goethe. Estreia no Scala de Milão a 5 de Março de 1868.

<sup>179</sup> Cfr. *O Antonio Maria*, 22 de Janeiro de 1880, p. 34 [n.º 26]

<sup>180</sup> Música de Augusto Machado sobre libreto francês de Guiot (baseado na obra de George Sand *Les beaux messieurs de Bois-Doré*. Estreia em Marselha no ano de 1883.

recem no centro da caricatura ao lado de uma cantora do teatro de S. Carlos. Burnay aparece ao pé da cantora Antonietta Pozzoni (que tem uma voz tão grande como o baixo Rapp, que lhe sai da boca para ilustrar essa grandeza ('comprida, comprida como este')). Ao centro está Borghi-Mamo, mais à esquerda Bianca Donadio e por último Cecília Ritter. Não consegui identificar os acompanhantes destas três últimas cantoras. Por baixo do desenho de rei, está o actor Taborda e mais em baixo quatro violinistas que actuaram. O único passível de ser identificado é o da esquerda, Cyriaco de Cardoso. Rafael Bordalo Pinheiro está pendurado no convite, a colocar medalhas nos violinistas. Há um que não tem, por certo por não ter tocado tão bem como os outros. O pianista Alfredo Napoleão também tem uma medalha. No canto inferior direito estão o tenor Ortisi e o barítono Jules Devoyod, que cantaram um terceto com Rapp. Por cima está o maestro Dalmau, que simboliza a participação da orquestra, que tocou várias peças. Mais à esquerda está E. Brazão, com uma sombra por cima da cabeça, visto ter recitado o poema de Tomás Ribeiro *No Escuro*. À sua frente está um homem que segura uma cabeça num fio, desenhada quase ao jeito de pingente. Penso que este 'pingente' é a cabeça de F. Caldeira, autor da poesia *A Jóia*. Quem recitou a poesia foi João Rosa (provavelmente o que segura 'A Jóia'). Não foi possível identificar mais nenhuma figura. Fora do cartaz, estão vários homens e mulheres, certamente espectadores. [O Antonio Maria, 13 Março de 1884, pp. 84-85]

136 – Representou-se no teatro de S. Carlos a ópera *O Rei Lahore* de Jules Massenet. Ao centro, estão alguns dos cantores – E. Borghi-Mamo (*Nahir*), Jules Devoyod (*Scindia*) e Ortisi, com os seus 'saltos de pião' (*Alim*). À esquerda de Borghi, estão Eugunia Mantelli, mais alta devido aos sapatos de salto ('Tanta perna! Que fizeste?') e a 'corista gorda', com longos cabelos postiços ('Tanto cabelo! Que fizeste?'). Em baixo, o visconde da Gandarinha e Henry Burnay são transformados em coros, devido às suas 'vozes de ouro': 'Lindíssima e riquíssima opera – Basta dizer que os coros são formados pelos principaes banqueiros – Gandarinhas e Burnay. Vozes de ouro!' Rafael faz ainda a caricatura do tipo de adereços usados, ao comparar um chapéu com um açucareiro (em cima, à esquerda). [O Antonio Maria, 3 Abril de 1884, p. 111]

137 – Busto de Erminia Borghi-Mamo, que celebra mais uma festa artística da cantora. Esta litografia tem a particularidade de ter sido feita pelo irmão de Rafael, Columbano Bordalo Pinheiro. [O Antonio Maria, 17 Abril de 1884, p. 121]

Addiu !...





## BIBLIOGRAFIA

---

### 1 – Fontes impressas

ALBERGARIA, António e SANHUDO, Sebastião

1879 *Galeria do Sorvete*, s.l., Typ. Occidental

ARAÚJO, Ana Cristina

1993 'As invasões francesas e a afirmação das ideias liberais' in *História de Portugal*, dir. José Mattoso, Círculo de Leitores

BELLANGER, Claude (dir.) et al

1969 *Histoire generale de la presse française de 1815 à 1871*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. 2

BENEVIDES, Francisco

1883 *O Real Theatro de S. Carlos – desde a sua fundação em 1793 até à actualidade*, Lisboa, Typographia Castro & Irmão

1902 *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa – Memórias (1832-1902)*, Lisboa, Typ. e Lith. de Ricardo de Sousa e Salles

BORBA, Tomás e LOPES-GRAÇA, Fernando

1963 *Dicionário de Música*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 153-154

BRITO, Manuel e CYMBRON, Luísa

1992 *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta

CAMILO, Eduardo

2002 'Minoria tenebrosa Maioria silenciosa. A sátira e a invectiva no cartaz político (1974-1975)' in *Comunicação e Poder* ('Estudos em Comunicação'), Covilhã, Universidade da Beira Interior, pp. 121-173

CARVALHO, João Pinto de

1898 *Lisboa de Outros tempos*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, vol. 1

1899 *Lisboa de Outros tempos*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, vol. 2

1938 *Lisboa de Outrora*, Lisboa, Edição do grupo "Amigos de Lisboa", vol. 1 e 2

CASTRO, Joaquim Machado de

1937 *Dicionário da Escultura*, Lisboa, Livraria Castro e Coelho

CHAGAS, Manuel Pinheiro

1906/1907 *História de Portugal Popular e Ilustrada*, Lisboa, vol. XII, pp. 494-546

CHAVES, Luís

1937 *A inspiração folclórica na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Edição de José Fernando Júnior

- CLARK, T.J.,  
1995 'The conditions of artistic creation' in *Art History and its methods. A critical Anthology*, London, Phaidon
- CYMBRON, Luísa  
1998 *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o reportório nos Teatros de S. Carlos e de S. João*, Dissertação de doutoramento em Ciências Musicais, UNL, FCSH
- DIAS, João Ferreira  
1940 *Cenários do Teatro de S. Carlos*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional
- DUTRONC, Jean-Louis  
1993 'Genése d'Aida' in *L'Avant Scène Opera*, n.º 4, Paris
- FERRÃO, Julieta  
1924 *Rafael Bordalo Pinheiro e a crítica: impressões, corrigendas, notas inéditas*, Coimbra, Imprensa da Universidade  
1946 *Rafael Bordalo Pinheiro*, ("Coleção Hífen de Arte Portuguesa"), Lisboa, Editora Litoral Lda.,
- FERREIRA, Vítor Wladimiro (pref.)  
1987 *Álbum dos costumes portugueses: 50 cromos cópias de aguarelas originais de Alfredo Roque Gameiro, Columbano Bordalo Pinheiro, Condeixa, Malhoa, Manuel Macedo, Rafael Bordalo Pinheiro e outros*, Lisboa, Perspectivas & Realidades
- FOLQUE, Filipe e MESQUITA  
1871 *Carta Topográfica da Cidade de Lisboa*, Lisboa, Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos do Reino
- FRANÇA, José-Augusto  
1975 'Burnay, o financeiro, na obra de Rafael Bordalo Pinheiro' in *Colóquio Artes*, n.º 25, pp. 40-48  
1976 *Raphael Bordallo Pinheiro caricaturista político*, Lisboa, 1976  
1982 *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual*, Lisboa, Livraria Bertrand, 2.ª ed.  
1987 'Rafael Bordalo Pinheiro e a sociedade do seu tempo' in *Colóquio Artes*, n.º 74, pp. 18-20
- FRANCASTEL, Pierre  
1987 'O lugar do teatro na sociedade moderna' in *Imagem, visão e imaginação*, Lisboa, Edições 70
- GARRIDO, Eduardo (trad.)  
1869 *A Grã-Duqueza de Gerolstein*, Lisboa, s.n., 2.ª ed.
- GULRICH, Ragnhild  
1993 *Exotismus in der Oper end seine szenische realisation (1850-1930), unter besonderer berücksichtigung der Münchener Oper*, Salzburg, Verlag Ursula Müller-Spaiser
- HECK, Thomas  
1999 'The evolving meanings of Iconology and Iconography: towards some descriptive definitions' in *The Iconography and the performing arts in concept and practice*, Rochester, University of Rochester Press, pp. 7-41
- KATRITZKY  
1999 'Performing – Arts Iconography: Traditions, Techniques, and Trends' in *The Iconography and the performing arts in concept and practice*, Rochester, University of Rochester Press, pp. 68-90
- KRESS, Günter e LEEUWEN, Theo van  
1996 *Reading Images. The grammar of visual design*, London, Routledge
- LACOMBE, Hervé  
1997 *Les voies de l'opera française au XIXème siècle* ('Les Chemins de la Musique'), Fayard, 1997

- LEAL, Gomes  
1999 *Claridades do Sul*, Mem-Martins, Publicações Europa América, 1999, pp. 104-106
- LEWSEY, Jonathan  
1997 *Who's who and wath's what in Wagner*, London, Ashgate Publishing Limited, pp. 136-140
- LIMA, Magalhães, BORDALO PINHEIRO, Rafael, et al  
1920 *Episódios da minha vida*, Lisboa, Livraria Universal, 2.<sup>a</sup> ed.
- LIMA, Magalhães  
1925 *Rafael Bordalo Pinheiro – Moralizador político e social*, Coimbra, Imprensa da Universidade
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José  
1955 *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 10.<sup>a</sup> ed.
- MACHADO, J. Saavedra,  
1934 'O desenho e as mulheres no labor artístico de Rafael Bordalo' in *Subsídios para a História da Arte Portuguesa*, Coimbra, Imprensa da Universidade
- MACHADO, Júlio César e BORDALO PINHEIRO, Rafael (il.)  
1875 *Os Theatros de Lisboa*, Lisboa, Livraria Editora de Mattos Moreira & Ca.
- MATTOSO, José (dir.)  
s.d. *História de Portugal*, s.l., Editorial Estampa, vol.6
- MEDINA, João (dir.)  
s.d. *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, Madrid, S.A.E.P.A., vol. IX
- MÓNICA, M. Filomena  
1999 *Fontes Pereira de Melo*, Porto, Edições Afrontamento  
2001 'O Senhor Ávila e os conferencistas do Casino' in *Análise Social*, vol. XXXV, n.º 157
- MOREAU, Mário  
1995 *Cantores de ópera portugueses*, Lisboa, Livraria Bertrand  
1999 *O Teatro de S. Carlos*, Lisboa, Hugin, vol.1 e 2
- PANOFKY, Erwin,  
1995 a) *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*, Lisboa, Editorial Estampa  
1995 b) 'The History of Art as a Humanistic discipline' in *Art History and its methods. A critical anthology*, London, Phaidon
- PARKER, Roger  
2001 'Opera' in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed), London, Macmillan Publishers Limited, vol. 18, pp. 434-444
- PAZDRO, Michel (ed.)  
1990 *L'Avant Scène Opera*, n.º 60, Paris
- PAZDRO, Michel  
1992 'Lohengrin, Wagner' in *L'Avant Scène Opera*, n.º 143/144, Paris, p. 3
- PEREIRA, Maria Helena (trad)  
1996 *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 8.<sup>a</sup> ed.
- PERES, Damião (ed.)  
1935 *História de Portugal*, Barcelos, Portucalense Editora, vol. XVII
- PERRY, F. e COSTA, A.R.  
1864 *Planta da cidade de Lisboa contendo o aterro da Bôa Vista, estações dos caminhos-de-ferro, circunvalação e todos os melhoramentos posteriores a 1843*, Lisboa, Lith. de Vasques
- PINTO, Manuel e BORDALO PINHEIRO, Manuel Gustavo

- 1915 *Rafael Bordallo Pinheiro: o caricaturista*, Lisboa, Livraria Ferreira
- PROENÇA, M. Cândida e MANIQUE, A. Pedro  
1990 *Rafael Bordalo Pinheiro – O António Maria e A Paródia*, Lisboa, Publicações Alfa
- RATAZZI, Princesa  
1888 *Portugal à vol d'Oiseau: portuguezes et portuguezas*, Rio de Janeiro, C.A. Moraes
- RIBEIRO, Paula Gomes  
1995 *Lauriane ou Les Beaux Messieur de Bois – Doré métamorphose de l'oeuvre (du roman de Sand à l'opéra de Machado. Dramaturgie, poétique et sémiologie musicale*, França, (Dissertação apresentada à Universidade de Paris)
- RODRIGUES, António (coord.)  
1994 *História de Portugal em datas*, s.l., Círculo de Leitores
- RODRIGUES, Paulo  
1998 *Tesouros da caricatura portuguesa 1856-1928*, Lisboa, Edições Humorgrafe
- ROY, Claude,  
1991 *Daumier*, Genève, Editions d'Art Albert Skira S.A., 2.<sup>a</sup> ed.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de  
1983 *Introdução ao estudo de Guilherme de Azevedo jornalista*, Lisboa, (Tese de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)  
1986 *Guilherme de Azevedo na Geração de 70*, (“Biblioteca Breve”), s.l., Instituto de Cultura Portuguesa, vol. 109
- SAMPAIO, Albino e MACHADO, J. Saavedra (ilus.)  
1931 *Guilherme de Azevedo: a sua vida e a sua obra*, (“Patrícia”) Lisboa, Empresa do Diário de Notícias
- SANTOS, Ary dos  
1956 *Rafael Bordalo Pinheiro e Eça de Queiroz*, Lisboa, s.n.
- SANTOS, Manuel Pinto dos  
1986 *Monarquia Constitucional – Organização de relações do poder governamental com a Câmara dos Deputados 1834-1910*, Lisboa, Assembleia da República
- SARAIVA, José Hermano (dir.)  
1983 *História de Portugal, 1640 – actualidade*, s.l., Publicações Alfa
- SEEBASS, Tilman  
1997 ‘Musikikonographie’, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Finscher (ed), Basel, Bärenreiter Kassel, vol. 6, pp. 1319-1343  
2001 ‘Iconography’ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed), London, Macmillan Publishers Limited, vol. 12, pp. 54-71
- SERRÃO, Joel  
1988 ‘Perspectives de la société portugaise du XIXe siècle’ in *Le XIXe Siècle au Portugal, Histoire-Société-Culture-Art*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian
- SERRÃO, Joel (coord.)  
1992 *Dicionário de História de Portugal*, Porto, Livraria Figueirinhas, vol. 5
- SERRÃO, Veríssimo  
s.d. *História de Portugal [1851-1890]*, Lisboa, Verbo, vol. IX, p. 68

- SILVA, Raquel Henriques da  
 1996 'Luigi Manini' in *The Dictionary of Art*, Jane Turner (ed), New York, Macmillan Publishers Limited, vol. 20
- SOUSA, Eudoro (trad.)  
 1986 *Poética – Aristóteles*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- SOUSA, Osvaldo  
 1998 *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal. Na monarquia 1847/1910*, Lisboa, Humorgrafe
- STORCK, Karl  
 1998 *Musik und Musiker in Karikatur und Satire*, s.l., Laaber-Verlag
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário  
 1993 *Pensar é Morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, ('Temas Portugueses'), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- 1999 a) *Razão e Sentimento na Comunicação Musical – Estudos sobre a dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores
- 1999 b) *Eça de Queirós e Offenbach – A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Edições Colibri
- 2001 'Imagens da alteridade na recepção de *Il Guarany* de Carlos Gomes por ocasião da sua estreia em Lisboa em 1880' in *Portugal e o Brasil no Advento do Mundo Moderno*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 315-346
- VRIES, Lyckle  
 1999 'Iconography and Iconology in Art History: Panofsky's Prescriptive definitions and some art-historical responses to them' in *The Iconography and the performing arts in concept and practice*, Rochester, University of Rochester Press, pp. 42-64
- WECHSEL, Judith  
 1996 'Caricatur' in *The Dictionary of Art*, Jane Turner (ed), New York, Macmillan Publishers Limited, vol. 5

## 2 – Fontes Manuscritas

- Arquivo Nacional da Torre do Tombo – mç. 5039, Ministério do Reino, D.G.I. Pública/1.<sup>a</sup> Repartição, Teatro de S.Carlos
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo – mç. 3721, Ministério do Reino, D.G.I. Pública/1.<sup>a</sup> Repartição, Teatro de S. Carlos
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo – mç. 4684-85, Ministério do Reino, Documentos de Despesas do Teatro de S. Carlos

## 3 – Obras Gerais

- Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, Lisboa, Verbo, s.d.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Editorial Enciclopédia Limitada  
 s.d.
- The Dictionary of Art*, Jane Turner (ed.), New York, Macmillan Publishers Limited, 1996
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London Macmillan Publishers Limited, 2001
- The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan Publishers Limited, 1992

#### 4 – Periódicos

*A Esperança*  
*A Revolução de Setembro*  
*Comércio de Portugal*  
*Correio da Noite*  
*Correio de Lisboa*  
*Diário Ilustrado*  
*Fígaro*  
*Folha Nova*  
*Jornal da Noite*  
*Jornal do Comércio*  
*O António Maria*  
*O Atlântico*  
*O Contemporâneo*  
*O Economista*  
*O Ocidente*  
*O Pimpão*  
*O Progresso*  
*O Século*  
*O Trinta Diabos*  
*Perfis Artísticos*

#### 5 – Catálogos

*Centenário de O Primo Basílio 1878-1978: Exposição evocativa*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1978

‘Fontes Pereira de Melo nas caricaturas de Bordalo Pinheiro’ in *Exposição Comemorativa da morte de António Maria Fontes Pereira de Melo 1887-1987*, investigação e organização do catálogo Irisalva Moita, Museu Rafael Bordalo Pinheiro, Câmara Municipal de Lisboa, 1988

*1836-1896 Carlos Gomes. Il Guarany*, Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Ministério da Cultura, Teatro Nacional de S. Carlos, 2002

*Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, s.d.

‘O Grupo do Leão (1880-1881)’ in *Exposição do Centenário dos Artistas do Grupo de Leão*, texto de José Augusto França; Museu José Malhoa, Ministério da Cultura e Coordenação Científica, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português do Património Cultural, 1981

#### 6 – Webografia

[www.bn.pt](http://www.bn.pt)  
[www.citi.pt](http://www.citi.pt)  
[www.clio.redires.es](http://www.clio.redires.es)



Luzia Rocha nasceu a 17 de Fevereiro de 1978. É licenciada em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Obteve o grau de Mestre pela mesma instituição. Prepara presentemente a sua dissertação de Doutoramento. É membro do 'Study Group on Musical Iconography' da International Musicological Society. Tem apresentado comunicações orais a convite de várias Universidades e Instituições portuguesas e estrangeiras e possui artigos publicados por periódicos internacionais da especialidade, como o *Imago Musicae* ou o *Music in Art*.



O caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro era um frequentador assíduo do Teatro de S. Carlos. No seu jornal 'O Antonio Maria' fez várias caricaturas sobre as récitas deste teatro expondo, deste modo, a ópera na sua vertente mais cómica. Estas caricaturas fornecem-nos informações preciosas sobre cantores, empresários, público e sobre a vida cultural lisboeta de finais do século XIX. A abordagem da autora incide em aspectos iconográfico-musicais na sua mais íntima relação com a Musicologia, História, Sociologia e História da Arte.

**Patrocínio**

**FCT**

Fundação para a Ciência  
e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

