



De operetas constipadas a macaquices francesas: teatro português revisto por Eça de Queirós e Almeida Garrett

From constipated opereta to French apery: Portuguese theatre reviewed by Eça de Queirós and Almeida Garrett.

Edson Santos Silva¹

Resumo: A partir do Romantismo, pode-se considerar que o teatro português começa a entrar em declínio. Eça de Queirós, em 1871, apontará algumas das causas para essa situação das artes cênicas em Portugal, assim como já previra Almeida Garrett, em 1836. O presente artigo tem por objetivo apresentar algumas das causas da decadência do teatro em terras lusas, em finais do século XIX.

Palavras-chave: teatro; realismo português; Eça de Queirós; decadência

Abstract: From the Romanticism, it can be argued that the Portuguese theater starts to decline. Eça de Queiroz, in 1871, suggests some of the causes for this situation of performing arts in Portugal, as Almeida Garret had already predicted in 1836. This article aims to present some of the causes of the decline of the theater in Portugal in the late nineteenth century.

Keywords: theater; Portuguese realism; Eça de Queirós; decay

Eça de Queirós, em 1871, em um texto que fará parte de Uma Campanha Alegre, (de *As Farpas*,² volume I), apontará as causas da decadência do teatro em Portugal, tal qual fizera Garrett em 1836, na introdução do drama Um Auto de Gil Vicente.

Apesar do lapso temporal de trinta e cinco anos (o texto eciano fora publicado em 1871), é possível apontar semelhanças entre os dois escritores.

Segundo Eça de Queirós, o teatro, em Portugal, “vai acabando” por dois motivos: “pelo abaixamento geral do espírito e da inteligência portugueses e pelas condições industriais e econômicas dos teatros”. (1945, p. 297 a 311). Além disso, discorre acerca dos tipos de textos que eram encenados nos palcos portugueses: comédias traduzidas dos velhos repertórios estrangeiros; dramalhões alinhavados exclusivamente para a estulta plebe, complicados de incêndios, naufrágios, desabamentos, entre cenários desbotados; operetas fáceis, escolhidas no vasto repertório da ópera cômica estrangeira,

¹ Doutor em Literatura Portuguesa pela USP e professor da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná - UNICENTRO

² As Farpas, publicação em fascículos mensais, iniciada em 1871 por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão que, com a nomeação de Eça para cônsul em Havana, tocou sozinho a obra até 1882. A parte escrita por Eça (1871-1877) sairá em 1890, sob o título Uma Campanha Alegre.

para que pudessem “facilmente atravessar as estreitas gargantas nacionais”, ou seja, as operetas de “meia garganta” ou as operetas constipadas; a ópera cômica nacional não existia, porque “o nosso cérebro é impotente para a criação musical”. Recorde-se que Garrett, em 1836, já afirmara que a terceira causa da decadência do teatro em Portugal veio com a Ópera Italiana. (1945, p. 248)

Quanto ao tipo de interpretação, de acordo com Eça de Queirós, pecava pela grosseria. Não havia escolas que ensinassem o ofício de ator. A Escola Dramática erigida no Setembrismo, por esforço de Garrett, fora fechada no governo ditatorial de Costa Cabral.

O público, por sua vez, era amante do fácil e das encenações sanguinolentas, melodramáticas. Como se pode constatar, ecoa aqui a “fala” garrettiana a dizer que é o gosto do público que sustenta o teatro e, portanto, é preciso educar esse gosto.

No texto citado, Eça de Queirós, na esteira do que fizera Garrett trinta e cinco anos antes, aponta as cinco causas da decadência do teatro em Portugal,

<u>EÇA DE QUEIRÓS (1871)</u>	<u>ALMEIDA GARRETT (1836)</u>
1ª- a ausência de uma literatura dramática	1ª- o fanatismo de el-rei D. Sebastião
2ª- a ausência de um público que sustente o teatro	2ª- a morte de António José pela Inquisição
3ª- a péssima formação dos atores	3ª- a Ópera Italiana e a perseguição a Garção
4ª- a decadência dos teatros (condições físicas)	4ª- a invasão das macaques francesas
5ª- a ausência de um teatro nacional (texto) e a predominância (nos palcos portugueses) do teatro italiano	5ª- a não construção de um teatro nacional

Embora distanciadas pelo tempo, as causas da decadência do teatro em Portugal, apontadas pelos dois autores, apresentam semelhanças, notando-se, claramente, a influência da ópera italiana nos palcos lusitanos e a penúria da literatura dramática, sempre à sombra “das macaquices francesas”, isto é, a tradução e adaptações do modelo francês. Na verdade, não havia, em Portugal, um espaço físico digno da arte teatral; o teatro São Carlos era tão precário que “os freqüentadores, antes de saírem para a rua, limpam os pés nos capachos por compaixão dos varredores.” (1945, p. 308)

Assim, para Eça de Queirós, a primeira causa da decadência do teatro português era a própria ausência de uma literatura dramática, questão já aventada por Garrett, pois depois de Gil Vicente, essa literatura resumia-se à peça Frei Luis de Souza, de Almeida Garrett. De acordo com Massaud Moisés (1995, p. 122), havia, nos palcos, a predominância do drama sentimental e bem escrito - belas imagens em períodos sonoros e melódicos e a ação tornava-se um tiroteio de prosa ajanotada, o drama de efeito, com o que se chamava finais de ato, com lances bruscos e embuçados e a farsa, com os velhos motivos de pilhéria lusitana: o empurrão, o tombo, a matrona barulhenta, o general de barrete de dormir.

O que haveria em comum entre esses três gêneros? A ausência de sentimentos, de caracteres bem desenhados, a ausência de costumes bem postos em relevo, como também a ausência de estudos sociais concretizados em uma ação, ou seja, a observação da natureza, da realidade e da vida.

A segunda causa referia-se ao público. Recorde-se que para Garrett era o público que sustentava o teatro; esse tipo de público se formou em Portugal durante os trinta e cinco anos que separaram o pensamento desse autor com o de Eça de Queirós. E formou-se ao som e à luz do melodrama.

Para este último autor, o público ia ao teatro para passar a noite, uma vez que em Portugal não havia salões para isso. O teatro seria, portanto, para os lusitanos, não uma “curiosidade de espírito”, mas sim um “ócio da sociedade”. O teatro serviria, outrossim, para mostrar a *toilette*, namorar, passar a noite. O curioso é que Eça afirmava que a ausência de dinheiro levava as pessoas ao teatro; em Portugal, segundo o autor, ninguém recebia e ninguém era recebido, porque não havia dinheiro, sociabilidade e, antes de tudo, o português preferia o “doce egoísmo aferrolhado e trancado de cada um em sua casa” e, por isso, o teatro era a substituição barata do salão, o centro do namoro nacional; o que se passava no palco, portanto, era secundário. Assim, a moral do drama, da ação, dos sentimentos não se percebia: “um beijo que estala sobressalta, um adultério que se idealiza, encanta.” Aos domingos, o teatro ficava lotado e tanto fazia que no palco

estivesse Hamlet ou Manuel Mendes Enxúndia. Não era a beleza do espetáculo que levava o público ao teatro, era sim –“o tédio da casa” que nesse dia, conforme Eça de Queirós, levaria o público ao teatro.

A terceira causa era devida aos atores, que em geral, eram maus, não tanto por incapacidade própria, mas pelas condições impostas à classe, isto é, em Portugal ser ator não representava optar por uma arte e sim por um ofício. Os atores não estudavam porque não havia escola - o Conservatório fora extinto no Governo de Costa Cabral - nem incentivo, nem ordenado, nem público. Havia atores assim como havia funcionários públicos. A atuação no palco era mecânica, isto porque os atores recitavam prosa como outros “expedem ofícios numa sala abafada”. Para esse tipo de ator sem escola, sem estilo, sem voz educada, sem gestos elaborados só restava, fazendo eco às palavras de Décio de Almeida Prado “apresentar ao público a emoção em estado nativo, aparentemente não trabalhada pela arte.” (1972, p. 113)

Garrett afirmava que não havia teatro em Portugal, e sim arribanas, como o Teatro do Salitre e o da Rua dos Condes. Eça apontará este dado como a quarta causa da decadência dos teatros em terras lusas. O governo, nesse período, não dava ajuda financeira aos teatros nacionais, exceção feita ao Teatro de São Carlos, “reduto” do teatro italiano³. Lisboa era terra de empregados públicos, o teatro era caro e a afluência a ele, diminuta.

Quanto à quinta e última causa apontada por Eça de Queirós, refere-se à ausência de um teatro nacional, que deveria ser uma necessidade inteligente e moral; no entanto, predominava o teatro italiano, uma inutilidade sentimental e luxuosa.

Quais seriam, então, as vantagens de um teatro nacional? A resposta dada por Eça de Queirós faz recordar as palavras de Almeida Garrett: a criação de uma literatura dramática; a educação permanente no presente, elemento histórico para o futuro; a criação de uma escola de atores, como a Comédia Francesa⁴, fortemente educada, conservando uma tradição, formando discípulos e um centro vital das artes teatrais.

³ “Se o governo entende que deve auxiliar a arte teatral, como um elemento poderoso de civilização e de cultura moral – então para que faz uma exceção ao teatro português, desamparando-o?” (QUEIRÓS, 1945, p. 303-304)

⁴ Na verdade, a *Comédie-Française* foi uma Companhia padrão, oriunda de uma escola, isto é, o *Conservatoire*, cuja função era formar atores clássicos. O princípio estético dessa escola era a idealização, o enobrecimento da realidade. Os alunos do *Conservatoire* aprendiam, por meio de rigorosas aulas, preferir o espírito ao corpo, o estilo elevado ao coloquial, o verso à prosa, a expressão oral à mímica, a paráfrase à locução direta, as classes superiores às inferiores. Para os alunos, representar era falar bem, ou seja, valorizar a sonoridade e o ritmo da frase e, por fim, “sugerir um universo refinado onde a própria paixão, sem perder a força, se transformasse em música e poesia.” (PRADO, 1972, p. 112). Como se pode perceber, este tipo de postura por parte dos atores nunca existiu em palcos portugueses no século XIX.

Nesse contexto, desapareceriam os gêneros menores da arte dramática, como pequenas comédias eróticas, “aguardente moral das pessoas que não vão à taberna”; as mágicas, que seriam para Eça de Queirós um “mau acompanhamento da digestão e de uma escola de embrutecimento”; os dramas sentimentais, que “servem para excitar os sentidos da burguesia casada, e formam uma espécie de comunicação cômoda com o vício sem se descer de um camarote”.

Os atores formados nessa escola constituiriam pequenos e bons conjuntos teatrais na província e, em certos meses, a companhia-modelo visitaria Porto, Braga, Coimbra, Viseu, as principais cidades, levando ao público o encanto de um repertório superior e aos artistas os exemplos de uma arte perfeita.” (p. 310)

Acerca do Teatro São Carlos – reduto da ópera italiana – Eça de Queirós fazia as seguintes ponderações: o governo não dá nada ao teatro nacional, mas doa 25 contos (uma fortuna, à época) ao São Carlos; não aumenta o patrimônio literário português, não forma bons atores nacionais, faz apenas a popularização da velha escola italiana de música sensualista; não constitui um elemento de civilização, mas de decadência; é um teatro exclusivo para a corte e a diplomacia, público limitado, escolhido e por isso sempre igual. Em síntese, para os portugueses, a boa música é uma inutilidade sentimental, e o São Carlos é um “velho pelintra chique”. (1945, p. 315)

E por fim, vale a pena o registro da conclusão a que chega Eça de Queirós acerca da dramaturgia portuguesa, em fins do século XIX:

O Governo comete o contra-senso de subsidiar um teatro estrangeiro que é de luxo, e deixa ao abandono o teatro nacional que é de necessidade. O luxo que se sustente pelo luxo. S. Carlos sem subsídio que eleve os seus preços. (...) O teatro nacional que tenha um subsídio, se torne uma escola, um centro de arte, um elemento de cultura. Só isto é o senso, a verdade e a dignidade. (1945, p. 311)

A crítica do referido autor ao teatro anterior ao Realismo parece não ter dado frutos. Na conferência proferida no Cassino, em 1871, defenderá o Realismo como “nova expressão de arte”.

Cabe indagar como “essa nova expressão de arte” chegou ao teatro, e se as ideias defendidas pela geração de 70 - gestadas sob um escopo republicano e socialista, como fora liberal no tempo de Almeida Garrett e Herculano – lograram, no palco, o mesmo

sucesso obtido com os romances ecianos: O Crime do Padre Amaro (1875); O Primo Basílio (1878) e Os Maias (1880).

Um fato é certo: o ideário republicano e socialista fornecerá a matéria-prima para as produções teatrais após 1871. Sinaliza-se, todavia, que se o tema, por exemplo, o anticlericalismo, era extraído dessa “nova expressão de arte”, a forma era, indubitavelmente, dos dramas românticos.

Fidelino de Figueiredo, acerca da época realista no teatro português, aponta algumas observações interessantes, que devem ser passadas em revista: (1941, p. 326-327)

A época realista não teve teatro próprio, por duas razões: uma, de ordem histórica: deficiência da literatura dramática em Portugal, apesar de Gil Vicente e de sucessivas tentativas restauracionistas, como a de Garrett. A abundância de teatro na época romântica era consequência da moda literária, da ação de Garrett e da proteção oficial, todavia, o Romantismo, em todas as literaturas, foi mais abundante de teatro que poderosamente criador dele, isto é, muita produção e pouca qualidade artística. Ou em outros termos, “Empraziam-se os românticos no exercício libérrimo da imaginação e na expansiva confusão do seu modo de pensar e sentir, tendências pouco favoráveis à criação dramática, essencialmente objetiva.” (1941, p. 290)

A outra razão, de ordem teórica, consiste na incompatibilidade existente entre a estética do Realismo, na sua forma extrema, e a índole dos gêneros dramáticos. O Realismo propugnava a pintura da vida cotidiana na sua rasteira banalidade, proscovia toda a imaginação fantástica, todas as convenções da composição, todo o movimento complicado da ação, considerada como fim principal do teatro, comprazia-se na pintura de caracteres vulgares e desterrava a emoção violenta, portanto, era em tudo adversário do espírito do teatro, que exige luta de caracteres, ação de interesse desperto, e que não dispõe do recurso à descrição lenta e minuciosa, próprias do romance, mas não do teatro.

Uma informação a respeito do teatro brasileiro ilustra essa questão. Em 1863, Machado de Assis publica suas primeiras comédias – O Caminho da porta e O Protocolo. Conhecedor das dificuldades do texto teatral, escreve ao seu amigo e êmulo literário Quintino Bocaiúva, pedindo-lhe que opine acerca das obras. Quintino responde ao Bruxo do Cosme Velho da seguinte maneira:

As tuas duas comédias, modeladas ao gosto dos provérbios franceses, não revelam nada mais do que a maravilhosa aptidão do teu espírito, a profusa riqueza do teu estilo. Não inspiram nada mais

do que simpatia e consideração por um talento que se amaneira a tôdas as formas da concepção. Como lhes falta a idéia, falta-lhes a base. São belas, porque são bem escritas. São valiosas, como artefatos literários, mas, até onde a minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo o sujeito sem alma. Debaixo dêste ponto de vista, e respondendo a uma interrogação direta que me diriges, devo dizer-te que havia mais perigo em apresentá-las ao público sôbre a rampa da cena do que há em oferecê-las à leitura calma e refletida. O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. (ASSIS, 1962, p. 1137- vol. II)

Por outro lado, as tentativas de teatro de Émile Zola, introdutor do Naturalismo na França, não chegaram a grande resultado, fosse porque consistiam numa serena descrição pinturesca que se valia do diálogo, fosse porque só transportavam para a cena as brutalidades do romance naturalista. Houve, é claro, uma aquisição nova de aspectos da realidade cotidiana, mas essa conciliação do Realismo com o teatro é muito posterior ao triunfo do romance de Zola e derivada de um movimento próprio do gênero.

Em Portugal, o teatro realista-naturalista foi cultivado principalmente nos fins do século XIX e nos começos do XX, graças ao aparecimento de um grupo de atores eminentes. A plêiade de dramaturgos, que para esses atores trabalharam, compõe-se de, entre outros, António Ennes, Fernando Caldeira (1841-1894), Salvador Marques, D. João da Câmara (1852-1908), Marcelino de Mesquita (1856-1919), Alberto Braga (1851-1910) e Henrique Lopes de Mendonça. Nesse período, vários dramas de tendência anticlerical, tema típico do Realismo, vêm a público. Vale a pena atentar para o título de alguns: Os Lazaristas, 1875, de Antonio Ennes; Os homens de Roma, 1875 e Padre Gabriel, 1877, de Silva Pinto; Os Lázaros e O Mundo e o Claustro, 1877, de Lino d'Assunção.

A relação entre tema realista e fôrma romântica gerou, ainda que precipitadamente, uma afirmação. A efervescência da revolução de 70, com suas críticas destrutivas (principalmente as já elencadas por Eça de Queirós, ao teatro português) e seus projetos nebulosos se evidenciaram em várias áreas culturais, como a historiografia e o romance, por exemplo; todavia, quase nada se percebe no teatro. Por esse viés, Fidelino de Figueiredo afirma que de 1871 a 1900 seria leviano dizer que não houve teatro em Portugal. Houve, sim, e até com algum progresso, pondera o autor. Entretanto,

simplesmente esse gênero muito pouco ou nada recebeu das novas ideias do Realismo, “continuando o gosto dramático do Romantismo, apenas aperfeiçoando os processos cênicos, a composição técnica, reduzindo com bom-senso o domínio do romanesco, tão abusivamente ampliado por Mendes Leal e seus sequazes.” (1946, p. 240)

Nesse panorama, renasce, em Portugal, o drama histórico, quando, em 1886, sobe à cena, no Teatro D. Maria II, a peça escrita em versos O Duque de Viseu, de Henrique Lopes de Mendonça, considerado o iniciador deste novo ciclo em Portugal. Seguem-se outras obras que farão largo uso dessa forma dramática: Leonor Teles, 1889, de Marcelino Mesquita; Afonso VI, 1890, de D. João da Câmara e A Morta, 1890, de Henrique Lopes de Mendonça.

Essas peças históricas, apesar de apresentarem um rigor maior na pintura dos costumes evocados, como aponta Rebello (1968), continuavam presas ao Romantismo e, nas palavras de Luciana S. Picchio, os autores de destaque desse ciclo, Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita e Júlio Dantas “vão amarrar por mais de trinta anos o teatro português a esquemas que quase toda a Europa já ultrapassou” (1968, p. 40), ou seja, os esquemas românticos. Para Luiz Francisco Rebello, o mérito desses três últimos autores foi o de

entremear, na sua vasta produção teatral, os dramas de feição histórica com peças de tendência naturalista: e é entre estas últimas, por via de regra, que se deve buscar a parte mais válida da sua produção, a que melhor resistiu aos embates do tempo e à evolução dos gostos.” (1968, p.41)

O ano de 1893 marca uma data importante para a história do teatro português. Os Velhos, de D. João da Câmara, e Os Castros, de Marcelino Mesquita, são encenados no Teatro D. Maria II. Com o primeiro drama, houve uma inovação de conteúdo e de forma, ou seja, havia na peça um desejo explícito de trazer para o palco a vida comum, o povo e, se isto parece pouco, ponha-se em revista os dramas românticos representados até então. Esta ousadia aliava-se, no tocante à forma, a diálogos caracterizados por uma extrema simplicidade, com o fito de se aproximar da linguagem falada pelo povo. O enredo do drama, portanto, parecia deixar claro que se estava diante de uma nova proposta dramatúrgica, ansiada desde 1871, quando Eça de Queirós propunha o Realismo como “nova expressão de arte”. E era, de fato, essa nova expressão que se observava no drama cuja ação tinha como ponto de partida a instalação de uma linha

férrea ao longo de uma charneca alentejana e as reações de pequenos proprietários rurais perante o progresso e a civilização.

Os Castros, de Marcelino Mesquita, será uma espécie de ensaio para sua outra obra, Dor Suprema⁵ (1895), apontada pela crítica como a expressão mais rigorosa do Naturalismo em Portugal. De fato, constatava-se, com muito esforço, nessa obra, um certo romantismo temperado com tintas naturalistas. Acerca dessa peça, Rebello assinala que

não há, em *Dor Suprema*, a menor transposição artística: uma realidade mesquinha e cotidiana – voluntariamente mesquinha e cotidiana – é literalmente aí transcrita, com uma secura e uma nudez que faz do drama de Marcelino o arquétipo da “tranche de vié” preconizada pelos doutrinadores do Naturalismo. (1968, p. 46)

De 1890 ao fim do século, Portugal viverá um período fecundo em matéria de literatura teatral e no palco haverá uma heterogeneidade de correntes estéticas: peças históricas, realistas, naturalistas, simbolistas e ainda a renovação da farsa e da comédia.

Farsa, em fins do século XIX, era sinônimo de um autor: Gervásio Lobato, assim como Eduardo Schwalbach, no que diz respeito à comédia.

Gervásio Lobato foi um crítico bem humorado da pequena e média burguesia lisboeta finissecular; compôs A Burguesia, 1882; Sua Excelência, 1884; O Seguro de vida, 1885, entre outras peças. Merece destaque, pelo sentido burlesco e ritmo delirante, a farsa em um ato O Festim de Baltasar, de 1892. Quase todas as suas obras foram encenadas no Teatro Ginásio, com muito sucesso tanto de público quanto de crítica. Um

⁵ O que se nota, todavia, após a leitura da peça é que no fundo é um dramalhão romântico em que o salão é trocado por um casebre velho e quase abandonado. O enredo de *Dor Suprema*, apresentado em três pequenos atos, dá conta de uma situação, no mínimo, desparatada. No primeiro ato, Júlia, Antônio e uma criada estão às voltas de uma criança doente. Note-se a presença da criada. Com a morte da tal criança, Júlia, a mãe, é tomada por uma forte crise nervosa e assim finda-se este ato. No segundo, o casal se encontra na mais completa miséria, tentando postergar o pagamento do aluguel no tal casebre velho e quase em ruínas. O casal está há seis dias sem comer e o desfigurado Antônio, com a barba por fazer, e Júlia, com as roupas em trapos, apresentam sinais de demência. Aparece, neste segundo ato, de forma inesperada, uma dama, supostamente a criada do primeiro ato, que deixa para Júlia uma ajuda pecuniária, cujo valor supriria por uma semana a despesa do casal faminto. No último ato, o dono do miserável casebre pede que os inquilinos abandonem o local, uma vez que atrasaram o aluguel em dois meses. O pedido será aceito sem ressalva por Júlia e Antônio, embora Júlia tenha uma forte crise nervosa. Antes de abandonarem o casebre, tomados pela dor suprema causada pela morte da filha e da miséria, se matam asfixiados por um “fogulho” causado por alguns punhados de carvão. Júlia ainda encontra tempo, antes do respiro final, de ver o céu, o Senhor, os Papas, os bispos, Nossa Senhora e muitos anjos; repentinamente, aparece em meio ao clarão de tão ilustres figuras a filha – e a rubrica acentua este momento “ergue-se, abre os braços, cai, morrendo, olhando o céu”. Resta a Antônio, diante da cena, tentar levantar-se, mas cai com a cabeça sobre o peito de Júlia e morre. (MESQUITA apud REBELLO, 1968, p. 123 a 141)

crítico chegou a afirmar que em Gervásio Lobato a farsa portuguesa encontrou “o seu trono, a sua corte e o seu rei.” (apud REBELLO, 1868, p. 42)

As comédias de Eduardo Schwalbach são de observação psicológica e estão situadas entre o Romantismo e o Naturalismo. À guisa de exemplo, O Íntimo, 1891; Santa Umbelina, 1895; A Cruz da Esmola, 1904, entre outras. Mas seu maior talento se dá com a comédia de caracteres A Bisbilhoteira, de 1900, e a de costumes Os Postiços, de 1909. O referido autor se definia como “escritor de periferia” e, segundo Luciana S. Picchio, “chegava a escrever duas comédias por mês”, e ainda assim, seu teatro “não é empolado, retórico e insincero.” (1964, p. 283-284)

Bibliografia

ASSIS, Machado de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Editora José Aguillar Ltda, 1962. v. I, II e III.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura Portuguesa**: desenvolvimento histórico das origens à atualidade. Rio de Janeiro: Editora A noite, 1941.

GARRETT, Almeida. **Correspondência Inédita do Arquivo do Conservatório** (1836-1841): Biblioteca de Autores Portugueses, 1995.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Lisboa: Portugalia, 1964.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**: o ator, o empresário, repertório. São Paulo: Perspectiva, 1972.

QUEIRÓS, Eça de. Uma Campanha Alegre de “As Farpas”. In: **O Teatro em 1871**. Porto: Lello Editores, 1945. volume 1.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro português**. 2 ed. Lisboa: Europa-América, 1968.