

A “LINDA EMÍLIA”: páginas esquecidas do teatro português oitocentista

ANA ISABEL VASCONCELOS*

RESUMO

Emília das Neves (1820-1883) é consensualmente considerada a mais notável atriz portuguesa do século XIX. Com uma vida inteiramente dedicada ao teatro e com um repertório extraordinário, urgia recuperar a sua memória, não só porque conseguiremos, desta forma, preencher algumas lacunas da história do teatro dessa época, mas porque estamos perante a figura de uma mulher ímpar no seu tempo. Oriunda de uma família humilde, conseguiu, pelo reconhecimento da sua excecionalidade, captar a atenção de nomes como Almeida Garrett, Mendes Leal, Rebelo da Silva ou Latino Coelho, que a escolheram para protagonista de textos dramáticos de que foram autores ou tradutores.

PALAVRAS CHAVE: Emília das Neves; Teatro Oitocentista; atrizes portuguesas; teatro português.

ABSTRACT

Emília das Neves (1820-1883) is consensually considered the most remarkable Portuguese actress of the 19th century. With a life dedicated entirely to the theater and with an extraordinary repertoire, it was urgent to recover her memory, not only because we will be able, in this way, to fill in some gaps of the history of the theater of that time, but because we are before the figure of a woman unique in her time. From a humble family, she was able to capture the attention of names such as Almeida Garrett, Mendes Leal, Rebelo da Silva or Latino Coelho, who chose her to be the protagonist of dramatic texts of which they were authors or translators.

KEYWORDS: Emília das Neves; 19th century theatre; Portuguese actresses; Portuguese theater.

* Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Aberta, Portugal, onde leciona desde 1989. É investigadora do Centro de Estudos de Teatro da FL da Universidade de Lisboa e autora de publicações nesta área. E-mail: ana.vasconcelos@uab.pt

No átrio de entrada do Teatro Nacional D. Maria II, junto às colunas de mármore, somos recebidos pelos bustos de quatro das principais figuras do teatro português oitocentista: Almeida Garrett (1799-1854), responsável por gizar um plano de renovação para o teatro em Portugal; Francisco Taborda (1824-1909), brilhante ator cômico, com uma longa carreira no Teatro do Ginásio e que também integrou uma das companhias do Nacional; José Carlos dos Santos (1833-1886), “notabilíssimo ator, primoroso ensaiador, distinto escritor dramático e correto empresário”, a quem Sousa Bastos, autor destas palavras, dedicou o seu *Dicionário do Teatro Português*; e Emília das Neves (1820-1883), a mais notável atriz portuguesa da sua época.

Foi a 19 de dezembro de 1888, no dia em que se assinalavam os cinco anos da morte de Emília das Neves, que aí foi colocado o seu busto – da autoria do prestigiado escultor Soares dos Reis – numa cerimónia que contou com a presença de muitos dramaturgos, de atores e atrizes, e de outra gente do meio teatral, que quiseram associar-se a esta merecida evocação. Ainda que Emília tivesse tido infundas quezílias com os Comissários¹ do Teatro Nacional – o que fez com que o tivesse abandonado várias vezes e regressado outras tantas –, era então imperioso o reconhecimento do seu valor e da sua dedicação, tal como é hoje imprescindível conhecer a sua vida artística, o que nos proporcionará o preenchimento de lacunas na ainda incompleta história do teatro oitocentista em Portugal. Surpreender-nos-á o seu espírito ousado e independente, que a levou a dirigir uma companhia e a tornar-se empresária quando as portas do Teatro Nacional se lhe fechavam, devido ao seu feitio truculento e exigente – na opinião de alguns – ou porque vítima de invejas e conluios – na opinião de outros.

Mas, como veremos, Emília não desanimava perante as dificuldades, alcançando uma longevidade artística e um reconhecimento público ímpares. Nos cerca de quarenta anos que se manteve profissionalmente em cena, representou mais de duzentos papéis e percorreu diversos palcos, num zig-zague geográfico que incluiu, para além da capital, o Porto e muitas outras cidades de província (Braga, Viana do Castelo, Lamego, Coimbra, Leiria...), o norte de Espanha (Vigo e Corunha) e o Brasil (Rio de Janeiro e Grão Pará).

¹ O Comissário do Teatro Nacional era o representante do Governo que respondia diretamente perante o executivo.

Segundo a certidão de batismo², Emília das Neves e Souza, filha legítima de Manoel de Souza, natural da Ilha Terceira, e de Benta de Souza, natural de Lisboa, nasceu no dia 5 de agosto de 1820 e foi batizada no dia 24, na Igreja Paroquial de Nossa Senhora do Amparo, em Benfica, local da residência da família. Ao contrário do que acontece com as notícias sobre a sua vida artística, que inundam os periódicos sobretudo entre os anos 40 e 70, são poucas as informações que temos acerca da sua vida pessoal. Como perceberemos mais adiante, a “Linda Emília” – epíteto por que desde cedo ficou conhecida³ – recusava expor o seu passado, havendo, por isso, várias versões sobre o modo como terá chegado ao teatro.

Oriunda de uma família humilde, a pequena Emília não teve qualquer educação formal, aventando-se mesmo que aos 18 anos, quando pisa o palco pela primeira vez, não saberia ler nem escrever. Sendo uma situação pouco provável, a vulgarização de tal desmerecimento dever-se-á ao facto de, ao longo da sua vida, lhe terem sido apontados, a par de inúmeros atributos e capacidades, uma baixa instrução e um nível cultural deficiente. Poucos elementos temos para dirimir esta e outras questões de teor pessoal, já que Emília recusara sistematicamente fornecer elementos para a escrita da sua biografia. A quem a abordava, propondo-lhe a fixação das suas memórias – e foram muitos e importantes nomes⁴ –, a atriz implorava que o não fizessem e que impedissem todos os que tivessem tal intenção (CASTILHO, 1860, vol. II, p. 198). Houve contudo dois nomes que conseguiram “tal feito” ainda em vida da atriz, se bem que por razões diferentes: António Feliciano de Castilho, que pela sua propecta idade e pelo tipo de escrita dava garantias de uma prosa mais laudatória do que referencial⁵; e Luís da Câmara Leme, com uma extensa obra intitulada *Emília das Neves. Documentos para a sua biografia por um dos seus admiradores*, que, não tendo autoria expressa, sabia-se ser aquele com quem Emília partilhou grande parte da sua vida, embora nunca tivessem contraído matrimónio. A relação íntima que

² Cf. ANTT, Certidão de Baptismo, Paróquia de Benfica, Livro de Registo de Baptismos, Lv B11 – Cx 4, Fl 141 V.

³ Atribui-se este epíteto a um tipógrafo, conhecido como “Nunes Filho”, que enlouquecera depois da morte do filho. Era presença assídua nos espetáculos da atriz no início da sua carreira e dedicava-lhe versos de louvor que distribuía pelo público.

⁴ Almeida Garrett, Rebelo da Silva, Júlio César Machado e possivelmente outros.

⁵ Trata-se de três longos artigos publicados em 1860 e 1861, na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*.

mantiveram até final da vida da atriz garantia a discrição exigida quanto ao seu passado, bem como a escolha criteriosa dos documentos, na sua maioria artigos de jornal mas também alguma correspondência recebida de nomes sonantes da intelectualidade portuguesa, como o próprio Almeida Garrett, Alexandre de Castilho ou Latino Coelho, e a reprodução de inúmeros poemas que lhe foram dedicados, assinados por admiradores tão ilustres como João de Lemos, Luís Augusto Palmeirim, Camilo Castelo Branco, Moniz Barreto, A. M. Campos Júnior, Eduardo Coelho, Guilherme Braga e Antero de Quental. Ainda que se trate de uma publicação incontornável para quem queira estudar a presença de Emília das Neves nos diversos palcos que percorreu e as diversas funções que exerceu, não podemos esquecer que uma das grandes preocupações de Câmara Leme – se não a principal – residia na construção de uma memória que enaltecesse a “Linda Emília”, quer como profissional quer como mulher. Os escolhos que inevitavelmente teve de mencionar, fê-lo de forma a dar-lhe a última palavra, dirimindo, assim, todos os argumentos que pudessem salpicar a imagem imaculada que se propôs perpetuar.

Como veremos, Emília era olhada como um ser de exceção. Mulher de uma vontade inabalável e temperamentalmente muito forte, tinha a seu favor “uma plástica magnífica”, elemento nada despidendo para quem tem esta profissão e que desde cedo soube valorizar. Terá sido nas aulas de Émile Doux⁶, onde terá chegado pela mão de Ventura – um ator que trabalhava na companhia do Teatro da Rua dos Condes⁷ – que Almeida Garrett notou o seu talento para a representação, propondo ao empresário francês que lhe fosse atribuído o papel da heroína do drama que acabara de escrever e que iria subir ao palco em 15 de agosto de 1838, dia do nome da rainha, festejado naquele teatro com uma noite de “Grande Gala”.

Intitulava-se então a peça *Um Auto de Gil Vicente ou a Corte de El-Rei D. Manuel I*, texto que ficou na História como o modelo do teatro romântico português. Como o título anuncia, Garrett recorre à figura de Gil Vicente, tornando-a personagem desta ficção, enquadrada pelo ambiente e vivência da corte do rei D. Manuel I,

⁶ Émile Doux integrava uma companhia francesa que chegou a Portugal em 1835 e ocupou o Teatro da Rua dos Condes até abril de 1837. Possivelmente incentivado por Almeida Garrett, ficou em Lisboa, alugou esse Teatro e tornou-se empresário e diretor da 1.ª Companhia de Atores Nacionais.

⁷ O (velho) Teatro da Rua dos Condes, construído no séc. XVIII, deve o seu nome ao facto de ter sido erigido, após o terramoto, nos terrenos pertencentes aos Condes da Ericeira, na baixa lisboeta, junto do Passeio Público (Bastos, 1908: 359).

num momento especial: o da partida de D. Beatriz, filha do monarca, para Saboia, em resultado do acordo matrimonial estabelecido com Carlos III. É, assim, contruída uma trama ficcional que se apoia num facto historicamente comprovado: a representação de uma peça de Gil Vicente – *As Cortes de Júpiter* – nas festas reais pelo casamento da Princesa. Neste acontecimento, cujos preparativos nos ocupam desde o 1.º ato, entrelaçam-se várias e complicadas teias relacionais, destacando-se os amores, socialmente inaceitáveis e moralmente reprováveis, entre Beatriz, que em breve se tornará duquesa, e o poeta Bernardim Ribeiro.

A peça foi muito bem recebida e a imprensa destaca o notável desempenho da debutante, prevendo vir a tornar-se “um dos ornamentos da cena portuguesa”. Logo no final do 1.º ato, é chamada ao palco, tendo o auditório aplaudido com grande entusiasmo (cf. *ATALAIA*, 19-08-1838, p. 62).

As condições do primeiro contrato que a jovem Emília escriturara com o Émile Doux eram conformes às que habitualmente se faziam para as iniciantes, sendo estipulada uma série de condições, mais favoráveis ao empresário do que à atriz, bem como um salário relativamente modesto tendo em conta as exigências contratuais. Por 8 mil réis por mês, obrigava-se a representar todos os papéis que lhe fossem distribuídos, pagar os trajes de cena exigidos para o desempenho das personagens, aprender a cantar nos coros e *vaudevilles*, seguir a companhia para onde ela fosse dar espetáculos, representar duas vezes no mesmo dia sem pagamento extra, não colaborar com qualquer outra companhia e não se ausentar de Lisboa sem licença escrita do diretor. Sujeitava-se às multas estabelecidas por incumprimento de serviço e, em caso de doença por mau comportamento, seriam suspensos os ordenados. Conhecedor desta realidade e ciente das dificuldades financeiras da mãe da atriz, Garrett ofereceu-lhe os vestidos para esta primeira representação (cf. *AMORIM*, 1884, II: 387).

Mas, mais cedo do que o próprio Doux e até Almeida Garrett previam, Emília toma as rédeas da sua carreira e, dois anos depois, exige um ordenado de 40 mil réis, devido à popularidade já alcançada. Na verdade, o seu nome começa a ser garantia de sucesso e o Conde do Farrobo⁸, que se tornara agora empresário do Teatro da Rua dos Condes, escolhe-a como protagonista de *As*

⁸ O Conde do Farrobo foi um dos homens mais ricos e influentes em Portugal na primeira metade do séc. XIX. Apaixonado pelas artes, foi nesta altura empresário deste Teatro e do Teatro de S. Carlos.

Primeiras Proezas de Richelieu, uma peça a que este milionário cosmopolita assistira em França e que prometia um bom resultado de bilheteira. O picante do enredo desta comédia associado a uma linguagem considerada brejeira fez com que a Comissão de Censura do Conservatório⁹ não aprovasse inicialmente a sua representação, decisão que foi rapidamente alterada devido à poderosa influência do Conde – e do seu poder económico – no meio político e intelectual. Assim, no início de 1842 foi estreada esta “imoralidade francesa”, que tanto sucesso obteve, para escândalo de alguns intelectuais mais conservadores, como António Feliciano de Castilho e José Mendes Leal, que pugnaram para que a peça fosse retirada, classificando-a de “sensualidade em dois atos, boa para estudantes ou granadeiros: infame para famílias honestas e gentes de vergonha”(RUL, 26-01-1843, p. 236). Mas o público acorria ao Condes para apreciar a jovem Emília no seu primeiro travesti, que “Lisboa, sufocada, contemplou com assombro e saboreou com gula”(ALMEIDA, 1917: 132).

As apreciações que vão surgindo nos periódicos sublinham a sua natural “predisposição para a cena”, a que se alia uma invulgar intuição e versatilidade”:

Emília é sempre aquela estimável artista, cujo talento inato se presta com igual propriedade ao magistral desempenho de todos os caracteres, ainda os mais [dísparos] entre si; temo-la visto no drama, na alta comédia, alienada maliciosa, terrível e ingénua, e em todos estes papéis havemos sempre ocasião de admirarmos o seu portentoso talento. *Espelho do Palco*, apud (LEME), 1875, p. 28

O Teatro Nacional D. Mariall foi inaugurado a 13 de abril de 1846, assinalando o aniversário da rainha que lhe deu o nome. Várias foram as vicissitudes ao longo dos quatro anos que demorou a construção do edifício, mas todo esse período não foi aproveitado para que se preparasse atempadamente a noite de estreia. Muitas formalidades havia a tratar, desde o enquadramento legal até à escolha do elenco, não sendo de menos importância o texto que subiria à cena perante Suas Majestades, os ministros, parte da Corte, parte do Corpo Diplomático, e uma plateia de intelectuais e gente do meio teatral que fervilhava de curiosidade para apreciar e

⁹ Na sequência da reforma de 1836 proposta por Garrett, é criada uma Comissão de Censura composta por membros do Conservatório Real, incumbidos de dar parecer sobre as peças propostas para representação, dependendo desse parecer a necessária autorização para então subirem à cena.

depreciar o tão desejado Teatro da Nação.

A Portaria de 19 de fevereiro de 1846, que noticiava os nomes dos artistas que integravam o elenco, aprovados por uma Comissão constituída por António Feliciano de Castilho, Rebelo da Silva e Mendes Leal, classificava Emília das Neves como “primeira-dama absoluta”, no topo de uma hierarquia que lhe permitiu negociar um salário mensal que rondaria os 300 mil réis, a que se juntavam condições contratuais bem mais favoráveis do que as das escrituras anteriores. Mas o texto escolhido por concurso para a noite de inaugural – um drama histórico intitulado *Álvaro Gonçalves, o Magriço ou os Doze de Inglaterra* autoria de Jacinto Heliodoro de Faria Aguiar de Loureiro – não agradou e não conseguiu mais do que uma dezena de representações.

Na verdade, o primeiro ano de funcionamento do Teatro não deixou boas recordações, e Emília pouco mais fez do que repetir os papéis das peças já representadas na Rua dos Condes, teatro de onde transitara a maioria dos artistas. Continuavam pois a subir à cena as traduções dos originais franceses, pondo em causa a missão do novo Teatro que legalmente tinha a incumbência primordial de dar palco à dramaturgia portuguesa. Estávamos num tempo em que o drama romântico de pendor melodramático era rei nos palcos parisienses, e este gosto estendera-se aos teatros, quer do Condes quer do Salitre¹⁰, e perpetuava-se no Teatro Nacional. As personagens principais – heroínas românticas – requeriam um desempenho concordante com os lances melodramáticos do texto, e os ensinamentos de Émile Doux – quer como professor quer como diretor da companhia do Condes a que Emília pertencera – sublinhavam esses “tiques românticos” e não raro ultrarromânticos, num estilo performativo que fazia então a delícia das plateias.

Evidentemente que nem só de dramas se compunha a noite teatral na Lisboa oitocentista. Ir ao teatro consistia as mais das vezes num ato social, ainda que o programa não fosse motivo despiendo: esperava-se uma longa noite, composta pelo menos por duas peças, desejavelmente de géneros diferentes. Dramas, melodramas, comédias, farsas e até tragédias combinavam-se de modo a proporcionar uma oferta variada que atraísse o maior número de espectadores. Emília representou todos estes géneros,

¹⁰Em 1782 foi edificado o Teatro do Salitre, junto do Passeio Público, sendo seu proprietário João Gomes Varella. Em 1858, passou a denominar-se “Teatro das Variedades”. Foi demolido aquando da transformação do Passeio Público na Avenida da Liberdade (Bastos, 1908:143).

mas o repertório que começava agora a construir dá primazia ao drama de pendor romântico, escola que militou, mesmo quando, em meados dos anos 70, os princípios da estética naturalista começam a ter algum efeito no campo da representação. Recorde-se, a este propósito, a sua estranheza por esta “nova arte”, testemunhada por Salvador Marques, um amigo, quando a visitou já no final da sua vida. Criticando o que lhe parecia a frieza da interpretação de algumas atrizes pertencentes à nova geração, Emília “alçou-se no meio da sala, e exclamou com a voz vibrante: “Pois a mãe que perdeu um filho não dá gritos, não chora, não gesticula doidamente? Limita-se a tapar o rosto com um lenço, e cair sentada numa cadeira? Que arte vem a ser esta?” (AZEVEDO, 1884: 37).

Desde cedo que Emília está segura do seu valor e via-o refletido na corte de admiradores que já a cercavam. Caracterizando alguns excêntricos do seu tempo, Luís Augusto Palmeirim recorda-a como um tipo de mulher incomum: “nem loura, como as inglesas; nem deslavadamente branca como as alemãs; nem mórbida como as italianas; nem morena e viva como as espanholas”. É sempre referida como o tipo de beleza ideal, “quer no correto da sua impecável plástica, quer na fascinação do seu olhar, e no inimitável timbre de voz” (PALMEIRIM, 1891: 110).

Um ano depois de ter entrado para o Teatro Nacional, Emília desliga-se da Sociedade, que se vira na necessidade de reduzir vencimentos, situação que desagrade profundamente à atriz. De espírito independente e sem recuar perante as adversidades, rumo ao Porto, com a intenção de ocupar o palco do Real Teatro de S. João – então o segundo palco mais prestigiado dedicado também ao teatro declamado –, mas as suas expectativas são goradas, obrigando-a a um compasso de espera. Movimentando as suas já consideráveis influências, um grupo de amigos terá contribuído para transformar um antigo espaço circense num teatro¹¹, onde no início de 1848 vai apresentar – com uma companhia que formara – as peças que mais sucesso tinham obtido: *Madalena*, um drama de tom melodramático, com um imbrincado enredo, pautado pelo maniqueísmo das personagens, com enlaces e desenlaces inesperados, desaguando num final feliz, e *As Proezas*, que continuavam a encantar escandalosamente. A curiosidade da burguesia portuense pela já famosa atriz resultou em casa cheia na noite de estreia, afluência que foi esmorecendo, sendo a companhia desfeita ao fim de meia dúzia de representações. Mas este

¹¹ Designa-se este espaço “Teatro Camões” ([LEME], 1875: 33).

insucesso não a fez baixar os braços e Emília parte para Coimbra, onde em sessão única, no Teatro Académico, volta ao drama *Madalena*, contando com a colaboração de outros atores que compuseram o elenco para aquela noite. Sem grandes opções no que se refere a palcos com a dignidade que a atriz considerava adequada para o seu nível artístico, Emília regressa à capital, onde presta colaborações pontuais em benefícios¹², até que é contactada por Émile Doux para integrar uma companhia que iria instalar-se num novo teatro, ainda em construção, na Rua dos Fanqueiros¹³. Certamente que esta proposta foi do seu agrado, já que iria trabalhar com alguém experiente e que a preparara para os seus primeiros passos em cena. Por outro lado, o novo teatro, até pela denominação escolhida – Real Teatro de D. Fernando –, tinha pretensões de rivalizar com o Teatro Nacional, intenção que também lhe agradaria, ainda que o elenco fosse composto por nomes desconhecidos, o que, sendo uma fragilidade, asseguraria o vedetismo que compreensivelmente lhe alimentaria o ego, depois de um período de relativo apagamento na ribalta.

Na noite de 29 de outubro de 1849, inaugura-se o teatro com Emília das Neves como “cabeça de cartaz” e com uma peça que fará parte do repertório das divas europeias: *Adrienne Lecouvreur*, de Eugène Scribe e Ernesto Legouvé. O nome que intitula esta “comédia-drama”, como é então classificada, tem como referente uma atriz que viveu no século XVIII, com uma carreira gloriosa, mas curta, e uma vida amorosa atormentada.

A ação da peça decorre em Paris, em março de 1730, e tem como motivo a morte de Adriana Lecouvreur, uma atriz que, pela sua beleza, suscitou muitos ciúmes e foi vítima de várias intrigas. Aproveitando as relações perniciosas entre elementos de uma corte corrupta, Scribe e Legouvé engendraram um enredo que combina cenas de comédia genuína e altamente espirituosa com momentos de um drama pungente, terminando com a morte da heroína em cena, fruto do envenenamento planeado por uma sua rival. O recorte da protagonista desta peça pauta o tipo de personagem com que

¹² Chamam-se “benefícios” os espetáculos, cuja receita reverte, total ou parcialmente, a favor de uma pessoa ou de uma instituição. Normalmente, os contratos dos artistas incluíam o direito a um benefício anual. Era então usual que o beneficiado solicitasse a participação de outros artistas, chamando assim um maior número de espectadores e obtendo uma maior receita de bilheteira.

¹³ O Teatro de D. Fernando funcionou entre 1849 e 1860, na Rua dos Fanqueiros, onde anteriormente tinha sido uma igreja e onde hoje é a loja Pollux, sendo ainda detetáveis vestígios dessa construção (Cf. Henriques, 2013).

Emília das Neves vai modelar o seu estilo.

Claro está que Garrett também não poderia faltar a esta representação, não tendo todavia estado presente na estreia. E, por estranho que pareça, dada a proximidade expectável entre o escritor e o empresário Émile Doux, é a Emília que o autor de *Um Auto* dirige um pedido, instando a sua intervenção para obter uma frisa no novo teatro. Eis a missiva:

Minha amável e bela poetisa

Tenho tão segura esperança de que se não esquece de mim nem do muito que a estimo, que lhe vou pedir um favor. Faça com que se alugue ao meu criado, portador desta, uma das melhores frisas de frente do teatro novo – que ainda não pude ter o gosto de ver e muito maior prazer de ir admirar a encantadora artista que faz o seu principal atrativo. Bem sabe que sou e sempre hei de ser seu verdadeiro admirador

Almeida Garrett (GARRETT, 1984: 208)

O pedido foi atendido e, segundo Sousa Bastos, aquele seu “verdadeiro admirador”, que havia já visto a sublime Rachel¹⁴ nesse mesmo papel num teatro francês, foi ao palco abraçar a grande Emília, dizendo-lhe: “Não se pode representar melhor!” (BASTOS, 1908: 331).

Aconteceu, porém, que o público não acorreu como se esperaria e, um ano depois, Doux abriu um processo de falência. Perante as dificuldades deste empresário, os atores organizam-se numa Sociedade, que Emília recusa integrar. Estala uma polémica que saltou para as páginas dos jornais, sendo a atriz acusada de falta de solidariedade e de ganância por exigir ao empresário o pagamento dos valores em dívida (Cf. *RE*, 01-08-1850, p. 46). Emília acha-se nesse direito e não prescinde do pagamento dos vencimentos acordados no contrato assinado entre as partes. Justificando estas atitudes intransigentes da atriz e não raro tão criticadas na época, Brito Camacho defende que “sem fortuna própria, sem esperanças de vir a herdar de quem quer que fosse, olhando para o futuro e vendo nele a miséria se não amealhasse na mocidade, era natural que ela exigisse que lhe pagassem consoante os seus merecimentos” (CAMACHO, s.d.: 131). Advoga que, embora Emília tivesse uns olhos bonitos, não era por eles que os

¹⁴ Elisabeth Rachel (1821-1858) foi uma conceituada atriz que se distinguiu nos palcos franceses, com uma corte de galanteadores à sua volta e comportando-se como uma verdadeira diva (cf. BERTRAND, 2014).

empresários a contratavam, mas, naturalmente, porque a sua presença em palco lhes aumentava os proventos.

E é uma vez mais no Porto, mas agora no ambicionado Teatro de S. João que tenta a sua sorte, propondo-se como empresária e diretora do conjunto de artistas que aí se encontrava. Depois de uma luta renhida que, uma vez mais, foi discutida nos periódicos portuenses – com acusações sobre condições consideradas excessivas e a defesa da razoabilidade dessas mesmas condições e soando que Émile Doux, despeitado pela saída da atriz do seu teatro e pelas exigências que lhe fizera nessa saída, movera influências para que não lhe fosse adjudicado o Teatro – ,anuncia-se nos jornais a estreia de uma nova companhia formada por Emília das Neves. Demonstrando uma vontade férrea e uma inabalável determinação, Emília, agora na tripla função de empresária, diretora e atriz, pisa o palco do S. João, apresentando a sua *Adriana Lecouvreur*, a que se seguem as comédias *O Retrato Vivo* e *As Duas Coroas*, e o drama *A Condessa de Sennecey*, tendo este último agradado de sobremaneira.

Apesar dos rasgados elogios dos críticos ao seu desempenho, a imprensa alimentava algumas intrigas entre Emília, enquanto empresária da companhia de declamação, e Lombardi, empresário da companhia italiana, ambos locatários do Teatro de S. João¹⁵. Soava que Emília queria usurpar o lugar de Lombardi e aproveitaria, para tal, as ligações privilegiadas que tinha com nomes influentes no meio político. Estas insinuações e outras razões mais difusas que teriam a ver com a relação que já mantinha com Câmara Leme tiveram como consequência alguns desacatos, dentro e fora do teatro. A imprensa também se envolveu, tomando parte nas desavenças, o que levou Emília a impedir a entrada no Teatro a alguns jornalistas que considerava terem-na ofendido. Tudo isto, a que acresceu a proibição da representação das *Proezas* por interferência do Bispo do Porto (!), levou-a a desfazer a companhia mais cedo do que previsto e regressar à capital. Aí, voltou ao Teatro de D. Fernando também como empresária, dando início a mais um conjunto de representações.

Acontece que os periódicos e os intelectuais ligados ao teatro não compreendiam o afastamento do “primeiro palco da Nação” daquela que era considerada como o maior valor feminino da cena

¹⁵ Sendo então o único espaço teatral existente no Porto, o Real Teatro de S. João (1798-1908) acolhia em simultâneo companhias de teatro declamado e companhias de teatro lírico.

de então. “Digam o que disserem, o teatro português não pode dispensar a sr.^a Emília, nem jamais fará cousa que boa seja, enquanto se não resolver a escriturá-la. A sua ausência do palco é uma verdadeira viuvez cénica, e não há género de festim que a faça esquecer” (*Esperança*, *apud* [LEME], 1875: 80), escreveu D. João de Azevedo, depois de assistir a uma representação de Emília no Teatro de D. Fernando.

E assim aconteceu. Aproveitando a dissolução da Sociedade (a que, em 1847, se recusara pertencer) e a decisão do Governo de o Teatro passar a ser administrado diretamente pelo Estado, Emília gere as suas influências e negocia diretamente com o poder, fazendo vingar as suas pretensões. A partir de 1 de novembro de 1853 integra oficialmente a “Companhia dos Atores do Teatro português de primeira ordem”, assinando uma escritura por três anos (Cf. NEVES, 1859: 43-46).

Nesse período Emília teve oportunidade de evidenciar o seu talento, o que contribuiu para elevar o seu prestígio no meio teatral. Foi em março de 1854 que obteve a sua coroa de glória no desempenho de Margarida, a protagonista de uma peça que ainda associamos ao seu nome: *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas filho.

Baseada numa experiência autobiográfica, o texto¹⁶ conta-nos a história de Margarida Gauthier, uma cortesã famosa entre os membros da alta sociedade parisiense de Oitocentos, por quem se apaixona Armando Duval, um jovem estudante de uma respeitada família da burguesia. Apesar de uma vida de luxúria, Margarida deixa-se tocar pelos sentimentos do rapaz e está disposta a consagrar-lhe todo o seu amor. Animados por uma forte paixão, os dois amantes retiram-se para o campo onde gozam dias de grande felicidade. Mas os preconceitos sociais e familiares impedem a sua união futura. Jorge Duval, pai de Armando, persuade Margarida a romper aquela relação, convencendo-a das iniquidades que trará para o futuro do seu filho. Num ato de nobreza incomum, Margarida renuncia a Armando e faz-lhe crer que pretende voltar à sua vida anterior, partindo para Paris, para os braços de um antigo amante. Mas “a dama das camélias”, denominação que se deve ao facto de serem as únicas flores que lhe agradam, adocece gravemente. Quando Armando descobre a verdadeira razão que a levou a abandoná-lo e corre para junto de Margarida, já é tarde. Resta-lhe

¹⁶A *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas filho, começou por ser um romance publicado em 1848 e só em 1851 se estreia como peça de teatro.

assistir à morte da sua amada, cena dilacerante com que encerra o último ato.

Havia vários motivos para que esta história agradasse ao público. Por um lado, conserva os laivos da heroína romântica que abnegadamente se torna mártir, abdicando da sua felicidade; por outro, esta heroína encarna um perfil de mulher moderna, com características transgressoras, mas com irresistível encanto e fatal poder de sedução. Acresce que os ambientes em que a ação se move reproduzem os espaços de um estrato da sociedade burguesa urbana, cuja representação em palco suscita curiosidade, já que as relações entre aquelas personagens se pautam por comportamentos moralmente reprovados.

Andrade Ferreira, um crítico conhecido pela sua exigência, faz uma apreciação elogiosa, em que sublinha a adequação do estilo de representação de Emília à heroína desta peça:

E inegável que nos lances essencialmente dramáticos é onde a sr.^a Emília desenvolve o seu talento com mais energia e efeito. O diálogo com Duval, no 3.º ato, é dito com toda a pureza e acento de verdade. Neste mesmo ato, no momento da despedida com Armand, o amor e a saudade em luta com uma dissimulação forçada, são sublimes de paixão na palavra e gesto da atriz. (RS, 06-04-1854, p. 2).

Durante os três anos que se manteve no Teatro Nacional foram vários os êxitos aplaudidos por uma plêiade de admiradores, que não se cansavam de a presentear nos seus benefícios, com inúmeras coroas de flores e infintos poemas em sua honra. Mas esta quase unânime admiração esbarrava nas dificuldades financeiras com que os sucessivos Comissários se confrontavam sempre que o Governo lhes impunha restrições orçamentais. Estas restrições refletiam-se na necessidade de ajuste das condições contratuais, nomeadamente nos salários, o que Emília jamais aceitava. Um dos momentos mais contundentes de discórdia entre a atriz e um comissário, Pedro Brito do Rio, aconteceu em 1857, aquando da renovação deste contrato de três anos. A questão pode ser minuciosamente acompanhada na imprensa coeva e numa publicação em que, sob a pseudo-autoria de Emília das Neves, se expõe o ponto de vista da atriz, apoiado em argumentação jurídica, esta respaldada em documentos legais aí reproduzidos (cf. Neves, 1859).

Abrimos aqui um parêntesis para referir que são praticamente inexistentes os documentos escritos pelo punho de Emília das Neves. Conhece-se apenas um cartão e uma breve missiva, onde

consta a sua assinatura. Os textos que envia para os jornais – agradecendo a forma como foi recebida quando em tournée ou advogando as suas causas –, ainda que por si subscritos, não seriam da sua autoria, e muito menos sê-lo-ia a publicação acima referida já que exigiria uma consistente formação jurídica. Ainda que provavelmente da sua iniciativa, são certamente da pena de Câmara Leme, notável membro da aristocracia, que foi ministro e distinto parlamentar, que, como já se referiu, viveu na intimidade com Emília até final da vida da atriz e que deixou como seu testamenteiro.

Ao longo da sua vida artística sucederam-se desavenças que a obrigaram a um corrupio entre teatros, quer da capital, quer da província, para onde partia em tournée e onde era calorosamente acolhida. Em Braga, Viana do Castelo, Coimbra ou Leiria, foram-lhe dispensados os maiores louvores, sendo normalmente recebida pelos membros da edilidade e, aquando da sua despedida, acompanhada pelo público desde o teatro até ao local onde pernoitava, referindo-se-lhe os jornais locais como a rainha dos palcos portugueses.

Não conseguimos, por ora, localizar documentos que nos permitam explicar a forma como Emília organizava estas deslocações, nem quais os procedimentos relativos ao modo como angariava os artistas, a proveniência dos mesmos ou o tipo de contrato estabelecido, mas podemos intuir que a atriz se fazia acompanhar sempre de dois ou três atores que asseguravam os papéis principais, e recrutava localmente os restantes elementos do elenco em função do repertório que decidia apresentar.

Na verdade, nestas tournées, Emília recorre inicialmente a um conjunto restrito de peças de sucesso garantido, a que vai juntando outros êxitos. Dos mais de duzentos textos por si interpretados, ascende a não mais de uma dúzia o número de peças que a partir do início dos anos 50 a acompanharam. Como vimos, nem sempre era fácil emparceirar com artistas que, ainda que não ao seu nível, pelo menos não desaprimitassem a função.

Para além de algumas comédias ou farsas, como *A Calúnia*, *As Proezas* ou *As Duas Coroas*, o prato forte era composto pelos dramas românticos a que mais tarde se juntaram textos classificados de tragédia, mas cujas protagonistas Emília interpretava como se de heroínas românticas se tratasse. Para além das peças já mencionadas, eram também recorrentes: a tragédia de Schiller, *Maria Stuart*, traduzida por Mendes Leal e estreada em janeiro de 1854; *A Mocidade de D. João V*, original de Rebello da Silva e Ernesto Biester, representada em outubro de 1856, com

Emília, na personagem do rei; *A Mulher que Deita Cartas*, drama em 5 atos, de Victor Séjour, traduzido por Ernesto Biester e com estreia em março de 1861; *Medeia*, tragédia em 3 atos de Ernesto Legouvé, traduzida por Mendes Leal e levada a cena em dezembro desse mesmo ano; *A Corte na Aldeia*, drama em 5 atos, que Mendes Leal adaptou do original francês *Les Ivresses de l'Amour* e que subiu ao palco em abril de 1867; *A Doida de Montmayour*, de Anicet Bourgeois e Michel Mason, com tradução de Guilherme Celestino, estreado em janeiro de 1868; o drama *Pena de Talião*, traduzido por Rangel de Lima e Aristides Abranches, e representado em janeiro de 1870; *A Condessa do Freixial*, de Rangel de Lima, levado a cena em maio de 1872; e *Ângelo, Tirano de Pádua*, de Victor Hugo. Este texto, que estreara no palco do Nacional em 1852, acompanhou-a numa deslocação ao Porto, em 1860, numa noite em que assistiu à sua representação a distintíssima atriz Adelaide Ristori¹⁷, a dar então uma série de récitas no Teatro de S. João. Na primeira noite em que Emília representa este drama no vizinho Teatro Baquet¹⁸, ouve-se ecoar no teatro: “Está cá a Ristori”. Enchendo-se de brio, Emília “entrou em cena de tal modo inspirada que o público, todo de pé, aplaudia freneticamente a grande atriz portuguesa. Ristori e Mayeroni acompanhavam-no com igual delírio” ([LEME], 1875, pp. 159-160).

É também a este palco que Emília leva a tragédia *Judith*, depois do feliz acolhimento no Teatro Nacional. Trata-se de um episódio bíblico que os espectadores conheciam, podendo assim acompanhar com maior atenção os cinco atos da peça. A favor de Emília estava o facto de se sublinhar o desenho sensual da personagem, o que exigia uma protagonista com evidentes atributos físicos e que os soubesse valorizar. A afluência para verem esta execução de Emília foi tal que consta terem os especuladores vendido bilhetes pelo dobro do preço.

Contrariamente às inúmeras críticas que apontavam a excelência da sua atuação nesta tragédia – obra “talhada pelos moldes gregos”, com “heróis de epopeia”, “vultos simples, desenfeitados, mas grandiosos” –, Ramalho Ortigão é um dos intelectuais que aponta o dedo ao desempenho de Emília enquanto

¹⁷ Adelaide Ristori (1822-1906), atriz italiana, esteve várias vezes em Portugal, onde era bastante aplaudida no repertório romântico que apresentava.

¹⁸ Construído por António Pereira Baquet em 1859, este teatro foi destruído por um terrível incêndio que deflagrou na noite de 1888 e fez mais de uma centena de vítimas.

“atriz trágica”, pese embora o reconhecimento do seu talento enquanto “atriz dramática”. Considera que as qualidades aplicadas na heroína romântica não são replicáveis na configuração de uma personagem trágica. Aqui, tudo deve ser contenção; ali, são admitidos gestos largos, gritos lancinantes, lamúrias exacerbadas. Mas esta é a escola que Emília perfilhou e em que melhor aplicou o seu talento, militando neste modelo até final da sua vida artística. E apesar de alguns intelectuais lhe apontarem falta de estudo, refletida num estilo por vezes repetitivo e numa declamação algo monocórdica, a impressão que causa nas plateias é unanimemente considerada como inigualável no seu tempo. A este propósito, recordemos o episódio de história oral que mais tarde Augusto de Lacerda fixou:

Conta-se que numa noite de vulgar espetáculo, Ramalho Ortigão e Rafael Bordalo foram para a plateia apostados a frio na verificação do debatido defeito. E ela realizou-se com insofismável evidência. Mas a breve trecho os dois altos espíritos sentiam-se dominados pela harmonia da voz, e ao cair o pano, esquecidos do que ali os levara, sob a influência enfim da extraordinária “charmeuse”, aplaudiam como todo o público, movidos pelo mesmo irresistível entusiasmo. (LACERDA, 1917, s/p)

Como já se referiu, desde o início da sua vida artística que Emília das Neves desenvolve uma relação próxima com destacados intelectuais, sobretudo ligados ao mundo teatral. Trata-se naturalmente de dramaturgos e tradutores de peças, que eram também, para além de políticos, membros do Conservatório Real em estreita ligação com a Inspeção Geral dos Teatros, duas instituições que tutelavam a vida teatral. Não será difícil deduzirmos as influências propiciadas por esta rede, sobretudo a alguém que era considerada o elemento fundamental do sucesso de uma peça e que, desde cedo, está afetivamente ligada a um membro destacado da aristocracia, altamente considerado pelos seus pares. Tomando como referente a pouca correspondência conhecida, é possível perceber que há mesmo um ascendente de Emília sobre esse universo masculino, bem evidente na carta abaixo que parcialmente transcrevemos:

Ex.ma Snr.^a D. Emília das Neves e Souza
[...] Vai-se dar no Teatro da Trindade a minha tradução em verso do Tartufo, comédia que sobre tantas outras fortunas já teve a de ser representada por V. Ex.^a no papel de ingénua; bom tempo de que V.

Ex.^a me disse conserva saudades ainda hoje.

A parte que lhe ofereço para esta renovação da glória de Molière entre nós, é a de Elvira, em português Isaura, parte mais importante, sem dúvida mais difícil, e na realidade mais brilhante que a da própria Mariana.

Sei que V. Ex.^a tem melindres em que eu não posso, não devo, nem desejo intervir, os quais tem trazido privado até ao presente o teatro novo do acréscimo de consagração que um tão magnifico talento lhe poderia granjear; reconheço portanto que na realização do favor que lhe peço vai para V. Ex.^a um sacrifício, e todavia o imploro e afoito-me a crer que não será em vão, pois calculo a sua amizade pela minha, e em mim sinto eu que para satisfazer a um seu desejo; especialmente em vantagem da nossa bela arte, nada haveria a que eu me recusasse.[...]

Há tantos dias que ando a procurar a V. Ex.^a tanto em sua casa como no Teatro para lhe apresentar este instantíssimo requerimento, sem nunca ter conseguido encontrá-la. Os seus criados e os porteiros de Maria II hão de ter-lhe dito isto. [...]

Empenhos não os procurei; pareceu-me que tinha o melhor de todos na sua benevolência para comigo e no seu nunca desmentido amor ao bom teatro.

Rogo e espero, e desde já agradeço respeitosamente

De V. Ex.a

o maior admirador e o mais
afetuoso e obrigado servo

Lisboa, 9-1-69.

Castilho (CAMACHO, s.d.: 123-124)

Os melindres a que Castilho se refere dizem respeito a desentendimentos de Emília com Francisco Palha, empresário que, para além do Teatro da Trindade, agora também geria o Teatro Nacional onde a atriz se encontrava. Pelo contrato estabelecido com o Estado, as duas companhias eram geridas conjuntamente, mas os artistas estavam descontentes com o repertório escolhido. Não estando na sua natureza pactuar com situações que lhe fossem adversas, Emília questiona abertamente as opções de Palha e lidera um movimento, que vai resultar numa petição ao Governo para que o Teatro Nacional rescindisse o contrato com o empresário e voltasse às mãos do Estado. Após várias movimentações, a petição só parcialmente surte o efeito desejado: o contrato é de facto rescindido¹⁹, mas o Teatro não volta à administração estatal.

Francisco Palha não esquece esta afronta orquestrada pela

¹⁹ Cf. Decreto da rescisão do contrato da “sociedade proprietária do Teatro da Trindade como empresária do teatro de D. Maria II”, in *Diário do Governo*, 25-08-1870.

atriz e três anos mais tarde, quando a imprensa partidária da “rainha do palco” acusa José Carlos dos Santos de estar a destruir o teatro português por não lhe ter renovado o contrato, o empresário do Trindade sai em defesa deste empresário do Teatro Nacional e publica um ataque sem precedente nos termos utilizados, que expressivamente intitula “A Exilada”. O texto é demolidor e pretende desacreditar o talento da atriz, referindo-se à sua atuação em palco como um embuste: “Exagerada, e talvez inconveniente na ação; falsa no gesto, desigual, distraída, dando anotações estranhas”, Emília não resistiria a “tantos defeitos; mas como a natureza a dotou das mais belas qualidades físicas, engana”. O fascínio e a sedução inebriantes que a atriz exercia em palco, bem como as suas “belezas plásticas e estéticas, de tal forma avassalavam” que até aos mais avisados críticos “faziam passar despercebidos os defeitos” (DP, 23-03-1873).

Mas este não é o tom habitual da crítica, que poucos dias antes não poupava elogios à atuação de Emília no Teatro do Ginásio (cf. RS, 18-03-1873). Alguns aventam ter o ataque de Palha sido motivado pelo receio da concorrência, já que o Trindade se encontrava a dois passos do Ginásio e ele sabia bem a atração que Emília ainda exercia no público, apesar dos seus 53 anos.

No ano seguinte, num livro intitulado *Os Teatros de Lisboa*, a opinião do consideradíssimo Júlio César Machado não deixa dúvidas: “Defeitos de dicção, incorreções, tudo quanto quiserem, mas a mais formosa criatura, a mais bela voz, e a organização mais rica e intrépida que temos visto nos nossos palcos. [...] É uma grande mulher, não falemos mais disso” (MACHADO, 1874: 120-121).

Em 1878, quarenta anos decorridos sobre a sua estreia em palco, é-lhe concedida uma reforma de 72 mil réis mensais, em documento assinado por António Rodrigues Sampaio, ministro do Reino. Emília ainda sobe ao palco nos anos seguintes, sobretudo respondendo a convites para declamar poesia – prática que muito lhe agradava e por que continuava a ser aplaudida –, mas a sua debilitada saúde e uma figura em que já nem se vislumbrava a “linda Emília” começam a afastá-la progressivamente dos eventos públicos. A sua vida estava a esgotar-se enquanto desaparecia a Lisboa romântica e se aproximava um novo tempo, visível até nas transformações urbanísticas ocorridas na cidade. Em 1883, ano da morte da atriz, já se haviam derrubado os muros do Passeio Público para dar lugar à abertura de uma avenida que permitisse a expansão da cidade. Esta nova malha urbana obrigou a que desaparecesse o Teatro das Variedades (ex-Teatro do Salitre) e que

fosse demolido o (velho) Teatro da Rua dos Condes, onde 45 anos antes a jovem Emília se estreara.

Por esta breve abordagem à vida de Emília das Neves, percebemos que estamos perante a memória de uma mulher que singrou no meio artístico devido ao seu talento e à capacidade que teve em exigir que lho reconhecessem. Recusando-se a pactuar com situações que considerava de desmerecimento, não hesitava em abandonar posições confortáveis e lançar-se em novos projetos – nem sempre bem sucedidos – com uma ousadia invulgar no meio artístico feminino. É facto que o estigma que pesava sobre as atrizes portuguesas do início de Oitocentos começou a desvanecer-se sobretudo a partir do momento em que foram constituídas companhias com maior prestígio e foi reconhecido o seu importante papel, juntamente com o do ator, na renovação do teatro gizada e iniciada por Garrett. Cremos que Emília terá percebido que o reconhecimento social e o respeito que a atriz granjeava por parte do público dependiam, em grande medida, da notoriedade que conseguisse alcançar. Mas sabia também que mesmo as que chegavam ao estatuto de divas, como era o seu caso, tinham que marcar com firmeza a sua posição e fazer valer os seus direitos, anda que esse espírito ousado e combativo lhes trouxesse muitos dissabores.

Como último apontamento, refira-se a publicação de janeiro de 2017 da *Courrier Internacional*, uma edição especial, dedicada às “Mulheres. A luta por um lugar na História”. Nas duas páginas dedicadas às “mulheres que marcaram a História Lusa nos mais diversos domínios”, são apresentadas brevíssimas notas biográficas de escritoras, políticas, soberanas, pintoras... não sendo contudo recordada uma única atriz, o que revela o esquecimento de um grupo que, até pela sua profissão, teve e tem um papel central na vida cultural de um país.

Como sabemos, tradicionalmente a História esqueceu os nomes no feminino, nomeadamente no que ao teatro oitocentista diz respeito. Sem eles, a História e, neste caso, a História do Teatro em Portugal ficará decerto incompleta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Mário de (1917). *Lisboa do Romantismo*. Lisboa: Rodrigues e Ca.

AMORIM, Francisco Gomes de (1884). *Garrett: Memórias biográficas*. T. II. Lisboa: Imprensa Nacional.

AZEVEDO, Maximiliano d' (1884). "Emília das Neves", in *O Ocidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 185. Lisboa: s. e., pp. 34-35, 37.

BASTOS, Sousa (1908). *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.

BERTRAND, Frank (2014). *Les Illustres Actrices de Théâtre: Du XVIIIe au XXIe siècles*. Chaintreaux: Éditions France-Empire Monde.

CAMACHO, Manuel de Brito (s. d.). *A Linda Emília*. Lisboa: Guimarães Editores.

CASTILHO, António Feliciano de (1860). "Emília das Neves e Sousa", in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*. Vol. II. Lisboa: Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa, pp. 194-209.

ESTEVES, João e CASTRO, Zilda Osório (dir.) (2013). *FEMINAE. Dicionário Contemporâneo*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.

GARRETT, Almeida (1984). *Cartas Íntimas*. Lisboa: Círculo dos Leitores.

LACERDA, Augusto. "Emília das Neves", in *Álbum Teatral*. Vol. 3, 1917, s. p.

HENRIQUES, Bruno (2013). *Teatro D. Fernando. Um Teatro de Curto Prazo*. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

[LEME, Luís da Câmara] (1875). *Emília das Neves. Documentos para a sua biografia por um dos seus admiradores*. Lisboa: Livr. Universal Silva Júnior.

NEVES, Emília (1859). *A Atriz Emília das Neves e Sousa ao Público: resposta à correspondência do Senhor Comissário Régio do Teatro de D. Maria II*. Lisboa: Tip. de Joaquim Germano de Sousa Neves.

PALMEIRIM, Luís Augusto (1891). *Os Excêntricos do meu Tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Periódicos:

ATALAIA – *Atalaia Nacional dos Teatros*

DP – *Diário Popular*

RE – *Revista dos Espetáculos*.

RS – *A Revolução de Setembro*.

RUL – *Revista Universal Lisbonense*

Recebido em 20/09/2017

Aprovado em 27/10/2017