

## O “MERCADO DO TEATRO” NA LISBOA JOANINA: UM NEGÓCIO LUSO-ITALIANO. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

JOSÉ OLIVEIRA BARATA\*

1º. QUANDO OS ESPECTADORES se dirigiam ao *Teatro do Globo* para assistir a espectáculos, não atribuíam, por certo, especial sentido à inscrição *Tottus mundus agit histrionem* que consubstanciava, no tempo isabelino, uma formulação que vinha desde a antiguidade. A metafórica formulação encerrava, porém, muito mais, tal como a fala de *Jacques* em *As you like it* esconde, para além do didactismo da formulação (*sete idades, sete actos da vida humana no palco do Mundo*), uma *teoria do conhecimento do Mundo* que fazia dos Homens actores no *Teatro do Mundo*, que tinha como *encenador* a *Fortuna* e o *Céu* como *espectador*. A associação Teatro/Mundo persistiu solidamente, exactamente porque acabaria, em última análise, por situar relacionalmente o poder e a forma da *mimesis*. Não surpreende, assim, os múltiplos títulos que procuravam condensar uma visão *enciclopédica* cuja complexidade ultrapassa formulações que ainda repetimos quotidianamente, sem que lhe atribuamos mais do que o valor de “tropos” banalizados: “a vida é um palco”, “vivemos no grande teatro do Mundo”, etc, etc. A relação Teatro/Mundo expressa na metáfora do palco que é “espelho do mundo”, “imagem da vida”, local por excelência de exposição dos

---

\* Professor catedrático aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Foi Director do Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Director do Instituto de Estudos Portugueses da Universidade de Macau.

vícios terrenos para que, pelo “exemplum”, se indiquem os caminhos da morigeração, constituíram desde a Idade Média até ao Iluminismo, um dos grandes eixos sobre que se apoiava a arquitectura conceptual da relação teoria/prática teatral. É certo que se alteraram as relações de causalidade, as “poéticas”, os objectivos que se atribuíam ao espectáculo no quadro da sociedade, mas Mundo e Teatro continuaram a ser vistos como “dois livros”; dois livros que Goldoni evoca e que confessa nunca se ter arrependido de seguir:

“(…) contutto ciò i due libri su’ quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il *Mondo* e il *Teatro*. Il primo mi mostra tanti e poi tanti vari caratteri di persone, me li dipinge così al naturale, che paion fatti apposta per somministrarmi abbondantissimi argomenti di graziose ed istruttive Commedie: mi rappresenta i segni, la forza, gli effetti di tutte le umane passioni: mi provvede di avvenimenti curiosi: m’informa de’ correnti costumi: m’intruisce de’ vizi e de’ difetti che son più comuni del nostro secolo e della nostra Nazione, i quali meritano la disapprovazione o la derisione de’ Saggi; e nel tempo stesso mi addita in qualche virtuosa Persona i mezzi coi quali la Virtù a codeste corrottele resiste, ond’io da questo libro raccolgo, rivolgendolo sempre, o meditandovi, in qualunque circostanza od azione della vita mi trovi, quanto è assolutamente necessario che si sappia da chi vuole con qualche lode esercitare questa mia professione. Il secondo poi, cioè il libro del *Teatro*, mentre io lo vo maneggiando, mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle Scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del Mondo si leggono; come si debba ombreggiarli per dar loro il maggiore rilievo, e quali sien quelle tinte, che più li rendon grati agli occhi delicati degli spettatori. Imparo in somma dal Teatro a distinguere ciò ch’è più atto a far impressione sugli animi, a destar la meraviglia, o il riso, o quel tal dilettevole solletico nell’uman cuore, che nasce principalmente dal trovar nella Commedia

che ascoltasi, effigiati al naturale, e posti con buon garbo nel loro punto di vista, i difetti e 'l ridicolo che trovasi in chi continuamente si pratica, in modo però che non urti troppo offendendo". (Goldoni 1967:43).

O conhecido passo de Goldoni, luminosamente comentado em importante trabalho de Mario Baratto, (Baratto, 1964), pode assumir-se como ponto referencial na superação da figura do autor que do "artesão" medieval e renascentista se confronta com os novos valores do "mercado", da procura 'cultural' no 'espaço público' (Habermas 1974). Com efeito, o *Mundo* e o *Teatro* são "livros" em que se aprende. Assim se confere maior importância ao papel criador do *autor*, enquanto *mediador* dessas duas realidades. A contemplação destes dois universos é filtrada pelo trabalho *poético* (pelo *fazer*) do autor que tem que *ler, aprender, estudar* para *re-fazer* pois só assim poderá responder aos horizontes de expectativa de um novo público *burguês* que, desde o Renascimento, se habituara a ver em palco os *usos, costumes, vícios e virtudes* de uma "classe" dotada de valores que os identificam (também pela linguagem) como comunidades merecedoras de subirem ao palco. Assim se foram desenhando as grandes molduras onde o teatro se justifica através da "representação" que faz de si próprio e onde o mundo da natureza e dos homens se "representa".

2º. A relação *autor/autoridade* assume pois uma complexidade que ultrapassa o simples cotejo de fontes ou o paciente comparativismo em que muitos se perdem, não se rejeitando, porém, que contribuem para a clarificação do percurso da criação, nomeadamente no espaço europeu.

Contributo decisivo para essa nova "leitura" é o trabalho de Foucault *O que é um autor?* (Foucault 1995) ao chamar a atenção para o progressivo ganho de estatuto num contexto 'comercial', aberto à circulação de múltiplos interesses e interessados. Esta pois, a reflexão teórica necessária que terá que preexistir ao estabelecimento do 'negócio' do teatro e do circuito de pessoas e interesses que gravitavam à sua volta.

Num trabalho informado e de grande argúcia analítica, Jean-Christophe Agnew (Agnew 1986) aborda as relações que, historicamente, ‘aproximam’ o *mercado* do *teatro* enquanto espaços, lugares e ‘instituições’ onde o valor de troca, através de múltiplas formas de ‘recompensa’ está bem presente. Não apenas o trabalho de Agnew mas igualmente os muitos trabalhos sobre a Comédia espanhola ou ainda a renovação dos estudos sobre o teatro dos Tudors, com especial incidência em Shakespeare. São contributos que ficamos a dever, especialmente, a Stephen Greenblatt (Greenblatt 1988;) e que lançaram no campo da reflexão literária uma viva discussão em torno da ‘poética da cultura’ que enforma o neo-historicismo (Domenichelli 2011).

Como facilmente se comprova, a análise que julgamos particularmente produtiva pelos resultados que apresenta, ultrapassa o espaço português – inclusive quando temporalmente circunscrito ao reinado de D. João V – para encontrar na realidade teatral do Siglo de Oro espanhol ou no teatro dos Tudor idênticos problemas. Não surpreende, pois que se volte ao ainda movediço campo dos mecanismos de produção do espectáculo. Qual o trajecto percorrido por um texto que até nós chega, ‘julga-se’ “definitivo” e fixo nas letras do impressor? Que tipo de intervenção poderão ter tido *memoriones, copistas, autores de comédias, empresários, impressores*, complexa cadeia que fazia do texto quase um ‘pretexto’? E será que perante a nova realidade que antecipa e configura a dignificação do autor e dos seus direitos (também de criação), o trajecto é o tão repetido *from page to stage*, ou este é apenas o caminho mais simples e moldado por critérios predominantemente literários que parecem esquecer a especificidade do acontecimento teatral? (Pye 2000; Holland and Orgel, 2006; Weimann 2000).

3º. Poucos séculos como o XVIII nos ofereceram tantos elementos documentais relativos ao espectáculo e, simultaneamente, tão eloquentes quanto à noção globalizante de festa

que o "espectáculo barroco" assumiu um pouco por toda a Europa.

No momento em que se assiste à definição dos contornos do moderno Estado centralizado, o espectáculo — cada vez mais dependente do poder económico — distancia-se do "rissonho cortejo de foliões", evocador da contrastada Idade Média. Simultaneamente, e de uma forma inequívoca, aumenta o gosto pelo espectáculo como um fenómeno que, surgindo espontaneamente, acabará por ser cuidadosamente *policidado*, não fosse o ambiente das "festas" resvalar em *perigoso espírito de revolta*, consequência natural daquilo que os sociólogos já apelidaram de "facilitação social".

Percorrendo narrativas da época, onde se assinalam importantes momentos da vida das cortes ou apenas efémeros acontecimentos, facilmente constatamos que o homem barroco vivia e pensava o seu quotidiano como um constante e ilusório "espectáculo" onde *real* e *irreal* quase sempre se harmonizavam para tranquilidade e deslumbramento dos espíritos que, de bom grado, se deixavam *éblouir* na volúpia cromática e sinestésica dentro de uma espectacularidade deliberadamente procurada.

No entanto, a progressiva institucionalização dos vários *espaços cénicos* surge desde logo associada à construção de *edifícios fixos* ou, na falta deles, ao estabelecimento de esferas oscilantes entre o *público* e o *privado*. A progressiva institucionalização do teatro como "produto cultural", sujeito às leis da oferta e da procura, não acompanhava, entre nós, o ritmo bem mais avançado das demais capitais europeias. É bem sintomático que ainda em 1731 o *Pátio das Comédias* fosse cobiçado como estrutura bastante para que artistas italianos chegados a Lisboa instalassem uma «opera com pintor, e carpinteiros para as maquinas, vestidos, e hua musica. Contentão se com o Patio das Comedias, falta a licença delRey" (*Gazetas Manuscritas...I*: 98).

Quando se refere a esfera privada, pensa-se sobretudo nos “espectáculos” que a corte promovia por ecomenda e aos quais assistia um reduzido número de espectadores, regra geral fidalgos *habitués* do Paço, embaixadores, ou ainda homens da órbita palaciana que “ofereciam” as próprias residências para festividades ocasionais. Fala-se assim de *esfera privada*, porque dela ficava excluído o público que, por sua vez, era remetido para os espectáculos das praças ou *pátios* e que, ao contrário dos espectadores da corte, sintonizava com outros quadros culturais.

Pelo contraste dos seus gostos, pelo pitoresco da sua maneira de “estar” no espectáculo, concluímos que, para esses espectadores, a representação teatral era um privilegiado momento de reunião e convívio onde nem sempre o mais importante era o que se passava no palco.

Papel não menos importante, coube à Igreja que, em efemérides do calendário litúrgico, ou quando de realizações com significado político-religioso, sabiamente organizava festividades de grande aparato, assim ostentando publicamente a imagem que, no momento, mais convinha à instituição religiosa. Para mais, o magistério religioso encontrava-se intimamente associado ao magistério universitário. Não surpreende, pois, que os Colégios, não só nas suas periódicas festas de fim de curso, como em manifestações destinadas a assinalar um “notável acontecimento”, fossem centros particularmente produtivos e aptos a responder rapidamente às exigências próprias dos grandes espectáculos.

Estas festividades não se confinavam à apresentação de *comédias*, ou do que, em limitadora interpretação, poderíamos comodamente designar como *teatro*. Desde a *comédia à ópera*, passando pelas *danças, serenatas, cavalhadas, jogos, luminárias, repiques, escaramuças, corridas de touros*, facilmente verificamos que era bem ampla a noção de espectáculo do homem barroco. *Espectáculo, festa, divertimento, passatempo*, surgiram como sinónimos para um tempo lúdico em que

apenas a "encenação" variava, de acordo com os locais onde se apresentavam, com os objectivos a que se destinavam, e ainda com as possibilidades de quem os promovia.

Um dos aspectos que pareciam não preocupar os promotores destas iniciativas é o da duração das várias festividades. A vida era breve; e se o *gozo* a pudesse acompanhar, amenizando os "tempos mortos" e a tediosa solidão, tanto melhor. Mais uma vez, também neste caso, se verifica como era bem claro o desejo de afastar o espectro do *horror vacui*... Não surpreenderá, pois, que, nos vários testemunhos reunidos, essas festividades se prolonguem por mais de um dia. Começando, regra geral, à tarde e continuando pela noite dentro, uma característica parece ter sido obstinadamente mantida como ponto de honra de todas as festas: a íntima associação, com as representações espectaculares, dos aspectos gastronómicos e conviviais. Se comer e beber faustosamente alimentava alguns dos sentidos, simultaneamente exaltava-se a "teatralidade" através de simples anúncio de «apparencias» ou «notáveis Theatros».

Para além das festas litúrgicas, ou sociais, os pretextos para organizar "festas teatrais" não faltavam à nossa nobreza da primeira metade do século XVIII. Dias de santos, celebração de nascimentos, dias de baptismo, aniversários de casamentos de casas reais, portuguesas ou estrangeiras, homenagens ao poder papal, entrega de prémios no final de anos escolares, tomadas de posse castrenses, «aplausos pelas melhores» do rei ou de alguém da família real, eram algumas das datas a merecerem justificável festa, mesmo quando a sinceridade das intenções parecia ocultar-se sob um simples pretexto para gozar o fugaz esplendor da festa para uma classe, que assim procurava preencher um doloroso vazio existencial.

Pode-se, no entanto, perguntar: quem participava e interpretava espectáculos, numa época que sabemos particularmente difícil para os "actores profissionais"? Na maioria dos casos, surgem-nos precisas indicações de que houve comédias

representadas «por pessoas de distinção», «por pessoas particulares», damas e fidalgas que assim se estreavam como *dilettanti*.

Com a constituição da Capela Real e a esclarecida política cultural de D. João V, torna-se frequente o intercâmbio entre os muitos músicos (espanhóis e italianos) que servindo a Capela Real, não desdenhavam participar nos eventos para que eram solicitados. Assim surgem as *serenatas* cantadas em italiano, confinando-se, no entanto, as suas actuações à esfera palaciana. Mesmo as primeiras aparições das *Paquetas* dão-se no contexto da *esfera privada*, pois ainda estava longe o pleno advento da ópera entre nós. A corruptela *Paquetas* (também *Paquetes*) ficou vulgarizada na Lisboa setecentista. Tratavam-se de Ana e Helena, filhas de Alessandro Maria Paghetti italiano que uma vez em Lisboa, funcionou como “empresário” ligado, quer à participação em festas dos ‘principais da Corte’ mas, igualmente, com importante papel no desenvolvimento ‘operístico’ da Academia da Trindade.

4º. Não se deseja saturar este espaço com os muitos episódios que uma abundante produção crítica tem vindo a ser produzida nos últimos tempos, nomeadamente por uma nova geração de investigadores que, felizmente, têm podido usufruir das tímidas melhorias que pontualmente a política de investigação tem disponibilizado.

Um dos acervos que fornece muitas respostas para a consolidação da arte do teatro entre nós encontra-se na Igreja de Nossa Senhora do Loreto. Livreiros, músicos, cantores, ‘cantarinas’ são apenas uma pequena parte de nomes – alguns aparentemente desconhecidos – que uma vez sediados em Lisboa aliavam o trabalho de divulgação cultural no quadro de um ‘mercado’ com leis de oferta e procura que há que analisar. O florescimento da ópera italiana em Portugal, para que contribuíssem cantores e músicos italianos ao serviço da Capela Real, viu a sua definitiva implantação sempre dependente de factores materiais que não eram facilmente resolúveis por um Senado Municipal que a tantas e mais prementes

preocupações tinha de dar resposta. Já assinalámos a notícia dada pelo Conde de Ericeira em Janeiro de 1731. Porém, é bem evidente o frenesim pela novidade de uma nova *prática espectacular*. Desde 1729 Domenico Scarlatti, desejado e esperado com algum nervosismo por D. João V, encontrava-se em Lisboa: «(...) 27 de Setembro de 1729. Chegou o muzico Escarlate com a molher fermosa e dous filhos se lhe continão os seus grandes ordenados.» (*Gazetas Manuscritas* I:55) A 'novidade italiana' estava pois, no ar e só surpreendiam os pequenos impedimentos que iam surgindo. A 27 de Fevereiro de 1731 tudo parecia pronto, faltando ainda e sempre a licença do rei: «(...) tem ajustadas as cantarinas por 20.000 crusados, e hua planta para o theatro no mesmo Patio, e o Patriarcha os não embaraça, mas faltalhe a licença del Rey». (*Gazetas Manuscritas* I:108).

Mas para além dos que tem merecido a atenção dos estudiosos, olhemos para impressores/livreiros como Carlo Lerzo, o filho João Bauptista e a sua possível conexão com a intelectualidade portuguesa da época. E, à semelhança do que essas pistas de investigação têm fornecido para o teatro espanhol, francês e inglês talvez possamos concluir que muito há a rever no *corpus* teatral português, nomeadamente da primeira metade do século XVIII. Para alegria, divertimento e aplauso dos que a estas " cousas " se dedicam... A realidade teatral que encontramos na primeira metade do nosso século XVIII – ainda 'espaço público' dividido entre a comédia espanhola e o embrião operístico italiano – acabará por dar razão às paçavras de Cervantes quando, criticando a caótica realidade teatral do seu tempo, percebe que "las comedias se han hecho mercadería vendible" (Cervantes 1970; XLVIII:1463), sinal de degradação do "gosto" que forçava *actores* e *autores* a um processo de adaptação que se torna necessário reexaminar. O *Parnaso*, *Calíope*, *Apolo* continuarão com o prestígio simbólico que o tempo lhes conferiu. Porém o acesso a *poeta* percorrerá outros caminhos; dissolver-se-á muitas vezes no

complicado jogo de intertextualidade que tanto seduz no galante século XVIII. Um Parnaso que “perceberia” que a ària de *Chischisbeu* em as *Variedades de Proteu* de António José da Silva era um convite para um “teatro à moda” como Benedetto Marcello o tinha parodicamente teorizado:

Cara mia, cara, cara  
 Per te il mio cor trafitto y  
 Smarrito, sbigurruto  
 Il dardo senti d' amor.  
 Moriró , má qual Fenice  
 Che nel fuoco tuo felice  
 Piu bella revive allor.

#### BIBLIOGRAFIA

- Agnew, Jean-Christophe, *Worlds Apart. The Market and the Theatre in Anglo American Thought, 1550-1750*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988. Baratto, Mario, *Tre studi sul teatro: Ruzante, Aretino, Goldoni*. Venezia, N. Pozza, 1964.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. In: *Obras Completas*. Vol. II. Madrid, Aguilar, 1970.
- Domenichelli, Mario, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*. Pisa, Edizioni ETS, 2011. Particularmente variada a bibliografia sobre a ‘cultura material’. O trabalho de Mario Domenichelli é apenas um exemplo. Estimulante exemplo.
- Foucault, Michel, *O que é um autor?*, Lisboa, Veja, 1995.
- Lisboa, João Luís; Miranda, Tiago C. P. dos Reis; Olival, Fernanda, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Vols. I, II, III. Lisboa, Edições Colibri, CHC-UNL e CIDEHUS-UE, 2002.
- Goldoni, Carlo, *Memorie*. Torino, Einaudi, 1967.
- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean negotiations. The circulation of social energy in Renaissance England*. Berkeley, University of California Press, 1988.
- Habermas, Jürgen, *Storia e critica dell'Opinione Pubblica*. Bari, Laterza, 1974.
- Holland, Peter and Orgel, Stephen (Editors), *From Performance to Print in Shakespeare's England*. New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Pye, Christopher, *The vanishing. Shakespeare, the Subject, and Early Modern Culture*. Durham & London, Duke University Press, 2000.
- Weimann, Robert, *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.