

O TEATRO E A CENSURA. A CENSURA AO TEATRO. DESAFIOS

OLÍMPIA LOUREIRO*

Resumo: *No que concerne à arte cénica, a censura portuguesa de setecentos mostrou-se de costas voltadas quer para os possíveis autores, quer para o público, tentando promover uma forma de espetáculo e de moral ininteligíveis aos olhos de ambas as partes. Isto, quando uma ideia era já certa — a da utilidade da arte dramática como meio de instrução e atingindo o teatro um espaço de expressão de grande audiência popular. Dos mais frágeis da escala social, só os mais abastados, detentores de recursos médios e mesmo esses obrigando-se a pontuais sacrifícios, tinham a possibilidade de assistir a uma representação.*

Palavras-chave: *teatro; censura; desafio; sociedade; cultura.*

Abstract: *Regarding scenic art, the Portuguese censorship of the XVIII century was divorced from the possible authors and the public, trying to promote a form of spectacle and morals unintelligible to the eyes of both parties. This, when an idea was already certain — the usefulness of dramatic art as a mean of instruction and reaching the theater as a space of expression for a large popular audience. Between the most fragile of the social scale, only the most affluent, with average resources and even those obliged to make specific sacrifices, had the opportunity to attend a performance.*

Keywords: *theater; censorship; challenge; society; culture.*

1. O CONTEXTO

No que concerne à arte cénica, a censura portuguesa de setecentos mostrou-se de costas voltadas quer para os possíveis autores, quer para o público, tentando promover uma forma de espetáculo e de moral ininteligíveis aos olhos de ambas as partes¹. Isto, quando uma ideia era já certa — a da utilidade da arte dramática como meio de instrução e atingindo o teatro um espaço de expressão de grande audiência popular². Claro que, para os mais humildes, se apresentava como um caminho vedado, dado o elevado custo dos bilhetes, por um lado, e considerando a envolvimento ostentatória que o teatro e bem assim a ópera implicavam, por outro. Dos mais frágeis da escala social, só os mais abastados, detentores de recursos médios e mesmo esses obrigando-se a pontuais sacrifícios, tinham a possibilidade de assistir a uma representação. Um porte elegante, visível também no vestuário, era premissa esperada no comportamento e na imagem dos que frequentavam aqueles ambientes³.

* CITCEM. Email: olimpialoureiro@hotmail.com.

¹ CARREIRA, 1988: 21.

² CARREIRA, 1988: 18, 21.

³ CRUZ, 1999: 281-282.

E assim, o teatro português da segunda metade do século XVIII limitou-se a algumas tentativas dramáticas de índole académica ou a um género de teatro de cordel — os entremezes, vendidos em forma de folheto e com valor de compra baixo⁴, com características específicas quer na forma, quer no público-alvo. Na forma, pela linguagem utilizada e abordagem intriguista; no público, pela seleção natural que atraía: a plebe⁵.

Com raízes carnavalescas, o entremez vai buscar os temas à realidade local e a ambientes conhecidos como praças, ruas, mercados e lugares públicos⁶. Pelas intrigas de que fazem espelho, de compreensão simples, garantem facilmente o riso dos espectadores brincando com: as discussões em família, os namoricos, as declarações de amor, as conquistas, os ciúmes, a astúcia feminina, a guerra conjugal, os preparativos das festas e serões, as dificuldades financeiras, as cobranças, os imperativos da moda, as brigas entre vizinhos, os problemas com os criados, as touradas, as aulas de dança e canto, as festas, etc.⁷.

Longe de uma roupagem grave e séria, de moralização ou alteração de costumes, «os entremezes destinavam-se a rir e fazer rir [...], assinalando a desordem com auxílio do jogo de máscaras, sem buscar consequências imediatas»⁸.

Tudo sempre submetido a censura, o teatro apresentou-se, ao lado da imprensa clandestina e das associações secretas, como um dos meios de difusão de que se serviu a *intelligentsia* liberal⁹, ao mesmo tempo que ia abrindo um fosso cada vez maior entre o que era feito em Portugal e o que se produzia no centro da Europa¹⁰.

As casas particulares foram, por vezes, horizonte alternativo e resguardado de fuga à censura das peças que, levando-se a cena em ambiente familiar, escapavam à vigilância dos que «atentavam» aos perigos que elas pudessem carregar¹¹.

Sim, porque o teatro foi objeto de vigilância cuidadosa da censura, testemunho primeiro de como o sucesso podia ser nele uma realidade, de como era uma arte de comunicação por excelência. E de comunicação facilitada para com o mundo daqueles que não dominavam o alfabeto (tal como a parénese, o desenho estampado em papel ou esculpido e em volume). E aí também a censura se revelou: é que uma forma de censurar a arte dramática e de travar a criatividade cultural é utilizar na comunicação, no ensino, ou nas diversões, uma língua estrangeira. Ora, durante séculos, a única escola portuguesa de teatro foi a latina¹².

4 A 80 réis. Isto do outro lado do Atlântico. Cf. SILVA, 1978: 191.

5 CARREIRA, 1988: 20.

6 SILVA, 1979 *apud* LEVIN, 2013: 187.

7 SILVA, 1979 *apud* LEVIN, 2013: 187.

8 LEVIN, 2013: 187.

9 RODRIGUES, 1980: 39-48.

10 CARREIRA, 1988: 416.

11 RODRIGUES, 1980: 48.

12 RODRIGUES, 1980: 83-84, 24.

Liberdade inexistente de expressão, criação murada, dificuldades resultantes da política censória que atingiram o teatro e a cultura neste período entre nós¹³, política que, em última instância bloqueou o avanço civilizacional e afastou o povo, quer pela forma, quer pela língua, pelo estilo e pela temática — uma política dirigida para obscurecer¹⁴. E então, como terá escrito Almeida Garrett «o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há»¹⁵.

2. A ARTE DRAMÁTICA NA CAPITAL

Que histórias recordar de teatros públicos em funcionamento na capital durante esta segunda metade do século XVIII¹⁶?

Parece poder afirmar-se o gosto do público pelas correntes francesa e italiana e por nomes como Molière, Metastasio e Goldoni, ainda que moldados «ao gosto português»¹⁷.

Depois de destruídos pelo terramoto de 1755, quando ia já entrada a década de 60, reconstruía-se o Teatro do Bairro Alto (1761) e o Teatro da Rua dos Condes (1765). No primeiro, o recomeço liga-se ao teatro de bonecos seguido anos depois de espetáculos de peças portuguesas em alternância com atores e atrizes ao vivo. Para o segundo reservam-se momentos de ópera italiana, género que de 1765 a 1774 oferece ao público 31 produções: 25 de *opera buffa* e 6 de *opera seria* (incluindo o *drama sacro*)¹⁸; depois da subida ao trono de D. Maria I sofre restauração da sua práxis¹⁹: em 1790 pôde assistir-se no Teatro da Rua dos Condes a representações de *opera buffa*, com castrados, contando-se em todo o reinado desta senhora rainha 84,21% de representações de *opera buffa* contra 15,79% de *opera seria*. De 1784 a 1792 há notícia de 39 produções em teatros públicos, sendo 21 no teatro da Rua dos Condes — ópera italiana e dramas portugueses com música²⁰. Em 1775, o Teatro do Bairro Alto apresentava-se com espetáculos reduzidos, deixando perceber uma certa crise²¹.

¹³ CARREIRA, 1988: 441-442.

¹⁴ RODRIGUES, 1980: 95-96.

¹⁵ *Apud* RODRIGUES, 1980: 95. Curioso é notar que, no Brasil, num Brasil que não nos era indiferente e nem tão pouco distante, «o público carioca não só tinha a possibilidade de assistir a quatro ou cinco representações por semana, como tinha à venda, nos livreiros, abundantes textos dramáticos». SILVA, 1978: 190.

¹⁶ De uma pequenina parte, uma vez que o rol deles seria numeroso, e afastar-nos-ia certamente do âmago das questões que agora e aqui se tratam. Deixamo-los apenas, e por isso, enunciados: Teatro do Bairro Alto; Academia da Trindade/Teatro da Rua dos Condes; Teatro do Forte; Teatro das Laranjeiras; Teatro Régio da Ajuda; Teatro Régio de Queluz; Teatro Régio de Salvaterra; Teatro do Salitre; Teatro de São Carlos. Cf. CARVALHO, 1993.

¹⁷ GOMES, 2012: 85.

¹⁸ CARVALHO, 1993: 44, 331.

¹⁹ Quando D. José I morre, em 1777, e durante cerca de 3 anos os teatros acabam por encerrar as suas portas. Veja-se CARREIRA, 1988: 22-23.

²⁰ CARVALHO, 1993: 58-59, 335-336.

²¹ CARREIRA, 1988: 22.

Do mesmo ano, conhecemos um episódio que envolveu o Teatro da Graça, por denúncia de aí se ter representado «huma Comedia intitulada a *Martha de França*, cujo argumento consiste em produzir efeitos da Magia Diabolica: E se assentou que fosse ordem ao Corregidor do Castello, para pedir aos impressarios da dita caza a referida comedia, e apresentala a este Tribunal»²²; comédia que em conferências posteriores chamaríam de *Martha La Romarantina* e que acabaria por ser suprimida e o «impressario [...] admoestado com o pretexto de acrescentar na reprezençam [sic] da mesma comedia muitos passos, que ella não tinha»²³; comédia que «consistia no enredo de huma famoza Feiticeira, e mostrava ter ella hum mutuo, e reciproco commercio com o Demonio, com quem estava amancebada; concluiu a Meza, que não convinha, que apparecesse semilhante obra; que ficasse suprimida; e que se paçasse ordem ao Corregidor do Castello, para pedir ao impressario do Theatro da Graça, a licença que tinha para ser representada a dita comedia»²⁴.

A vida neste teatro terá passado, em matéria de géneros dramáticos e formas de espetáculo, por uma vivência incontestavelmente rica — comédias, entremезes, tragédias, óperas joco sérias, presépios e pantomimas — apresentando autores como Voltaire, António José da Silva ou Goldoni²⁵.

Parece ser passível de estabelecer uma certa diferença social entre os espectadores do Teatro da Rua dos Condes e os do Teatro de S. Carlos; isto a acreditarmos nos relatos de estrangeiros que, como constituía moda no tempo, passavam a memória escrita as impressões recolhidas nas suas viagens:

Em Lisboa há, também, um Teatro Nacional Português, na Rua dos Condes. [...] Os espectáculos deste teatro são raras vezes frequentados pela primeira sociedade. Plateia e camarotes enchem-se de gente das classes médias; na plateia vêem-se, mesmo, espectadores que não se diferenciam dos mais ínfimos operários. As classes menos polidas da população local frequentam este teatro [Nacional] de preferência ao italiano [...]. Mas estrangeiros e les gens du bon ton troçam as mais das vezes do teatro português»²⁶.

De resto, entendem alguns que nenhum autor de qualidade, à exceção de Luís de Camões, terá escrito para o Teatro e, quanto aos atores, não fosse a aparência de bem vestidos, não teriam nenhuma virtude²⁷.

Aparência que é igualmente útil para mascarar a ausência de atrizes, cujos papéis só podem ser assumidos por homens desde 1755 até 1800, e sujeitando-se

²² ANTT. Real Mesa Censória, liv. 10, fl. 112v (Conferência de 9 de novembro de 1775).

²³ ANTT. Real Mesa Censória, liv. 10, fl. 115 (Conferência de 20 de novembro de 1775).

²⁴ ANTT. Real Mesa Censória, liv. 10, fls. 114v-115 (Conferência de 16 de novembro de 1775).

²⁵ GOMES, 2012: 87.

²⁶ Ruders *apud* CARVALHO, 1993: 60.

²⁷ *État présent du Royaume de Portugal, 1797: 165-166.*

esta proibição a comentários de alguns viajantes estrangeiros. Até à morte de D. José, salvo as mulheres da família real, não eram admitidas presenças femininas nem no palco nem na sala, a não ser nos teatros públicos e depois da sua morte nem mesmo aí. O contorno de recurso foi o dos teatros privados, construídos nas casas de campo dos grandes senhores. Porquê isto? Para preservar a moral pública...²⁸.

Num parecer de Pina Manique, datado de 15 de dezembro de 1780, podem perceber-se as novas ideias do Poder acerca do teatro — diz-se o Intendente Geral da Polícia seguidor da Igreja Católica ao manifestar favorável a reabertura do Teatro da Rua dos Condes para peças declamadas com atores portugueses, exclusivamente do sexo masculino e afirma o teatro como uma escola de moral e de repreensão do vício, desde que sujeito à fiscalização da Polícia, tal como o era para os Jesuítas²⁹.

Fiscalização notada como importante e perfil catequizador também sentido noutras paragens: «Do estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade; pois que são a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da Política, da Moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade, com que devem servir aos soberanos»³⁰.

3. A CENA NO PORTO

Em termos geográficos, viveu-se uma deslocação da intensidade da representação da arte cénica da capital para a cidade do Porto, nesta segunda metade do século. Isto, apesar de parecer clara, na assistência portuense, uma preferência pela ópera em detrimento da arte dramática³¹.

Entre 24 de abril e 11 de dezembro de 1778, o Teatro do Corpo da Guarda, no Porto, à frente do qual estava na época Fellippo Boselli exibiu 21 comédias e 9 entremeses (diga-se número notável para um tempo de cerca de 8 meses apenas), peças que foram postas em cena supostamente sem a autorização prévia da Real Mesa Censória, o que revela com clareza por parte do empresário uma tentativa de introdução, no seu teatro, de um certo ar de liberdade³².

²⁸ CARREIRA, 1988: 23, 393, 398, 411.

²⁹ CARVALHO, 1993: 52

³⁰ PIZARRO E ARAÚJO, [1820] *apud* SILVA, 1978: 185.

³¹ CRUZ, 1999: 282.

³² ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177. Vejam-se os títulos. «Comédiaz/Authors: 1 — *Vamorlão na Persia*/O Apostolo Zeno; 2 — *A Esposa Persiana*/Pedro Metastazio; 3 — *O Amor da Patria*/Cárlos Goldóni; 4 — *Os Amantes Zelozos*/Cárlos Goldóni; 5 — *O Amante Militar*/Cárlos Goldóni; 6 — *Dido Desamparada*/Pedro Metastazio; 7 — *O Mentirozo*/Cárlos Goldóni; 8 — *O Criado de dois ánnos*/Cárlos Goldóni; 9 — *O Convidado de Pedra*/Cárlos Goldóni; 10 — *A Peruviana*/Cárlos Goldóni; 11 — *Mayor Ventura de Amor*/Anonimo; 12 — *Disparátez de hum acerto*/Anonimo; 13 — *Acertos de hum Disparate*/Anonimo; 14 — *Industrias de Sarilho*/Anonimo; 15 — *Adriáno em Siria*/Alexandre Antonio; 16 — *Adolonimo em Sydonia*/Alexandre Antonio; 17 — *A Olimpiade*/Pedro Metastazio; 18 — *A Criada mais Generosa*/Anonimo; 19 — *O Precipicio de Factonte*/Antonio Jozé; 20 — *A Familia do Antiquário*

Matéria que fará correr muita tinta e que se guarda em caixas de arquivo, permitindo-nos conhecer com a possível nitidez histórica a dinâmica do Teatro do Porto e do seu empresário/diretor!?

1.

Em 19 de dezembro de 1778, o Juiz do Crime, Francisco Malheiro Pereira, dirige uma nota à Real Mesa Censória, na qual informa que

mandando comparecer perante mim o que se dizia ser impreçario do teatro desta cidade, o duvidou este fazer, refugiando-se para a caza do Exmo. Governador das Armas e Justiças da mesma com quem fui imediatamente ter para evitar procedimentos mais fortes, ainda que dignos de praticarem-se com aquelles rebeldes, que às vozes de V. Magestade ou de seos ministros dezobedecem; porque, soposto proprios, parece-rião em mim menos cordatos, e prudentes em concideração aos acontecimentos paçados, que a V. Magestade não são occultos; e que mo advertirão logo do criterio da deligencia por mim feita, e da prudencia com que me devia haver em semelhantes função (sic)³³.

Na sequência deste comportamento por parte do empresário, foi o Juiz do Crime participar a falta de cumprimento, a desobediência, ao Governador das Armas e Justiças, em casa de quem se tinha refugiado o dito empresário, de quem obteve, curiosamente, uma resposta inesperada: o Governador defendeu o empresário do Teatro do Porto, repreendendo, isso sim, o Juiz do Crime! Porquê? «por tentar executar as Reaes ordens em hum Teatro, que dice ser seo, e chamar a minha prezença huma das suas figuras, sem a sua permissão»³⁴. A seguir, obrigou o Juiz do Crime a justificar o motivo que o tinha feito mandar chamar o empresário e, só então, ainda que continuando a negar que o empresário o fosse realmente, conseguiu deixar marcado para o dia seguinte o encontro com o dito cujo. E assim aconteceu. No dia seguinte lá estava ele a

apresentar a relação incluza, afirmando novamente não ser impreçario do teatro, e que as peças nele representadas depois da sua ultima abertura, herão, sem alteração, as constantes da mesma relação; e que as licenças com que o havião sido, e eu lhe requeria algumas tinha dadas (sic) pelo Dezembargador da Suplicação desa Corte (...) e outras pelo mesmo Exmo. Governador na forma constante da asinação, e declaração que na minha prezença lhe mandei fazer, e reconhecer por hum de meos escrivaens; tudo isto porem sem exibir nenhuã³⁵.

Goldoni; 21 — *De mi Foente em Uracia/Metastacio*. «Entremezes» [todos anónimos]: 1 — *O Rustico Desprezado*; 2 — *O Velho Peralta*; 3 — *O Velho Scismatico*; 4 — *O Criado Astucioso*; 5 — *A Saloya Fingida*; 6 — *A Velha Prezumida*; 7 — *A Floreira*; 8 — *Os Amantes Jocosos*; 9 — *O Cazamento Industrioço*.

³³ ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

³⁴ ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

³⁵ ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

Como ele próprio escreveu, uma situação crítica, esta, que não pôde ultrapassar apesar de ter tentado até recolher testemunhas, de que remeteu sumário³⁶, para apurar da identidade verdadeira do dito empresário do Teatro do Porto.

2.

A Mesa resolve, em 25 de janeiro de 1779, cerca de um mês depois, portanto, mandar

*vir a sua presença ao Director e Impressario do Theatro do Porto, lhe intime em meu Real Nome que se abstenham de por em scena no sobredito Theatro opera, comedia, tragedia, entremes, ou qualquer outra pessa comica por minima que seja sem que primeiro tenham obtido licença desta Meza, sob pena de serem prezos, e castigados como for servida*³⁷.

3.

Vem este procedimento dar resposta a uma ordem da rainha (de 20 de novembro de 1778), na qual D. Maria I manda

*a vos Juiz do Crime da cidade do Porto, que vos informeis com a maior indagação, segredo, e cautella se o Impressario do Theatro dessa cidade tem posto em Scena algumas Pessas de Theatro, por minimas que sejam, sem que estas tenham obtido a aprovação desta Real Meza Censoria, para se poderem representar; e de tudo, que achareis me dareis conta na mesma Meza*³⁸.

Ora, algo de estranho parece estar a acontecer, pois em 18 de dezembro de 1778, ou seja, um dia antes do episódio atrás relatado (entre o Juiz do Crime, o empresário que falhou ao encontro e o Governador das Armas e Justiças), estava Fellippo Boselli a dar relação das 21 comédias e dos 9 entremezes, com as respectivas autorias (quando conhecidas)³⁹. E na mesma relação afirmava:

4.

Todos impressos, e com licença da Real Meza Censoria. Fellippo Boselli declaro que esta relacam asinei por seren tan somente às sovraditas peças as que se tem representado neste teatro des do tempo no prencipio dela declarado [24 de abril de 1778] ate ó presente por ordem do Exmo. Vise Governador das armas e josticias da mesma cidade pela qual sou diretor do mesmo tiatro i non inpresario e por me seren recevidas

³⁶ Veja-se à frente, ponto 5.

³⁷ ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

³⁸ ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

³⁹ Veja-se nota 32.

a (sic) licenças par (sic) se representaren à (sic) peças declaradas as non pude mostrar todas soposto que en meu poder se acion algumas dados par o (sic) desinbargador que nesta cidade teria à especon (sic) par (sic) iso porche (sic) na sua ausência as dava as dava (sic) ó Exmo. Governador e de como pasa assim na verdade fis esta declaração que assinei⁴⁰.

O documento apresenta-se reconhecido pelo escrivão do Juízo de Fora do Crime:

Reconheço a letra, e signal que della supra ser tudo de Felipe Bozelly que dis ser do Teatro publico desta cidade por tudo fazer, e declar (sic) na minha presença de que dou fee, como tambem a dou se por elle Doutor Juiz de Fora do Crime lhe forem pedidas as ditas pessas, e suas licenças para se reprezentarem, ao que rezpondeo na mesma minha presença na sobredita forma retro declarada⁴¹.

5.

Com data de 19 de dezembro de 1778 guarda-se, por escrito, a voz de quatro testemunhas ouvidas para o efeito e perante as quais, mais uma vez, podemos duvidar da veracidade da diretoria/gestão do dito Fellippo Boselli, por falta de consenso nos depoimentos, muito embora no que diz respeito às peças exibidas, todos sejam unânimes em declará-las mais ou menos de acordo com a relação apresentada. Leia-se:

Sumario [das testemunhas]

[5.1.] — ...Jozé Moreyra, muzico [...] de trinta annos [...] disse que em rezão de ser hum dos Trompas que compoem o Instrumental do mesmo Teatro, e nelle assistir todas as vezes que se representa sabe que as pessas constantes da rellação, são pouco mais ou menos as que com effeito se tem posto em sena no tempo que a mesma rellação inclûe, e que outrosim sabe pella mesma rezão que o dito Felipe Bozelli não hé o impresario actual do referido teatro mas sim, e segundo o que pareser o hé Manoel Loureiro de Miranda sargento do Regimento desta cidade; porque delle hé que elle testemunha recebe a sua paga e os mais seus companheyros, e juntamente o que tem visto dirigir o mesmo Teatro, e reprehender algua falta que nelle haja e mais não disse, e assignou com o Doutor Juis de fora de crime [...];

[5.2.] — Agostinho Pio da Silva, muzico [...] de trinta e hum annos [...] disse que em rezão de ser hum dos rabecas que tocão no Teatro desta cidade sabe que as pessas constantes da mesma rellação são as que segundo sua lembrança pouco mais ou menos se tem representado desde o tempo nella declarado the o prezente, e que o dito Felipo Bozelli não sabe seja impressario porque de Manoel Loureiro de Miranda he que

⁴⁰ ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

⁴¹ ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

elle testemunha recebe a sua paga, e a quem vé dar as direcções e reprehender qualquer falta que haja no mesmo Teatro e mais não disse e assignou com o Doutor Juis de fora do crime [...];

[5.3.] — *Carlos Cosme de Nasção Napollitana [...] de quarenta e sinco annos [...] disse que em rezão de tocar rabecão no Teatro desta cidade sabe que as pessas que na mesma se tem representado desde o tempo nella declarado até o presente são pouco mais ou menos as declaradas na mesma rellação, e que elle testemunha de quem recebe a sua paga he de Manoel Loureyro de Miranda sargento do primeiro regimento desta cidade que huns dizem ser o impressario, actual, e outros que o he Fellipe Bozelli; porem elle testemunha não sabe a verdade de quem o hé e mais não disse e assignou com o Doutor Juis de fora do crime [...];*

[5.4.] — *Joze Freyre de Andrade, musico, [...] de vinte e sete annos [...] disse que em rezão de tocar rabeca no teatro desta cidade sabe que na mesma se tem representado desde o tempo declarado na mesma rellação athe o presente segundo sua lembrança as pessas constante (sic) da mesma e que quem a elle testemunha e outros seus companheyros paga, he Manoel Loureyro de Miranda sargento do primeiro regimento desta cidade e o que dirige presentemente o mesmo teatro, sendo tido, conforme elle testemunha se persuade, e ouve dizer o actual empresario delle; e mais não disse e assignou com o Doutor Juis de Fora do crime [...]*⁴².

Talvez possamos apontar algumas notas a este respeito, não esquecendo que o tempo muda as verdades... Em 1773, Fellipo Boselli era designado «administrador do “Theatro da Opera”, do qual João de Almada e Melo era protector»; em setembro de 1776 era dado como «empresario do theatro desta cidade [do Porto]»; e em 9 de julho de 1782, ele próprio juntamente com Alfonso Nicoliny e Alexandre Buzeli, entre outros, «todos operarios das operas», constituíram uma sociedade para a representação de «operas cómicas» no Teatro do Corpo da Guarda⁴³.

Por outro lado, quanto ao sargento do Regimento da cidade a que todos se referem, de quem todos dizem receber «a sua paga», oportuno é por ventura recordar o perfil do grupo (socioprofissional) dos militares da cidade do Porto através da imagem espelhada pelas bibliotecas particulares que conservavam no final da década de 60 — início de 1770, por alturas da resposta à devassa de 10 de julho de 1769. Ali se verificaram características de muita variedade nos textos guardados, enorme apetência para novidades, grande domínio de línguas estrangeiras, e sobremaneira um grande cuidado com a atualização bibliográfica, tendo-se-nos assim apresentado como vultos de notável dinâmica cultural⁴⁴; donde, não descurando a proteção de João de Almada e Melo a que acima aludimos, ele próprio militar e Governador da cidade, não é de estranhar ou tão pouco de acre-

⁴² ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

⁴³ Como tivemos já ocasião de conhecer. Ver LOUREIRO, 1997: 133, 135 e nota 13.

⁴⁴ Cf. LOUREIRO, 1994: 146.

ditar como casual esta presença de militares na atividade e no funcionamento intrínseco do Teatro do Porto.

6.

Porque o episódio se mostrasse recheado de argumentação, talvez exagerada até, em 22 de fevereiro de 1779 a Mesa aperta o cerco e resolve, nesse sentido, nomear um inspetor para o Teatro do Porto que virá a ser cumulativamente o Desembargador da Relação e Casa do Porto e Procurador da Fazenda da Mesa Censória; com cargos e poderes vários, enquanto inspetor do teatro «tera todo o cuidado em que no mesmo Theatro se não reprezente obra alguma sem que tenha licença desta Meza para se poder reprezentar»⁴⁵.

O governo dos poderosos não é sempre linear. Este inspetor — Manoel Caetano de Sá e Souza — nomeado magistralmente em fevereiro de 1779, experimentará ao cabo de nove anos, uma triste e desconfortável situação. De 1779 a 1789 tinha usufruído, para o exercício do seu cargo, de «hum camarote, que eu regi, e de que tive a chave para eu hir examinar e ouvir as reprezações, quando podia»⁴⁶. Porém, desde o ano anterior (1788) que, por entendimento do Desembargador Intendente Geral da Polícia, tinha sido chamado para o desempenho de Inspetor daquele Teatro o Corregedor da Comarca, a quem também se deu camarote. Ora, passava então a viver-se uma duplicidade de poderes/cargos/privilégios com tudo o que tal situação acarretava: «entra o Impreçario na duvida de que eu o deva ter [ao camarote], persuadindo-se que a nova ordem do Intendente Geral fez cessar a minha intendência»⁴⁷.

Na ótica deste suplicante, a nova nomeação tinha limites que respeitavam apenas à ordem pública, pelo que exprimia o seu não acordo e desagrado em que se desse camarote ao novo Inspetor nomeado pelo Intendente Geral, implicando, a assim não acontecer, que ele próprio fosse afastado do seu papel e perdesse a hipótese de acesso a um camarote, o que colidia com o privilégio de que, em virtude da procuração que a rainha lhe tinha feito, estava a usufruir havia todos estes anos. E mais, recordava a urgência da verificação do sucedido, uma vez que o Teatro estava para abrir a sua atividade e que ele nada faria sem receber aprovação de Sua Majestade.

Para seu espanto, e quase diríamos nosso também, a resposta da Mesa, dada em 26 de março de 1789 foi algo interesseira:

⁴⁵ ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177. No entanto, por Provisão de 25 de janeiro de 1626 era incumbência da Câmara e não do Governador da Relação que «toca dar licença para se as comedias representarem». Aquele «S. M. manda conserve a cidade na sua posse, e de tudo o mais que lhe pertence». Cf. *Censura sobre o Regimento do Juiz do Povo, Procuradores, e Mesteres da Casa dos Vinte quatro da Cidade do Porto* [...], 1814: 54.

⁴⁶ ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

⁴⁷ ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

*Responda-se ao Dezembargador Juis Administrador que elle deve intimar aos Impresarios dos Theatros da cidade do Porto que não devem representar pessa alguma sem que seja pelo o dito vista, para effeito de lhe constar tem licença desta Meza, para o dito fim; e quanto ao dar-se-lhe camarote isso não he da competencia desta Meza*⁴⁸.

E assim rematava o problema, afastando responsabilidades e deixando numa situação de embaraço a uns e a outros.

Do funcionamento do Teatro do Corpo da Guarda, no Porto, temos também outro tipo de notícias, aliás, contraditórias. Por um lado, ele é referido por alguns estrangeiros, viajantes em Portugal, como «um dos piores do reino, velho e bastante sujo: aí fazem representações de comédias portuguesas e de óperas italianas. Assisti a uma execução de Demosoon [provavelmente *Demofonte em Tracia*, de Metastasio] que era proporcional à beleza da sala»⁴⁹. Por outro, é olhado com respeito quando, em documentos da Intendência Geral da Polícia se escreve: «esta Leal cidade [do Porto], a que se não disputa a gloria de Restauradora merece sem duvida alguma contemplação. He no Theatro que os bons cidadãos se congratulão pela razoavel Liberdade»⁵⁰.

Se congratulam, e a ter em linha de memória a influência e o papel do Teatro na passagem de informação e até na formação por ele veiculados à assistência, os catálogos de restauradora, para a cidade, associados ao de liberdade conquistada ao nível da razão pelos bons cidadãos, ganham sublinhadamente representação nas expressões citadas.

Depois, o tempo era de marcado controlo, pelo que qualquer evento deveria ser comunicado às instâncias superiores evitando-se assim riscos de «do que he pequeno e inconsequente [se fazer] grande e perigoso» devendo dar-se conhecimento «com exactidão as couzas, que muitas vezes, ou quazi sempre, ce desfigurão, e alterão»⁵¹. Assim sendo, numa nota de ocorrência da Polícia do Porto, encabeçada com o sossego que pairava naquela cidade, informava-se que:

*1. nenhuma das Companhias Portugueza, ou Italiana está por ora arranjada para o anno Theatral, que principia na Pascoa: porem como pode acontecer, que os Actores Portuguezes, que pela maior parte são mui pobres, requeirão licença para representarem avulssamente alguma Oratoria na Quaresma, o que tem sido premedido em outros annos, com excepção de alguns dias; dezejo conhecer o que devo obrar a este respeito, e se he da Aprovação da Regencia, que se concedão essas licenças*⁵².

48 ANTT. Real Mesa Censória, cx. 177.

49 Twiss, viajante estrangeiro em Portugal, *apud* CARREIRA, 1988: 394 e nota 3.

50 ANTT. Intendência Geral da Polícia, mç. 397 (cx. 673), ofício n.º 150.

51 ANTT. Intendência Geral da Polícia, mç. 397 (cx. 673), ofício n.º 62 de 6 de março de 1821.

52 ANTT. Intendência Geral da Polícia, mç. 397 (cx. 673), ofício n.º 62 de 6 de março de 1821.

E em *postscriptum* acrescentava-se que no dia anterior ao desta nota (em 5 de março de 1821) tinham aparecido no Teatro uns

2 individuos fazendo brincos, que apesar de não produzirem perturbação mui sensível, me parecerão improprios: quiz acrescentar algumas sentinellas, para observarem os que fazião os ditos brincos, que consistião em toques de pequenos instrumentos, que se chamão = velas, e cucos =; porem como mostrassem dezagradar-se alguns espectadores, que se dispunhão a sahir, fiz retirar as sentinelas suavemente, e tudo se proseguio com alegria, e muitos aplauzos: observando os que assim brincavão, que nestes dias do Carnaval, era isso mais premetido.

*Eu, que não penso assim, antes tenho para mim, que o Theatro deve ser o lugar de grande decencia, civilização, e tranquilidade*⁵³.

Temendo más interpretações, não queria omitir esta atitude e por isso, sem mais delongas, participava.

Participações muitas, vénias ao poder outras tantas, receios de tudo e de nada... quando afinal segundo parece «o público queria um teatro mais para os sentidos que para o entendimento; mais para fazer rir e chorar que para tornar melhores os homens»⁵⁴.

4. EM JEITO DE CONCLUSÃO

No decorrer do século XVIII, Portugal conheceu uma enorme proliferação da literatura de cordel a que correspondeu uma diversificada designação dos conteúdos dos folhetos: autos, entremezes, farsas, loas, comédias, dramas, dramas jocosos, pequenos dramas, óperas, divertimentos musicais, serenatas e tragédias. Tal como a literatura ficcional, também a publicação de dramaturgia, em verso ou em prosa, sofreu nesta altura interferências, nomeadamente para a conversão dos originais da representação cénica às normas da publicação teatral. Ora, tal como notou Donald Mckenzie «um texto impresso muda radicalmente de sentido dependendo da apresentação tipográfica, do formato, da paginação, das ilustrações, da organização e de sua segmentação»⁵⁵.

Ao que Roger Chartier acrescentou que, de modos diferentes de transmissão, resultam significados também eles distintos, «dependendo do contexto das representações ou das formas de impressão, numa relação direta entre a composição social do público (nobreza ou burguesia)...»⁵⁶.

⁵³ ANTT. Intendência Geral da Polícia, mç. 397 (cx. 673), ofício n.º 62 de 6 de março de 1821.

⁵⁴ RODRIGUES, 1980: 90.

⁵⁵ Donald Mckenzie *apud* CHARTIER, 2002: 52 *apud* LEVIN, 2013: 190.

⁵⁶ CHARTIER, 2002: 53 *apud* LEVIN, 2013: 190.

No seu conjunto, tratando de textos dirigidos para leituras privadas, individuais ou de grupo, ou para instituições de ensino, textos para representação pública, ou de circulação periódica, avisados historiadores entendem que a censura real não podia ser demasiado feroz por razões económicas. E explicam: se se proibia um grande número de títulos, antes ou depois da publicação, eles acabariam sendo impressos no estrangeiro para futura difusão no reino; daí ser necessário agir com cautela para assegurar a perenidade da edição nacional⁵⁷, evitando, com o cerco fechado, o recurso alternativo e conhecido da contrafação e da clandestinidade.

No cenário do teatro ou no corredor da vida social de finais de setecentos, Portugal enfrentou desafios promovidos pela censura, que, com maior destreza e sagacidade ou com proselitismos de fino teor, tomando o tempo e os contornos necessários, acabaria por ultrapassar, senão mesmo vencer. Os textos proibidos levados a cena, os lidos em voz alta e em grupo ou aqueles outros silenciosos e individualmente digeridos em ambientes familiares, puderam contar com a cumplicidade de individualidades cujo nome estava por vezes associado a cargos e responsabilidades de estado ou tão só a profissionais anónimos (destacaria os Livreiros) capazes de enfrentar o perigo da «fraude», da clandestinidade, da contrafação, da fuga à rede de censores ao serviço de um poder que, não esquecendo a *Luz* que brilhava ao largo... também a temia.

Numa espécie de sombra, porém, chegaram. Chegaram às casas das famílias, chegaram aos espaços públicos, chegaram ao Teatro.

À parte os desafios, a censura acabou apenas por atrasar o processo de crescimento de um país que agora celebra os 200 anos da aquisição de um passaporte para um novo programa: o Liberalismo.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

Arquivo Nacional Torre do Tombo

ANTT. *Real Mesa Censória 1687/1831*. Real Mesa Censória, liv. 10.

ANTT. *Real Mesa Censória 1687/1831*. Real Mesa Censória, cx. 177.

ANTT. *Intendência Geral da Polícia 1460/1834*. Intendência Geral da Polícia, mc. 397, (cx. 673).

FONTES IMPRESSAS

CENSURA SOBRE O REGIMENTO do Juiz do Povo, Procuradores, e Mesteres da Casa dos Vinte quatro da Cidade do Porto ou Breve Razoamento sobre a Origem destes Homens publicos, e Representantes da Terceira Ordem do Estado, e sua Jurisdição, deveres, e funções dos seus

⁵⁷ CHARTIER, 1984: 98.

Officios, e utilidades vantajosas que do seu Regimento decisivamente resultão ao Soberano, ao Povo, e ao Estado. Londres: W. Lewis, 1814.

ÉTAT présent du Royaume de Portugal. Hambourg: Chez P. Chateauneuf, Libraire, 1797.

BIBLIOGRAFIA

- CARREIRA, Laureano (1988). *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1993). *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na Mudança de Sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CHARTIER, Roger (1984). *Les Français, le Livre et l'Analphabétisme*. «L'Histoire». 67, 94-98.
- CHARTIER, Roger (2002). *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna — séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 52.
- CRUZ, Maria Antonieta (1999). *Aspectos da Cultura Burguesa Oitocentista*. «Revista de História das Ideias». Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 20, 257-288.
- GOMES, Francisco Luís Rosa Ferreira (2012). *O teatro da Graça na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado.
- LEVIN, Orna Messer (2013). *A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil*. «ArtCultura». 15:27, 181-192.
- LOUREIRO, Olímpia Maria da Cunha (1994). *O Livro e a Leitura no Porto no século XVIII*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão; Fundação Eng.º António de Almeida. (Coleção Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão; 3).
- LOUREIRO, Olímpia Maria da Cunha (1997). *Contra-Corrente: Da Censura Portuguesa no Antigo Regime. A Representação Dramática na Cidade dos Almadas*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão. Separata da revista «Poligrafia». 6.
- RODRIGUES, Graça Almeida (1980). *Breve História da Censura Literária em Portugal*. 1.ª ed. [Lisboa]: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério da Educação e da Ciência. (Biblioteca Breve; 54).
- SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da (1979). *Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII*. São Paulo: FFLCH. Dissertação de Mestrado.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da (1978). *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2.ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.