A voz crítica de Braz Burity

Elisabeth Costa

> [O] crítico, ao ler um espectáculo, fala também de si próprio, num diálogo que o faz já diferente, porque o muda – enquanto se escreve a história (Serôdio 2003: 164).

A voz crítica de Joaquim Madureira (1874-1954), que mais tarde assinaria as suas crónicas na imprensa com o pseudónimo de Braz Burity, fez-se ouvir, pela primeira vez, na *Resistência*, bi-semanário do Partido Republicano Português coimbrão, em 9 de Maio de 1895.

O jovem estudante de Direito, com apenas vinte e um anos de idade, inicia nesse dia uma coluna sugestivamente intitulada "Notas d'um azedo", que manterá durante cerca de um ano, sob o pseudónimo de Fernão Vaz. Cobrindo uma variedade de temas da actualidade, da política à literatura e às artes plásticas, será a falar das artes dramáticas e de forma nada azeda que se estreará enquanto crítico e jornalista, distinguindo desde logo "entre todas as artes, entre todos os prazeres intelectivos, a arte do teatro" (Madureira 1905a: 86).

Dias antes (1 e 4 de Maio), acontecera em Coimbra a estreia estrondosa de Lucília Simões, numa muito elogiada interpretação da Maria de *Frei Luiz de Sousa* perante "uma plateia de rapazes", espectáculo de que nos dá um testemunho emocionado neste seu primeiro artigo, assim entrando ambos, como dirá mais tarde, "juntos e de mãos dadas na Vida" (Madureira 1905a: 436), ele no jornalismo e ela no teatro.

Muitas das particularidades com que se nos apresenta nessa primeira crónica teatral tornar-se-ão a sua imagem de marca até ao fim da vida: o êxtase de admiração e encanto pela arte da representação; a fidelidade à verdade; a prosa irreverente, porventura gongórica, de períodos intermináveis e abundância adjectival e sinonímica, mas saborosa, viva, eloquente[1]; a atenção dada ao espectáculo no seu todo, num tempo em que era ainda inexistente, entre nós, o conceito actual de encenação, indo para além do texto (em que se centrava a crítica coeva) para se deter na interpretação, atendendo ainda aos vários contextos e à reacção do público. Assim se afirmando, com a sua voz pessoalíssima, como um precursor da actual crítica teatral.

O teatro e a crítica no tempo de Braz Burity

> [A]mando entre todas as artes, entre todos os prazeres intelectivos, a arte do teatro, que nos dá a imagem palpitante da vida [...], o prazer obcecante de sentir e de sofrer, de reflectir e de pensar pelo cérebro e pela vista, prazer material e intelectivo que só o teatro proporciona, íntegro e absoluto, nas suas criações eternas de beleza e de verdade... (Madureira 1905a: 86).

No tempo em que Braz Burity se dedicou à crítica das artes cénicas, fervilhavam acesos ideais estéticos – também sociais e políticos – visando a renovação de uma sociedade que apresentava sinais de decadência e que se queria mais justa, esclarecida e livre de artificialismos.

Nesse tempo, o teatro imperava.

Era o tempo pré-cinema, televisão e afins. Tempo em que se registou na capital uma extraordinária actividade teatral e o público se repartia, de acordo com o seu gosto e o seu estatuto sociocultural, pelo grande número de espaços teatrais existentes: S. Carlos, D. Maria II, D. Amélia (actual S. Luiz), Ginásio, Príncipe Real, Trindade, Taborda, Rato, Condes e Avenida, totalizando dez salas principais, para além do grande número de salas secundárias. Número admirável, tendo em conta que Lisboa contava, de acordo com o censo da população de 1900, com cerca de trezentos e cinquenta e seis mil habitantes. A estes espaços correspondiam diferentes géneros dramáticos e diferentes públicos, como o crítico refere, no seu estilo peculiar: "diz-me a que teatro vais, dir-te-ei as manhas que tens" (Madureira 1905a: XIII).

[1] A sua escrita característica, ora espontânea, ora muito trabalhada, com profusão de estribilhos, plebeísmos, arcaísmos e neologismos criativos de fundo irónico, inscreve-se no estilo verbal e fraseológico "camilesco / fialhesco", que manifestamente venerava (Lopes / Maldonado 2002: 182).

Elisabeth Costa é Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, professora do ensino secundário e integra a Direcção da Associação Portuguesa de Professores de Inglês (APPI).

< Ferreira da Silva.

Sarah Bernhardt, fot. Paul Nadar >

Espelhando esta realidade, as colunas de teatro eram obrigatórias nos jornais de maior ou menor circulação e as publicações especializadas na divulgação e apreciação dos espectáculos teatrais multiplicavam-se (Rebello 2004: 56), proliferando, em consequência, os especialistas sobre o assunto. Considerando, no entanto, como refere Luiz Francisco Rebello, que o teatro preenchia, para a sociedade portuguesa finissecular, uma função simultaneamente mundana e lúdica "e só remotamente cultural" (2010: 426), não é de admirar que a imprensa também não se entregasse à crítica teatral com a necessária elevação e profundidade, mostrando-se, a maior parte das vezes, pouco interessante e superficial, ou, nas palavras sempre coloridas de BB, "inculta, bisbilhoteira e velhaca".

Inculta por se exprimir sem estilo nem correcção ("sem gramática definida", na expressão buritiana) e por se limitar a lugares comuns, não se fundamentando em "estudos prolongados e assíduos", como também lhe aponta Lopes de Mendonça (Mendonça 1901: 44).

Bisbilhoteira por só se interessar verdadeiramente pelos *faits divers* mundanos, tricas de bastidores e episódios de camarim mais ou menos apimentados.

Velhaca por ser "arranjista" e comprometida, reflectindo simpatias e antipatias e usada com frequência como instrumento maquiavélico para afirmar egos e ajustar vinganças ou em troca de favores (uma noite na alcova de uma cómica, borlas nos teatros ou outros arranjos, como a caça à tradução...), ou seja, como mera forma mais ou menos airosa de se fazer pela vida, a que, até certo ponto, não seria totalmente alheio o facto de a actividade crítica raramente ser remunerada, impedindo os jornalistas de se dedicarem em exclusivo a essa nobre e exigente função.

O percurso crítico

Os tempos de Coimbra no *Resistência,* que mais tarde recordará com a "saudade das [suas] primeiras escaramuças" (Madureira 1909: 139), foram os tempos do "sangue na guelra" (na expressão de Lopes de Mendonça, ao traçar o percurso típico do crítico de teatro), em que o jovem crítico, "de pena irrequieta e ardente" (Mendonça 1901: 48), ora exulta em entusiasmos hiperbólicos, ora arrasa tudo, sem pesar as consequências da sua demolição, "por amor à Arte [pura], por amor ao Teatro [ideal], por amor à Verdade [cega]" (Madureira 1905a: XII).

De regresso a Lisboa, entrega-se em exclusivo à crítica teatral[2], usando já o pseudónimo de Braz Burity (BB), ao serviço do periódico *O mundo*. Aqui desenvolverá o que consideramos ser o trabalho mais consistente da sua carreira crítica.

Ainda que a pena se revele tão irrequieta e ardente, frontal e irreverente como antes, é nítido o empenho no exercício de uma crítica ainda e sempre livre e descomprometida, ao serviço dos seus ideais sagrados de Verdade, mas agora mais madura e reflectida, assente no sentir, mas também no ver e no saber: estaria então, ainda de acordo com a análise de Lopes de Mendonça, aos trinta e um anos, a entrar na fase mediana da sua carreira crítica, a fase do justo equilíbrio.

Em breve se torna respeitado, cativando leitores assíduos, que o lêem com gosto, apreciando-lhe o humor corrosivo e a independência, conforme comprovam alguns comentários:

> Há tempos a esta parte que a sua prosa cheia de imprevisto e de graça, cascalhando ironias e dizendo com elas verdades como punhos [...] é um fruto saboreado com prazer, um tudo nada acre, concordemos, mas por isso mais saudável e apetitoso... (*O mundo*, 11-06-1904: 2)

Embora aos seus exageros, lidos "com um sorriso benevolente", fosse dado o devido desconto: "Este diabo tem graça, mas é exagerado! É impossível o que ele diz!..". Até comprovarem a justeza das suas opiniões: "nunca

[2] Jornalisticamente falando, já que durante o dia, segundo confessa, é obrigado a trabalhar na actividade jurídica, a única que lhe garante "o pãozinho dos garotos" (Madureira 1905a: 138).

mais duvidarei das suas palavras, por mais exageradas que se me afigurem. Não mais o terei por fazedor de espírito" (*Ibidem*).

Porque, como conclui o leitor, "tudo se pode dizer e fazer quando há talento, graça, arte e espírito [...] quando as coisas se não fazem só para tocar as duas cordas sensíveis do grosso público, mal-educado, das plateias portuguesas" (*Ibidem*).

No entanto, este exercício da verdade doa-a-quem-doer granjeia-lhe rapidamente grande número de inimigos no meio teatral e jornalístico, ansiando por vingança:

> Ao fim de um ano [...] se ainda não bailei numa forca por tentar manter-me no equilíbrio perigoso da Verdade, criei várias inimizades, deixei prescrever alguns conhecimentos, pugilatei em S. Roque, sinto morderem-me olhares furibundos, avisam-me anónimos de que se me preparam emboscadas... (Madureira 1905a: 433)

As crónicas de *O mundo*, compreendendo a época teatral 1903-1904, serão coligidas, em 1905, no "duradouro e asseado albergue do livro" (*Ibidem*: XIII) com o título *Impressões de teatro: Cartas a um provinciano e notas sobre o joelho*. O propósito confesso da publicação era contribuir para a dignificação da crítica teatral lusa e "para a história dos movimentos dramáticos em Portugal, ramo e factor da História do pensamento, dos costumes e da civilização através dos tempos e das raças" (*Ibidem*).

Propósito sem dúvida conseguido, permitindo que chegasse até nós um conjunto de memórias e apreciações da maior relevância para o conhecimento da actividade teatral da época, de deliciosa leitura e com uma organização meticulosa que facilita a consulta.

Não veio, no entanto, a verificar-se, por motivos que desconhecemos e lamentamos, a publicação, como previsto, de volumes posteriores sobre o movimento teatral lisboeta, ano após ano, época após época, à semelhança dos anuários teatrais publicados em França, Alemanha, Inglaterra, Itália..., o que sem dúvida muito teria enriquecido a nossa bibliografia teatral!

Fica, no entanto, bem documentada, como nenhuma outra, a época 1903-1904, que Braz Burity designa como "luminosa e magnífica" e que Bernard Martocq (1985: 406-407) também assinala como extraordinária do ponto de vista de animação teatral, contabilizando em cento e quarenta e uma as peças montadas nessa temporada nos palcos lisboetas, não tendo em conta as *tournées* estrangeiras.

São cerca de cem os espectáculos aqui analisados, entre os breves apontamentos que constituem as "notas sobre o joelho", e as análises mais reflexivas das "cartas a um provinciano". Apesar do grande número de espaços teatrais então existentes, o crítico detém-se, sobretudo, nos espectáculos que decorrem no D. Maria II e no D. Amélia, rivais na selecção de um reportório e de um elenco de qualidade e cujo público, mais exigente e esclarecido, corresponde, ao fim e ao cabo, aos seus leitores.

Entre as numerosas peças – originais ou traduzidas – levadas à cena nestes espaços, é nítida a supremacia francesa, sendo de França que tudo vem e a França que todos – actores, autores e empresários – vão em busca de inspiração e actualização.

Paralelamente à sua actividade regular n' *O mundo*, Braz Burity publica alguns estudos mais ou menos aprofundados sobre os seus actores de eleição.

Sobre Ferreira da Silva, traça-lhe uma biografia no semanário literário e teatral *O grande Elias* (Ano I, nº 10, 03-12-1903), prenunciando-lhe a continuação da sua íngreme caminhada rumo à consagração e à glória.

A Virgínia dedica um longo artigo na revista mensal ilustrada *Serões* (nº 24, vol. IV, 12-1904) atribuindo-lhe o título de "Nossa Senhora Rainha dos Palcos e dos Corações". Aí nos deixa um retrato comovente da celebrada artista, onde sobressai a memória, de que outros também fizeram eco, da "magia feiticeira da sua voz", "das carícias brandas e irresistíveis do seu olhar" e da sua "bondade infinita".

Italia Vitaliani, a actriz que mais adjectivos encomiásticos lhe mereceu ao longo da vida e que, a seu ver, só por modéstia de temperamento e de figura não fez a carreira internacional das suas contemporâneas Sarah Bernhardt, Eleonora Duse e Gabrielle Réjane, equiparando-se a elas ou mesmo superando-as em talento, merece-lhe uma publicação em forma de folheto, que também abrange (embora brevemente) o marido, Carlo Duse (Madureira 1905b).

Tanto Virgínia como Vitaliani o encantavam pelo sentimento contagiante, pela intuição, pela modéstia, pela simplicidade de processos – aproximando-se da verdade interpretativa da escola naturalista que o apaixonava. Também valorizava as suas qualidades pessoais, ambas recatadas, doces, generosas.

Tendo cessado a colaboração com *O mundo*, Braz Burity passa, a partir de 1906, a integrar o corpo redactorial de *A luta*, sendo responsável pelas três secções de teatro deste periódico: uma secção diária, "Teatros", dedicada a notícias breves sobre o "movimento dramático português e estrangeiro"; uma coluna semanal de desenvolvimento de título idêntico à de *O mundo* ("Impressões de teatro"); e uma inovação que tenta implementar, "A estreia de hoje", consistindo numa resenha, a publicar na manhã de cada primeira representação, caso os ensaios gerais se abrissem à imprensa, à semelhança do que se fazia no estrangeiro (*A luta*, 01-01-1906: 2). Fora do alcance do redactor teatral todo-poderoso de *A luta*, ficaria apenas o que respeitasse ao S. Carlos "e [a] concomitantes assuntos líricos", da lavra de outro cronista.

Sem prescindir, naturalmente, dos seus sagrados princípios de justiça e isenção, como novidade surge a promessa de contenção, com que se compromete, perante o director do jornal e os "seus amigos da administração" (*Ibidem*):

> *A luta* dará todas as semanas um folhetim "Impressões de teatro", em que se procurará fazer a resenha do movimento teatral lisboeta em apontoados ligeiros e **notas críticas alegres** sobre peças e dramaturgos, homens e coisas dos palcos [...] **em que a custo transparecerá o azedume envenenado de uma indignação**, em que, de momento a momento a troça há-de irromper em haustos de galhofa e em que, invariavelmente, linha a linha, palavra a palavra, um grande amor à Verdade e um estranho entusiasmo pela Arte dominarão, soberanos e absolutos, sem olhar a compadrios [...] ou conveniências, sem curar de simpatias ou de roupas sujas. (*Ibidem*: sublinhados nossos)

Assim vemos o crítico a ceder, dando provas de se ter sentido chamuscado no próprio fogo, embora não no essencial, mantendo-se firme na recusa de ser instrumentalizado pelas empresas a troco de borlas e favores. A verdade e a transparência continuarão a norteá-lo, embora admita "moderar o estilo, respeitar as boas regras da civilidade e da gramática, da recta pronúncia e da boa educação" (*Ibidem*), renunciando mesmo aos seus característicos plebeísmos, arcaísmos e neologismos (uma das suas imagens de marca!).

O que nos leva a questionar se, atendendo uma vez mais ao percurso do crítico desenhado por Lopes de Mendonça, não estaria na iminência de atingir o patamar seguinte, o da excessiva indulgência, que ocorre, segundo o dramaturgo, à medida que o círculo de amizades se vai alargando: "um cepticismo risonho [vai] boleando as arestas vivas do espírito [do crítico] e o desejo de viver bem com toda a gente [vai-se-lhe] impondo como indispensável à sua tranquilidade", revelando-se ainda à sua consciência "a inutilidade dos seus esforços" (Mendonça 1901: 48).

Felizmente, os propósitos de tamanha contenção não se cumpriram e em breve voltamos a deparar com a característica "prosa solavancada, cheia de irreverências, plena de pitoresco e sempre contundente, atrevida, zaragateira" (*A luta*, 02-06-1915: 1), tendo abandonado, no entanto, a temática teatral ao fim de algum tempo para ir pousando em todos os géneros, das artes plásticas à literatura, à política e aos costumes...

Ao teatro voltará em 1924, após uma pausa de dez anos em que se mantivera "arredio e alheio" a todo o fenómeno dramático. Movido por um grande entusiasmo pela obra de pendor naturalista de Alfredo Cortez, publica um pequeno volume de 46 vibrantes páginas, ilustradas por Abel Salazar, Almada Negreiros, Eduardo Malta e Stuart Carvalhais, mais uma vez denominado *Impressões de teatro*, com o subtítulo *Zilda*, *O lodo* e *À la fé*. O seu entusiasmo é tal por estas três peças de A. Cortez, tanto pelo valor cénico como pelo mérito literário do autor, que equipara *O lodo* a *Frei Luiz de Sousa* e Cortez a Garrett. O estilo de crítica mantém-se, baseado no estudo e na observação rigorosa, embora nos surja agora mais atento a pormenores de cenografia e figurinos.

Falará ainda de teatro para prefaciar o volume póstumo de crítica teatral do seu grande amigo coimbrão Quim Martins (Joaquim Martins Teixeira de Carvalho), *Teatro e artistas*, em 1925.

E retoma a função de crítico teatral a partir de Agosto de 1936, após "20 anos de degredo nortenho", na coluna com o título habitual, "Impressões de Teatro", no semanário de crítica artística e literária *O diabo*, orientado para as coordenadas estéticas neo-realistas, sendo esta a sua última participação relevante na cena cultural do país. A coluna, ultrapassando muitas vezes a página inteira, mesmo "refreando furores de adjectivação", revela-nos um BB que insiste em não deixar por mãos alheias os seus velhos créditos de maldizente, continuando "a dizer o que sente e que os outros não dizem", e assim continuando a engrossar a considerável lista de inimigos de toda uma vida.

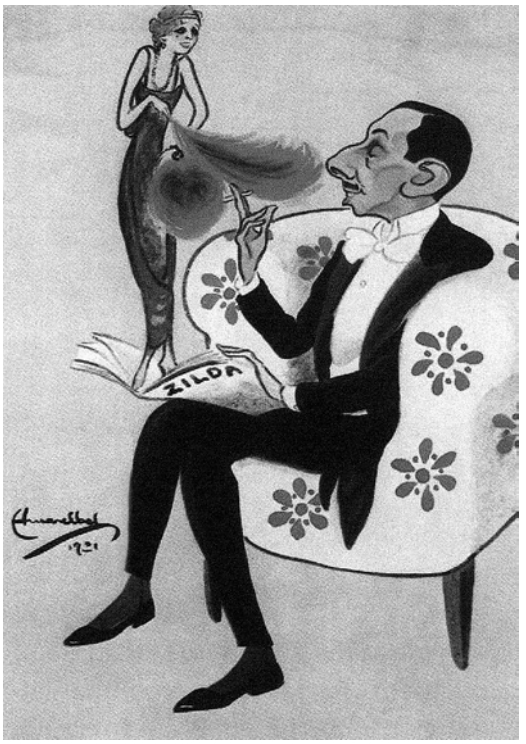
Surge-nos agora, no entanto, algo desajustado no tempo, permanecendo fiel à estética verista, voltando a centrar-se nos actores que o marcaram na juventude e republicando textos dos velhos tempos. Entre Março e Outubro de 1937 torna-se director do semanário, cargo de que se demite por alegada doença. Em Junho desse ano, a revista *presença* pusera violentamente em causa a sua capacidade crítica, reduzindo-a a "sentimentalismos louvaminheiros" e "carapuças com orelhas de burro" (*presença*, ano 11, vol. 3, n.º 49, 06-1937: 136), denegrindo ainda a qualidade da sua prosa ("indigeríveis verbalismos entrançados em períodos de meia coluna ou mesmo coluna inteira" [*ibidem*]) e questionando a sua omnisciência: "Quem, em *O diabo*, entende de pintura, de escultura, de todas as artes e de tudo? – O Sr. Braz Burity."

Afastado e excluído, "posto à margem, em crónico pousio, qual vero malfeitor" (Madureira 1930), BB publica, aos setenta e cinco anos, por sua conta e risco, não tendo já quem o publique, o texto derradeiro, com o característico título *Vero e devoto milagre de Santa Eva Todor, cheia de graça e de talento*. O texto surge na sequência do espectáculo da então jovem artista brasileira, a que assistira dias antes, no Teatro Sá da Bandeira, no Porto, proclamando a alegria com que revivera as "melhores horas teatreiras da [sua] longa e longínqua gandaiagem por palcos e camarins [...] amando o Teatro sobre todas as Artes e cultuando a Arte como a suprema expressão da única Beleza da Vida..." (Madureira 1949).

Com o teatro se iniciara e com o teatro se despede da escrita (e o mesmo é dizer da vida).

A verdade buritiana

> [S]em malevolências e sem compadrios, azedo como rabo de gato ou doce como xarope de ginja, bem criado ou mal criado, dúctil ou violento, com gramática incerta e sem ortografia definida, em períodos longos ou prosa migada, ao sabor do meu entusiasmo ou do meu mau humor, eu reservo-me a plenissima e absoluta liberdade de dizer [...] cobras e lagartos duma peça ou dum actor, de pôr nos cornos



<
Actriz Virgínia [Cortesia do Museu Nacional do Teatro: MNT 63475].

Alfredo Cortez (caricatura de Amarelhe).
>

<
Joaquim Madureira nos tempos de Coimbra [espólio familiar: Sofia Madureira Rocha].

> da lua um dramaturgo ou uma actriz, sem consentir, de perto nem de longe, a negaça cativante duma suspeição à genuidade imparcial dos meus intuitos, que, afinal se reduzem em pôr a Verdade ao serviço da Arte e dizer a Verdade, tal qual a sinto, sobre a Arte e sobre os artistas [...] (Madureira 1905a: 106).

Venerando-a, como a mais sagrada das suas convicções, a Verdade (sempre com direito a letra maiúscula), é para BB o lema que preside, a qualquer preço, às suas opções de vida pessoais e profissionais, bem como ao seu posicionamento estético e político.

Elege-a, em primeiro lugar, como um dos fundamentos essenciais da crítica, sinónimo de justiça, probidade e transparência, o mais sagrado dos preceitos que considera deverem presidir a uma crítica válida[3], devendo ainda estar presente em toda a forma de arte. Assim o diz no início: "Não há, em arte, recurso como a observação, não há, em teatro, efeitos como os arrancados à vida" (Madureira 1905a: 264). E repeti-lo-á muitos anos depois: " [O] teatro [deverá ser] uma talhada da Vida[4], focada através dum temperamento, ou descarnada em torno duma ideia" (Madureira 1924: 5).

Por isso se manifesta, desde e para sempre, adepto indefectível da estética naturalista, inspirada nas ideias de Zola (que admira reverencialmente), com base nas doutrinas positivistas, e das ciências experimentais em curso desde meados do século XIX, embora admita alegremente que subordina a sua estética à sua emoção.

O naturalismo, na sua procura da verosimilhança, tanto nos temas, necessariamente ligados à actualidade e à vida, como na interpretação, rompia então com a tradição da fórmula declamatória e convencional do artificialismo romântico, estendendo-se ainda às "artes subalternas e subsidiárias da composição dramática", na expressão do nosso teórico do naturalismo, Júlio Lourenço Pinto, que abarcava a cenografia, adereços, figurinos, iluminação, etc. (Pinto 1996: 160).

Mas para além do culto da forma, o naturalismo compreendia também um empenhamento político, que partia do princípio de que a sociedade ocidental estava decadente. Ao expor a verdade nua e crua, encarando de frente todos os males sociais, sem hipocrisias, sem subterfúgios, muitas vezes nos seus aspectos mais tenebrosos, a estética naturalista pretendia provocar a reflexão sobre temáticas do quotidiano, influenciando assim a evolução para um mundo melhor e socialmente mais justo, sendo essa a inspiração idealista que norteou toda a acção política e jornalística de BB.

Não deixa de ser desconcertante que a alguém que inquestionavelmente devotou ao teatro uma paixão constante e muitas e laboriosas horas da sua vida, ardendo

[3] Os preceitos buritianos têm ainda como indispensável que o crítico ame o teatro devotadamente, seja espectador assíduo, escreva com correcção, elevação e criatividade e, necessariamente, detenha uma cultura geral e teatral sólida, em permanente actualização.

[4] Tradução buritiana da expressão *tranches de vie*, criada por Jean Julien, autor revelado pelo Théâtre Libre, de Antoine, designando os textos característicos do naturalismo, que procuravam espelhar a realidade do quotidiano, tão comezinha quanto possível.

no ideal de dignificar a arte – que considerava suprema – e a respectiva crítica, caibam, as mais das vezes, os epítetos de verrinoso e iconoclasta e, no mínimo, de crítico temível e temido, e nada mais.

O que nos conduz ao conceito de "crítico-*bête noire*", tal como o define o teatrólogo francês Alfred Bouchard (1878): a personagem cuja exigência, por mais bem-intencionada que seja, acaba sendo vista como demolidora, inimiga do teatro e daqueles que o fazem.

BB não terá sido brando quando se impunha, na sua óptica, desmistificar a fraude, combater o facilitismo e desmascarar a mediocridade, o mercantilismo dos empresários ou a prepotência das autoridades. Como nunca se poupou aos mais vibrantes aplausos sempre que se sentiu gratificado face a textos consistentes e desempenhos talentosos, inteligentes e profissionais.

Terá sido, naturalmente, muitas vezes injusto, violento. Mas não com intuitos mesquinhos de auto-promoção ou para melhor governar a vida, enredando-se em jogos de interesses e influências, pecado de que acusa muitos dos seus congéneres. De resto a marginalização a que é penosamente votado atesta que nunca teve artes de cometer tal pecado.

Impiedoso, sem dúvida, mas apenas por querer elevar o nível dos fazedores de teatro nacionais e dos seus espectadores. Tentando manter-se no "equilíbrio perigoso da verdade" (Madureira 1905: 433). A sua verdade.

Referências bibliográficas

BOUCHARD, Alfred (1878), *Langue théâtrale: Vocabulaire historique, descriptif et anedoctique des termes et des choses de théâtre*, Paris, Arnaut et Labat.

CARVALHO, J. M. Teixeira (1925), *Teatro e artistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

COSTA, Maria Elisabeth (2011), *Braz Burity: Omnes pro veritate,* Lisboa, Dissertação de Mestrado de Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Unidade de Lisboa (texto policopiado).

LOPES, Óscar / MALDONADO Fátima (dir.) (2002), *História da literatura portuguesa,* Lisboa, Publicações Alfa, vol. 7.

MADUREIRA, Joaquim (1904), "A actriz Virgínia", *in Serões* (revista mensal ilustrada) IV, n.º 24, Dez.

—— (1905a), *Impressões de teatro: Cartas a um provinciano e notas sobre o joelho*, Lisboa, Ferreira & Oliveira.

—— (1905b), *Italia Vitaliani – Carlo Duse: Notas artisticas e biográficas*, Lisboa, Ferreira & Oliveira.

—— (1909), *Caras amigas (gente limpa),* Lisboa, Antiga Casa Bertrand.

—— (1924), *Impressões de teatro: Zilda, O lodo e Á la fé*, Lisboa, Imp. Libanio da Silva.

—— (1949), *Vero e devoto milagre de Santa Eva Todor, cheia de graça e de talento*, Porto, Imprensa Portuguesa.

MARTOCQ, Bernard (1985), *Manuel Laranjeira et son temps (1877-1912),* Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais.

MENDONÇA, Henrique Lopes de (1901), *A crise do teatro português*, Lisboa, Empresa Editora do Almanach Palhares.

PINTO, Júlio Lourenço (1996), *Estética naturalista: Estudos críticos* [1884], Introdução de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

REBELLO, Luiz Francisco (2004), "Jornais e revistas de teatro em Portugal", *Sinais de cena,* n.º 2, APCT/CET, Dezembro, pp. 69-71.

—— (2010), *Três espelhos*, Lisboa, INCM.

SERÔDIO, Maria Helena (2003), "Uma paixão estética para a crítica", *in Teatro em debate(s)*, Lisboa, Livros Horizonte pp. 161-165.

Periódicos:

O diabo (1936).
O grande Elias (1903)
A luta (1906, 1913, 1915).
O mundo (1903-1905).
presença (1937).
Serões (1904).

APCT
Associação Portuguesa de Críticos de Teatro

Direcção	Maria Helena Serôdio João Carneiro Rui Pina Coelho
Assembleia Geral	Alexandra Moreira da Silva Sebastiana Fadda
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Mónica Guerreiro Rita Martins

ESTATUTOS

Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins)

Art.º 2.º

A Associação tem por objectivo:
Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (estudos.teatro@fl.ul.pt) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

ASSINATURA

Desejo subscrever os números **18** e **19** da revista ***Sinais de cena*** (correspondentes a Dezembro de 2012 e Junho de 2013), no valor total de 22,00 € beneficiando assim de um desconto sobre o preço de venda ao público.
Fora do país: Europa 24,00 € / Fora da Europa 26,00 €.

Nome:

Morada:

Código postal: País:

Endereço electrónico:

Forma de pagamento: ☐ Vale postal ☐ Cheque nº. Banco

(passar à ordem de Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

Data:

Preencha e envie este cupão (ou fotocópia do mesmo) para:
Sinais de cena
Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67
Alameda da Universidade
1600-214 Lisboa (Portugal)

Assinatura: