

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



O TEATRO DA GRAÇA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

FRANCISCO LUÍS ROSA FERREIRA GOMES

2012



UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



TÍTULO DA TESE

FRANCISCO LUÍS ROSA FERREIRA GOMES

Dissertação orientada pelo Prof. Doutora Maria João Almeida  
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

2012

## RESUMO

Teatro de história breve, o Teatro da Graça, sobre o qual escasseia informação, é o objecto de estudo deste trabalho, que visa reconstruir, na medida do possível, aspectos relacionados com a sua existência no decurso da segunda metade do século XVIII. Procurámos, ao longo do trabalho realizado, clarificar detalhes e pormenores relativos a esta casa de teatro. A saber, características relativas à sua origem, aos modelos de gestão empregados, ao repertório apresentado, e também aos principais nomes do universo teatral português que passaram pela Graça.

O Teatro da Calçada da Graça destacou-se no panorama teatral da época mormente devido ao seu repertório heterogéneo, apresentando, entre outros, comédias, presépios, tragédias e entremezes. Esta diversidade deu à Graça um carácter singular relativamente aos restantes teatros lisboetas sob a alçada da Sociedade para a subsistência dos teatros públicos da Corte.

A apresentação de múltiplas récitas de teatro espanhol numa Lisboa em pleno Pombalismo, adverso à dramaturgia do país vizinho, pode ser vista como um esforço, por parte da Sociedade, de diversificar o repertório apresentado na capital, procurando, ao mesmo tempo, agradar o público português através da presença de «graciosos», e satisfazer a procura da velha dramaturgia espanhola. Tal episódio apresenta uma singularidade que eleva o Teatro da Graça dentro do quadro teatral da segunda metade de setecentos.

Palavras-chave: Teatro; Século XVIII/Portugal; Campo Teatral; Reportório; Teatro da Graça

## **ABSTRACT**

A theatre of brief history, the Teatro da Graça, of which there is little information, is the main focus of our work, which aims to rebuild, to the extent possible, aspects related to its existence during the second half of the XVIIIth century. Throughout the work carried out, we sought to clarify the many details regarding this house of theatre. Namely, characteristics related to its origin, management models applied, the repertoire presented, and also the main names of the Portuguese theatre universe that passed through Graça.

The Teatro da Calçada da Graça stood out in the theatrical panorama of the time mainly because of its heterogenous repertoire, presenting, among others, comedys, «presépios», tragedys and «entremezes». This diversity gave Graça an unique character in comparison with the remaining Lisbon theatres under the administration of «Sociedade para a subsistência dos teatros públicos da Corte».

The presentation of multiple recitals of Spanish theatre in a Lisbon in full-blown Pombalism, which was adverse to the dramatics of the neighbouring country, can be seen as an effort, by the «Sociedade», of diversifying the repertoire presented in the nation's capital, while also pleasing the Portuguese audience through presence of «graciosos», and satisfying the demand for old Spanish drama. Such episode presents a distinctiveness which elevates Teatro da Graça within the theatrical landscape of the second half of the 1700s.

Key-words: Theatre; XVIIIth century/Portugal, Repertoire; Field of theatre; Graça Theatre

## AGRADECIMENTOS

Como é de conhecimento geral, um trabalho de uma dissertação de mestrado, ou outro grau académico, é algo que, por natureza, tem uma grande vertente de enclausuramento e individualismo, afinal de contas é o nosso nome que estará na capa, sendo-nos assim atribuída a grande parte da dose de mérito e responsabilidade.

Falando exclusivamente desta dissertação, é com toda a segurança que afirmo que a mesma não poderia ter sido possível sem a ajuda de um grupo restrito, mas valiosíssimo, de pessoas que estiveram sempre disponíveis para toda e qualquer contribuição.

Os primeiros agradecimentos vão para a minha família. Foram, e sempre serão a minha base, aqueles com quem posso contar para todas as eventualidades. A sua contribuição não se relacionou com aspectos concretos da construção deste trabalho, contudo, o mesmo não seria possível sem o apoio e motivação constantes do meu pai, mãe, irmãs e cunhado. É provável que nem eles tenham noção do quanto me ajudaram...felizmente é assim que uma família funciona.

Seguidamente agradeço à Inês Melo Sampaio e Paula Antunes, amigas a quem recorri, e que se disponibilizaram prontamente para me ajudar na revisão do texto, lendo e relendo as minhas palavras em busca de um possível erro. Pode não parecer de relevo significativo, contudo, este tipo de trabalho metuculoso por si só merece o meu sincero obrigado.

Estendo também a minha gratidão ao Prof. Dr. José Camões, uma pessoa que, através da sua grande dedicação e disponibilidade, permitiu-me enriquecer em muito o meu trabalho. Não é comum ter contacto com alguém que, sem nenhum interesse em particular, se mostra tão receptivo em ajudar-me, indo até ao fundo da questão, em busca do material necessário.

Finalmente, o meu maior agradecimento vai inteiro para a Prof. Dra. Maria João Almeida. Trata-se de alguém que foi muito além das suas funções enquanto orientadora desta dissertação e que, através do seu espírito e força de vontade inxcedíveis, me deu a

motivação e energia necessárias para a conclusão deste trabalho. Não querendo entrar em lugares comuns (mas já o fazendo), digo que faltam-me palavras para classificar o papel que a Prof. Dra. Maria João Almeida teve ao longo destes meses. Uma pessoa rigorosa e atenta ao detalhe, não se limitando a rever o material que lhe enviava, sentando-se também na cadeira do investigador em busca de mais alguma coisa.

Foi, para além de orientadora, alguém que me orgulho de chamar de amiga, uma amiga que me foi conhecendo a mim e às minhas dificuldades, nunca deixando de motivar, repreender e elogiar, sempre de um modo pragmático e objectivo e nunca deixando de parte a sua boa disposição. Obrigado é palavra pobre para o que quero transmitir, contudo é uma mínima amostra desse sentimento.

## ÍNDICE

RESUMO .....	1
ABSTRACT .....	2
AGRADECIMENTOS .....	3
INTRODUÇÃO.....	7
1- PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DE SETECENTOS .....	10
2- PANORAMA TEATRAL LISBOETA NA SEGUNDA METADE DO SÉC.XVIII.....	21
2.1- Correntes teatrais estrangeiras .....	21
2.2- Teatros de Lisboa antes da instituição da “Sociedade” .....	25
2.3- Teatro do Bairro Alto .....	25
2.4- Teatro da Rua dos Condes .....	28
2.5- A “Sociedade” e os seus teatros .....	32
3- O NEGÓCIO DO ESPECTÁCULO.....	38
3.1- Com frente para a Calçada.....	40
3.2- Teatro a três dimensões .....	41
3.3- Administração: antes, durante e após a “Sociedade” .....	44
4- DOS PRESÉPIOS ÀS COMÉDIAS .....	58
5- COMEDIANTES E EMPRESÁRIOS .....	81
CONCLUSÃO.....	85
BIBLIOGRAFIA.....	89
SITIOGRAFIA .....	99
APÊNDICE .....	105
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES .....	106
ANEXOS.....	111

Anexo I .....	112
Anexo II .....	115

## INTRODUÇÃO

Quando nos debruçamos sobre um projecto de investigação, tendo em vista a elaboração de uma dissertação académica de índole maioritariamente histórica e documental, é necessário adoptar um modelo de estrutura que permita situar o leitor durante o percurso conducente ao tema central do trabalho, agilizando-se, por esta forma, uma compreensão progressiva da conjuntura global que envolve o objecto em estudo.

Foi com esta estrutura em mente que se organizou e, conseqüentemente, se pôs em prática o processo de trabalho de pesquisa relativa ao Teatro da Calçada da Graça, tema abordado pela primeira vez numa dissertação académica.

Assim sendo, o nosso trajecto irá iniciar-se com a análise do quadro histórico do Portugal da segunda metade do século XVIII, através de um estudo da conjuntura política e económica que caracterizava o nosso país nessa época. Uma conjuntura marcada pela figura do Marquês de Pombal, personalidade incontornável do Portugal do século XVIII, e que influenciou de modo decisivo o caminho do reerguer de uma Lisboa destruída física e espiritualmente pelo terramoto de 1 de Novembro de 1755.

Dando forma ao retrato da conjuntura política e económica portuguesa da segunda metade de Setecentos, teremos em vista apreender de que modo a doutrina política seguida por Sebastião José de Carvalho Melo, subjacente à sua actuação na qualidade de Secretário de Estado do Reino, se repercutiu sobre a sociedade coeva, em particular a lisboeta.

Com base no contexto global português de Setecentos assim delineado no que respeita à referida conjuntura política, económica e social, canalizaremos o nosso foco de atenção para o campo teatral de Lisboa, perseguindo o objectivo de individualizar as características de que se revestiu. Mediante este estudo, iremos indagar as alterações por que passou o teatro que se fazia nas salas de espectáculo da capital do reino, nomeadamente na fase pós-terramoto quando, na sequência de um interregno de vários anos, a actividade teatral foi retomada.

A abordagem da situação do teatro na capital terá em linha de conta, em primeiro lugar, as correntes dramáticas estrangeiras que alimentaram o reportório das casas de

representação públicas. Neste sentido, serão averiguadas as respectivas vias de penetração no nosso meio teatral no quadro do contexto político-social e cultural de Setecentos.

Para além das correntes estético-dramáticas em voga, tornar-se necessário fazer o reconhecimento das principais salas de espectáculo em funcionamento na capital, contemporâneas do Teatro da Calçada da Graça. Serão contemplados especificamente neste ponto aspectos como origens, histórico empresarial-administrativo e reportório, de modo a que possamos proceder à comparação possível do Teatro da Graça com os outros teatros setecentistas, na segunda parte do nosso trabalho. Na reconstrução da imagem do teatro lisboeta na segunda metade do século XVIII, será dada especial atenção à “Sociedade para a subsistência dos teatros públicos da Corte”. Procurar-se-á analisar o papel que esta instituição desempenhou na estrutura teatral de Lisboa atendendo-se para isso às inovações que veio introduzir em matéria de modelos de gestão e organização do espectáculo público.

É com este enquadramento que chegaremos à segunda parte do nosso trabalho centrado na reconstrução da história do Teatro da Calçada da Graça. Como em qualquer construção minimamente sólida, será necessário ter em conta, em primeiro lugar, as bases, ou, neste caso, as origens desta sala de espectáculos. Esta reconstituição assentará na documentação notarial, relativa ao teatro, que subsistiu até aos nossos dias.

Para além da cronologia das suas origens, importa-nos abordar aspectos relativos à sua localização concreta, dimensão física e lotação. Se para a definição das duas primeiras características teremos essencialmente como base documentação coeva, a questão da lotação do teatro será determinada através do confronto dos dados existentes referentes ao Teatro da Graça com os de outras salas de espectáculo suas contemporâneas. A procura da definição de tais características terá em vista a reconstituição de uma imagem a três dimensões desta sala de espectáculos.

Em seguida, com base essencialmente, ainda, na acima referida documentação notarial, deter-nos-emos no delineamento do percurso empresarial e administrativo que caracterizou o teatro nos diferentes momentos da sua existência, tentando identificar também figuras do universo teatral que tenham deixado a sua marca na Calçada da Graça, ou que possam ter estado directamente ligadas à sua história.

Mediante aquele estudo procuraremos verificar por que moldes se norteava a gestão do teatro, especialmente antes de passar a ser administrado pela “Sociedade para a subsistência dos teatros públicos da Corte”. No seguimento lógico do nosso percurso, consideramos necessário analisar as alterações introduzidas pela entidade societária no anterior modelo de funcionamento do espaço teatral da Calçada da Graça, estabelecendo em paralelo, e através de análise de documentação atinente a rendimentos registados quanto a reportório exibido num ano específico, uma comparação com os restantes teatros sob a alçada da “Sociedade”.

As informações coligidas na fonte documental anteriormente mencionada no que respeita a títulos levados à cena servirá igualmente de suporte essencial no reconhecimento do reportório apresentado no Teatro da Graça ao longo dos anos da sua existência e do qual ainda temos informação.

O ponto relativo ao reportório apresentado na Calçada da Graça apresenta-se como um dos aspectos principais do nosso trabalho. Procuraremos por isso reflectir sobre o modo como este reportório se enquadrava na programação teatral da Lisboa Pombalina dominada pela presença de obras de autores estrangeiros. Torna-se assim necessário atender ao tipo de espectáculos e géneros dramáticos exibidos no palco do Teatro da Graça, bem como determinar a possibilidade de nele se ter registado a presença de uma particular corrente dramática europeia, e ainda definir se o reportório evidenciou um carácter uniforme, ou se, por outro lado, foi sofrendo alterações ao longo dos anos.

Destacaremos, por fim, um conjunto de figuras do mundo teatral lisboeta e nacional que terão passado pela Calçada da Graça. A identificação destes nomes da cena portuguesa terá em perspectiva a ideia de circulação de artistas e de gestores-empresários que parece ter caracterizado o mundo do espectáculo de Setecentos.

Através da pesquisa e averiguação dos traços que individualizam aquele que foi o primeiro Teatro da Graça, é nosso objectivo tornar mais visíveis os contornos da história desta sala de espectáculos enquanto unidade, e enquanto peça do quadro teatral lisboeta na segunda metade do século XVIII.

## **PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DE SETECENTOS**

A segunda metade do século XVIII constitui um período singular na história de Portugal. Com o dealbar deste período, a catástrofe da manhã de 1 de Novembro de 1755 alterou a secular fisionomia da capital, parcialmente destruída, e as suas consequências repercutir-se-iam inevitavelmente sobre a estrutura política, social e económica do país.

Perante uma cidade e sociedade em ruínas, impunha-se uma resposta pronta e poderosa, uma acção firme que, tendo como protagonista José Sebastião de Carvalho Melo, viria a revelar os seus reflexos no quadro político nacional. O futuro Conde de Oeiras e Marquês de Pombal ascendeu meteoricamente a um papel de proa do Estado que, sob o regime neo-absolutista, colocava o soberano acima de toda e qualquer lei. Neste modelo de regime monárquico, assumida uma feição despótica, o verdadeiro poder executivo ficou depositado, no plano efectivo, nas mãos do primeiro-ministro do rei D. José I, como em seguida se procurará clarificar.

Os primórdios da segunda metade do século XVIII coincidem com a morte do rei D. João V e a conseqüente subida ao trono do seu filho D. José I que, à semelhança dos seus antecessores (desde o reinado de D. João I), governava a nação no âmbito de um regime político de cariz absolutista. Tal regime sempre se pautou em Portugal pelo seu percurso firme e pacífico, apresentando também características muito próprias. Com efeito, segundo a doutrina absolutista portuguesa, o monarca, quando «tomava posse», era aclamado e não ungido, sendo obrigado a prestar um juramento pelo qual se comprometia a respeitar o povo, as leis da Igreja e os privilégios e costumes do reino. Isto é, o soberano assumia o compromisso de aceitar a lei moral e religiosa, bem como as tradições.

No entanto, a subida ao trono do rei D. José I marcou um virar de página e paradigma do absolutismo em Portugal. Isto porque é no reinado de D. José I que surge a figura de Carvalho e Melo, estadista preponderante no universo político setecentista.

Sebastião José de Carvalho e Melo iniciou a sua carreira política ainda durante o reinado de D. João V, como embaixador em Londres, sendo, posteriormente, transferido para Viena de Áustria, onde se terá apercebido do substantivo atraso de Portugal em relação

à restante Europa. Viena tem sido considerada, por isso, a principal fonte do reformismo político de Pombal.

Contudo, e como a sua prestação enquanto diplomata ficara aquém do desejado, D. João V resolve fazê-lo retornar a Portugal, sendo depois nomeado ministro dos Negócios Estrangeiros já pelo rei D. José I, que entretanto sucedera ao pai, recentemente falecido.

Em 1755, José Sebastião de Carvalho e Melo já ocupava o lugar de Secretário de Estado do Reino (Primeiro-Ministro) de D. José, podendo deste modo pôr em prática toda a teoria política de marca jusnaturalista assimilada durante a sua permanência em Viena de Áustria.

E assim se assiste ao nascimento de uma nova definição de Estado, baseado numa ideologia que misturava a noção de absolutismo, através da colocação do monarca acima de qualquer lei, com o ideal iluminista e a política mercantilista. Estávamos assim perante o denominado Despotismo Esclarecido ou Iluminado, um sistema, em teoria, de natureza contraditória, uma vez que se trata de um modelo político que, por um lado incorpora o ideal absolutista e de exaltação do Estado, ou soberano, sendo este o detentor do poder supremo, mas por outro, apresenta também as ideias progressistas e reformistas do Iluminismo, procurando colocar todos os estratos sociais de forma igualitária perante o rei.

No entanto, é de verificar que, pese embora estas inspirações derivadas do «espírito das Luzes», tais eram aplicadas até um certo ponto, sendo o poder decisivo mantido pelo monarca.

Para melhor definir este modo de governação, atentemos, em primeiro lugar, a António Oliveira Marques, e de seguida a Joaquim Veríssimo Serrão:

[...] O Despotismo esclarecido pode [...] explicar-se como sendo uma fase tardia e final do absolutismo régio, muito mais em conexão com as grandes mudanças que a Europa sofreu no século XVIII do que com a única influência de uma atitude filosófica [Iluminismo].

O despotismo vinha proclamar que usos e costumes não desempenhavam qualquer papel; defender o princípio de que as leis naturais eram interpretadas pelo soberano e de que as leis de Deus estavam depositadas no próprio rei. [...] Desta maneira, o despotismo iluminado tendia a nivelar todas as classes sociais perante o poder real, a abolir quaisquer

privilégios baseados na hereditariedade e na tradição, a rejeitar todos os organismos políticos e sociais de controle à administração central, e a fomentar o surto de uma Igreja nacional independente de Roma.” (MARQUES 1973: 550-551)

O Despotismo Iluminado não diminuía o poder político do monarca, apenas defendendo ser este conduzido pela sua razão e ajudado por órgãos de governo que deveriam operar para o bem dos vassallos. Essa doutrina visava reformar a sociedade por meio de leis justas e adequadas, o que era de molde a controlar a acção régia, mitigando, na teoria, os seus poderes, embora na prática a autoridade suprema não sofresse limites. (SERRÃO 1982 : 13)

Foi com base neste sistema político que o Secretário de Estado do Reino colocou em prática a sua acção reformista, procurando impor a lei a todas as classes sociais e racionalizar a administração sem, no entanto, enfraquecer o poder real, como se deduz das palavras de Joaquim Veríssimo Serrão. Esta política reformista abrangeu, como não poderia deixar de ser, várias vertentes do Portugal setecentista, incidindo em matérias de grande importância como a situação económica e religiosa, a educação, ou o próprio funcionamento do aparelho de Estado.

As reformas económicas de Pombal, inseridas numa conjuntura por si só delicada, poderiam, por esse motivo, ser vistas como ambiciosas. Estas centravam-se no incremento da produção nacional, sobrepondo-se à concorrência estrangeira, através do desenvolvimento do comércio colonial e da indústria das manufacturas. Foi com tais objectivos em mente que criou a Junta do Comércio, a Companhia para a Agricultura das Vinhas do Alto Douro, instituição isenta de impostos no comércio e exportação, ou a Companhia das Reais Pescarias do Reino do Algarve.

Pombal concedia ainda benefícios fiscais a pequenas fábricas que se dedicassem ao mercado interno. Tratava-se de uma política económica de cariz proteccionista que impulsionava a produção nacional, em detrimento dos produtos importados e que levou à criação de diversas pequenas manufacturas. Concluir-se-á que a política económica pombalina se pode caracterizar com uma expressão derivada do discurso económico-financeiro contemporâneo, a saber, “promoção da marca Portugal”.

Para além do universo económico, o plano de reformas do Marquês de Pombal englobava também a vertente religiosa, como acima se referiu. Nesta área, Pombal terá pretendido, acima de tudo, reforçar o absolutismo régio através do combate a instituições que pudessem enfraquecer o poder monárquico.

Assim sendo, o Secretário de Estado do Reino começará por expulsar de Portugal a Companhia de Jesus, com a alegação que esta agia como um poder autónomo dentro do Estado português, além de acusada de cumplicidade na tentativa de atentado a D. José, num processo que ficou conhecido como o “Processo dos Távoras”. Cabe referir a este propósito o facto de a Companhia possuir no seu seio muitos opositores à teoria do direito divino do monarca.

Posteriormente, Pombal submete, de modo progressivo, o Tribunal do Santo Ofício (Inquisição) ao Estado, transformando-o assim em mais uma ferramenta deste último (FRANÇA 1987 : 228). Promoveu igualmente uma homogeneização da sociedade religiosa, banindo termos como “cristão-novo” (judeu recém-convertido ao cristianismo). Presidia a estas medidas - que acarretariam implicações de ordem social e económica - o objectivo primordial de enfraquecer o papel e a esfera de influência da Igreja anulando potenciais factores de perturbação da supremacia incontestada do poder régio vigente.

A expulsão da Companhia de Jesus arrastou consigo importantes repercussões ao nível da educação. Até à data da sua presença em terras lusas, os Jesuítas detinham a principal responsabilidade e uma intervenção fortemente activa no processo educativo em Portugal. Com a implementação de reformas na Educação, em particular no Ensino Superior (mediante a extinção da Universidade de Évora e reformulação da Universidade de Coimbra, por exemplo), Pombal visava criar uma escola baseada no ideal iluminista, de espíritos progressistas, inserindo novas ideias numa sociedade “obscurecida” e demasiado tradicionalista, algo que, curiosamente, parece antagonizar-se com a política da Censura literária, instituída pelo próprio primeiro-ministro de D. José I.

A incidência da política de reformas de Pombal no que toca ao funcionamento do aparelho de Estado estendeu-se a vários domínios. Constituem exemplos significativos a criação das primeiras compilações de direito civil, em substituição do direito canónico, uma medida de grande importância para a afirmação do Estado enquanto entidade superior e

autónoma perante a restante sociedade (Igreja Católica incluída); a instituição da Real Mesa Censória como principal órgão de controlo e censura de livros e publicações de carácter político, em nome, por certo, da defesa da teoria do direito divino do monarca, evidenciando-se, contudo, mais uma vez, a contraposição ao ideal iluminista (doutrina defendida, em parte, por Pombal) do livre-exercício das capacidades e do pensamento do Homem.

Podemos concluir que, a nível político, Portugal apresentava um novo paradigma que reforçava muitas das raízes absolutistas e tradicionais que nem as “Luzes” conseguiram modificar, como se depreende das palavras de José Augusto França:

Iluminismo [...] Eis uma palavra que deve ser empregada com discrição a respeito de Portugal. Encontramo-nos aqui no seio de contradições assaz diferentes daquelas que conhecia o Iluminismo pelo resto da Europa. Contradições externas, nascidas da fraqueza das estruturas do País e da existência de uma ditadura despótica que delas foi a primeira vítima, alteram e desnaturam o conceito de Iluminismo.

[...] A luta entre um pensamento laico e um pensamento teológico, entre as necessidades de um método moderno e os vícios enraizados de uma retórica jesuítica, entre a abertura para a Europa dos Enciclopedistas e os interditos de uma censura todo-poderosa, entre o valor do quotidiano e o dos modelos clássicos, o choque entre a história e a não-história [...] tudo isto dá uma cor muito especial que poderíamos chamar de “Iluminismo português.” (FRANÇA 1987: 239-240)

De forma a caracterizar a quadro económico da segunda metade do século XVIII, é necessário recuar um pouco no tempo. Assim sendo, invertamos os ponteiros do relógio até aos finais do século XVII. Portugal ostenta um vastíssimo, e ao mesmo tempo financeiramente exigente império colonial, contudo, parece não ter capacidade para o manter, vendo surgir o interesse de países como a França, Holanda ou Inglaterra nos seus produtos coloniais, e sendo vítima de numerosos ataques por parte destas novas potências económicas, levando à perda do monopólio do comércio marítimo colonial.

Para além da incapacidade de defender os seus interesses “além-mar”, Portugal enfrentava também e uma crise económica dentro dos seus muros. Situação originada em grande parte devido ao forte investimento realizado no tempo da Guerra da Restauração,

em meados do século XVII. A guerra, que durou vinte e oito anos, obrigou a um grande esforço económico e logístico.

Com o comércio do Oriente fragilizado devido aos ataques de outras nações europeias, Portugal virou-se, quase por completo, para o Brasil, realizando um grande investimento ao nível da produção de açúcar, tabaco ou do comércio de escravos. Um aspecto em particular transformou-se, todavia, num factor decisivo para que a economia nacional se recompusesse. Referimo-nos à descoberta do famoso ouro do Brasil. Na verdade, a descoberta, em abundância, desta matéria-prima juntamente com o desenvolvimento da produção e do comércio colocaram o Brasil como principal fonte de rendimentos da Coroa, permitindo que Portugal conhecesse, no início do século XVIII, um período de grande ostentação e luxo, principalmente na figura do rei D. João V.

No entanto, e pese embora o grande fluxo de ouro oriundo de terras brasileiras e a esmagadora importância que tal factor assumiu no panorama económico português, é necessário não esquecer uma outra face da economia nacional. Uma economia baseada na agricultura, comércio e até nos primórdios de uma indústria local, onde a produção nacional, mais tarde impulsionada pela política pombalina, se destacava. Assim, e a nível da produção interna, Portugal evidenciou-se pelo desenvolvimento da pecuária, abastecendo os centros urbanos e providenciando matéria-prima para a indústria, e pela sua produção de azeite e vinho, produtos fundamentais na estruturação da economia agrícola nacional, permitindo um significativo crescimento económico, devido ao aumento das exportações, ao desenvolvimento dos métodos de produção e escoamento, e às relações e “amizades” efectuadas a nível internacional, como é o exemplo da relação da Inglaterra com a produção do Vinho do Porto.

Contudo, a paisagem económica nacional não se resumia à vertente agrícola. Devemos realçar o crescimento e desenvolvimento de indústrias como as do couro, tecidos, vidro ou ferro, sendo ainda de mencionar indústrias como as da pólvora, sedas, papel, sabão ou embarcações, que, ao contrário das primeiras, apresentaram resultados pouco convincentes.

Tal como referi anteriormente, os esforços de desenvolvimento agrícola e, mormente, industrial, beneficiaram de um grande impulso com aplicação da política

pombalina que permitiu, no período situando entre 1769 e 1777, e com a ajuda do Estado, o estabelecimento de centenas de pequenas fábricas para refinação de açúcar, metalurgia, têxteis de lã e de algodão, chapéus, louça, vestuário, papel, ferramentas, vidro, e assim por diante.

Mesmo utilizando métodos de natureza proteccionista, uma vez que o alvo da grande maioria destas indústrias era o abastecimento do mercado interno, a política industrial de Pombal, caracterizada pela forte intervenção do Estado e pela introdução do princípio de monopólio, entregando o comércio ultramarino a companhias privilegiadas, levou a um desenvolvimento da produção interna, nunca descurando, todavia, a política de importação necessária, proporcionando assim o desenvolvimento de novas indústrias lusas, isto até à chamada Revolução Industrial, cujas características levaram à ruína destas indústrias nacionais, salvo raras exceções.

Tal desenvolvimento a nível agrícola e industrial, por um lado necessitava, e por outro, permitia, o melhoramento das infra-estruturas existentes, mormente em termos de transportes, estradas e outras vias de comunicação. Com efeito, houve a preocupação com a construção de novas estradas e a reparação e alargamento das existentes, a melhoria de navegabilidade dos rios, a construção de canais, o desassoreamento das barras e a construção de docas e cais acostáveis, a farolagem das costas, a instauração de redes de diligências e de cabotagem marítima ou a reforma dos correios.

A nível económico, o século de setecentos caracterizou-se portanto, por um desenvolvimento em grande escala, em muito devido, como se viu, à produção aurífera oriunda do Brasil, juntamente com a adopção da política industrial mercantilista do Marquês de Pombal e que, até ao surgimento da Revolução Industrial, permitiu a Portugal tornar-se um país económica e industrialmente dinâmico.

Tal como na abordagem do quadro económico, uma melhor perspectiva da estrutura social portuguesa do século XVIII será adquirida se recuarmos no tempo, para o término do século XVII.

Trata-se de um período conturbado, em que Portugal se encontra mergulhado numa grave crise a todos os níveis após o grande esforço realizado na Guerra da Restauração.

Mesmo com a restauração da sua independência, um episódio em muito apoiado no inconformismo, coragem e união do povo português, o país continua a ter um tecido social estratificado e inflexível, definido consoante a posse ou não de títulos em que as pessoas se distinguem pela forma de tratamento e de vestuário. Esta estratificação surge também a nível jurídico. Refira-se, a título de exemplo, o facto de um fidalgo, única e simplesmente por possuir um título, não poder ser preso.

Esta estratificação pode ser transposta para o século XVIII. Estamos na presença de uma sociedade onde o clero é visto como o primeiro braço do reino. Apresenta um esquema hierárquico e legislação próprios, subordinando o resto da sociedade devido à sua função específica, beneficiando ainda de isenção de serviço militar e pagamento de impostos. O clero constituía, no fundo, um Estado dentro de um Estado.

Para além de estar isento de tributação, a classe eclesiástica podia ainda cobrar para si o chamado “Dízimo”, ou seja, um décimo de toda a produção nacional, bem como os rendimentos adjacentes à posse de todo o tipo de bens, de onde se destacam os terrenos.

Outro estrato social privilegiado era o da nobreza. Esta, detentora, fundamentalmente, de bens de raiz, caracterizava-se por não se dedicar exclusivamente à exploração dos mesmos, participando também nos chamados réditos públicos, beneficiando ainda de uma economia de índole mercantilista, o que lhe proporcionava uma fonte alternativa de rendimento proveniente do comércio ultramarino.

Finalmente o chamado “Terceiro Estado”, onde se inseria, em primeiro lugar, uma “burguesia”, também ela estratificada, onde se destacava, a alta burguesia, composta por banqueiros, homens de negócios, letrados e altos cargos da administração, e, finalmente a média e baixa burguesia formada por pequenos proprietários, comerciantes e artífices e, por fim, o povo, a maior fatia do “bolo” social, constituída por artesãos, escravos, camponeses ou pescadores.

Como é natural, a política reformista do Marquês de Pombal trouxe consigo alterações na estrutura social portuguesa na segunda metade do século XVIII, sendo as mais profundas e aquelas que envolveram os estratos sociais mais privilegiados.

Tal como já foi referido anteriormente, à “implantação” da política pombalina associa-se um novo conceito de “Despotismo esclarecido”, algo ligeiramente diverso do

existente até à altura. De facto, o aumento de concentração de poderes no monarca trouxe, obrigatoriamente, uma perda de poder por parte, quer do clero, quer da nobreza, estratos até então de assinalável importância e influência no funcionamento da sociedade.

A velha nobreza tradicionalista perdia influência política à medida que ia sendo progressivamente cerceada nos seus seculares privilégios e, por sua vez, a teocracia «recebia de Pombal golpes sucessivos» (FRANÇA, 1987: 228), como, por exemplo, a já referida reforma do Tribunal do Santo Ofício.

Em contrapartida, o Secretário de Estado do Reino impulsionava o desenvolvimento de uma nova nobreza, activa, de espírito progressista, nascida do grande comércio e da finança e aberta a novas ideias. Paralelamente, o investimento, embora com matriz proteccionista, no incremento industrial e agrícola levou forçosamente ao reforço do mercado interno e à crescente expansão de uma burguesia empreendedora, dedicada ao universo comercial e industrial.

Registava-se então uma mudança assinalável no tecido social português: por um lado, os anteriormente privilegiados viam agora as suas regalias e influência reduzidas, tudo em nome do poder absolutista. E o estrato burguês adquiria cada vez mais peso na economia portuguesa graças ao seu envolvimento na rede de investimento da política pombalina de fomento e desenvolvimento industrial e económico, tirando daí enormes dividendos.

Serão figuras provenientes deste estrato burguês que, na qualidade de proprietários ou empresários, terão um papel interventivo directo na actividade teatral lisboeta no curso da segunda metade do século XVIII. Merece ser destacada desde já, a este propósito, a instituição da Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte, um empreendimento de homens de negócios sancionado pelo poder régio e com amplo “beneplácito pombalino”, como oportunamente se verá.

Também na própria corte foram sentidas as reformas pombalinas, começando pela deslocação da família real para casas de madeira na Ajuda após o terramoto de 1755, apenas de lá saindo trinta e nove anos depois, devido a um incêndio. Os únicos luxos do monarca passavam mormente pela encomenda de prataria, e a contratação de cantores de ópera italianos.

Os próprios costumes também passaram por um processo de alteração que se baseou, principalmente, na enorme influência da cultura francesa na sociedade. De facto, nem o casamento falhado da rainha com o rei Luís XV de França teve repercussão ou efeito, uma vez que, muito devido à passagem de militares estrangeiros de altas patentes, fora do alcance da Inquisição, traziam consigo literatura considerada proibida, como eram os casos de Hobbes, Voltaire, Diderot ou Rousseau, proporcionando assim à sociedade portuguesa novas e efervescentes ideias que influenciavam mormente a pequena burguesia.

Contudo, e apesar da mutação de hábitos e costumes, e da introdução de novas correntes filosóficas, o papel feminino continuava a ser visto como secundário a nível social. Assim, a mulher continuava a ser vista segundo uma perspectiva medieval, algo exemplificado através de José Augusto França: “ (...) Gorani, em 1765, cita ainda um adágio popular segundo o qual ela [a mulher] só saía à rua três vezes durante a vida: a baptizar, a casar e a enterrar.” (FRANÇA 1987: 237).

Num género mais específico de ensino, o formação artística tratou-se de um aspecto um tanto ou quanto ignorado por Pombal, impedindo assim o estabelecimento de um ensino artístico regular, algo que influenciou a existência de um escasso número de pintores ou escultores portugueses, obrigados a uma formação autodidacta.

Em termos de entretenimento eram o teatro e o espectáculo musical os grandes favoritos, havendo neste universo particular uma especial afinidade com autores italianos, especialmente da parte da corte:

Todo o Metastásio foi traduzido e publicado em 1755 e Goldoni [...] era ainda mais popular. Durante a temporada de 1764-1765 Lisboa aplaudiu cento e trinta e seis espectáculos italianos de ópera e de comédia. (...) O gosto do teatro francês, mais ideológico, era um fenómeno que se relacionava sobretudo com a pequena burguesia ilustrada [...] (FRANÇA 1987: 237)

No que diz respeito à literatura podemos destacar o surgimento da Arcádia Lusitana em 1757, uma academia literária nascida de uma burguesia de ideias bem definidas, defensora do livre exercício da crítica, e empenhada em combater o carácter hiperbólico do

romantismo, defendendo, em contrapartida, uma produção poética caracterizada por uma maior sobriedade de carácter neo-clássico

Tratava-se então de uma sociedade marcada pela sua dicotomia: dividindo-se entre a natureza proteccionista e absolutista das políticas pombalinas, e a doutrina Iluminista, um ideal defendido e aplicado (até certo ponto) por Pombal, na busca da reformulação e renovação dos estratos sociais, tendo em vista o desenvolvimento da indústria, agricultura e economia nacionais, mas sempre sob a alçada do Estado, a entidade superior por definição.

Trata-se de uma época marcada por um forte e profundo sentimento de mudança, que se iniciou na manhã do dia de Todos-os-Santos de 1755 e que, de modo um pouco contraditório (pelo menos em teoria) permitiu a Portugal obter novo fôlego económico, industrial e intelectual advindo do ideal Iluminista, acabando também por mergulhar num absolutismo extremo e que posteriormente se revelou como um despotismo à base da censura e do controlo extremo.

## PANORAMA TEATRAL LISBOETA NA SEGUNDA METADE DO SÉC.XVIII

### Correntes teatrais estrangeiras

O século XVIII distinguiu-se por uma intensa actividade teatral, quer no domínio da corte, quer no espaço público e, neste último caso, para o qual se canaliza a nossa atenção, importa sublinhar que casas de espectáculos da capital acolheram, nomeadamente na segunda metade de Setecentos, não só muitos espectáculos baseados em versões portuguesas de obras dramáticas de autores de outras nacionalidades, mas também representações de originais em línguas estrangeiras. Servem de exemplo o italiano, língua dos cantores transalpinos contratados para a exibição de espectáculos operáticos, e o castelhano que durante cerca de dois anos se ouviu no Teatro da Graça, como se verá oportunamente. Para se delinear o perfil do teatro que se fazia então em Lisboa é necessário individualizar essas fontes dramáticas, mais concretamente os modelos teatrais que foram marcando presença nos nossos palcos, renovando repertórios, cativando as afinidades de um público diversificado.

Se atendermos à cronologia, podemos referir, em primeiro lugar, a presença da dramaturgia espanhola. Segundo Graça Almeida Rodrigues, o teatro do país vizinho dominou os espectáculos realizados em espaços públicos no decurso do séc. XVII. As chamadas «comédias à maneira espanhola, representadas frequentemente por companhias espanholas.» (RODRIGUES 1983: 83 *apud* BARATA 1991:124), imperavam nos pátios que, também eles, seguiam a tipologia de construção dos *currales*.

Esta dramaturgia instala-se e ganha enorme relevância devido ao chamado “Domínio Filipino”, datando-se o período de anexação à Coroa espanhola entre 1580 e 1640, como é sobejamente conhecido. Durante estas seis décadas, a compreensível tolerância administrativa filipina permitia a vinda de muitas companhias de teatro espanholas que, ora como residentes nos pátios de comédias por largas temporadas, ora como visitantes, se tornaram um eficaz veículo de divulgação do teatro castelhano, levando ao surgimento de uma escola de autores portugueses que escreviam na língua de

Cervantes<sup>1</sup>. A comédia espanhola granjeou grande popularidade entre os espectadores da capital o que se justificaria talvez em grande parte pela circunstância de as companhias, na escolha de repertório, procurarem satisfazer as preferências manifestadas pelo aplauso público relativo a um tema ou figura.<sup>2</sup>

Como exemplo de tal tática comercial na produção de espectáculos temos a lista manuscrita que se encontra na Biblioteca Municipal de Évora intitulada: *Títulos de Comedias para la Compañia de la Léngua que lebo de la Corte para representar en los lugares de la España en henero del ano de 1714*. De acordo com José Oliveira Barata, o referido documento apresenta um repertório cuidadosamente escolhido em consonância com os gostos do público, sendo este o principal objectivo do trabalho do líder da companhia.<sup>3</sup>

Após a Restauração da Independência em 1640, o teatro espanhol continuou a gerar grande aceitação em Portugal. Para além da circulação impressa, atestada pelos títulos que constam de vários catálogos de literatura dramática de cordel (Calderón de La Barca, Lope de Vega, Luís Velez de Guevara, Tirso de Mollina, etc.), o impacto da dramaturgia espanhola perdurou por várias décadas graças à presença assídua em solo português das companhias que a difundiam.

Comentando a afirmação de Jorge de Faria quanto à agonia do teatro espanhol ao cabo de um século de florescimento em solo português, Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso esclarecem que embora essa agonia «es, sin lugar a dudas, un hecho incontrovertible» (PEÑA e DONOSO 1993: 229), a verdade é que «la presencia del teatro barroco español en el país vecino y, en concreto en el Patio de las Arcas, puede historiarse todavia a lo largo de toda la primera mitad del setecientos.» (*ibidem*: 229).

Ainda que o Pátio das Arcas se mantivesse de pé até ao terramoto de 1755, o mais plausível é que o seu papel como último bastião da comédia espanhola na capital sofresse um longo interregno de pelo menos cerca de oito anos (1743-1750), altura em que todas as representações teatrais teriam sido suspensas em virtude da doença do rei D. João V (BRITO 1989: 22).

---

<sup>1</sup> Cf. José Oliveira Barata, *História do teatro português*, Algés: Difel, 1991, p. 125.

<sup>2</sup> Cf. José Oliveira Barata, *idem*, p. 125-126.

<sup>3</sup> Cf. José Oliveira Barata, *idem*, p. 127.

A influência espanhola apresenta assim um forte peso na cultura dramática portuguesa, assumindo um cunho de tal forma marcado que chega a ultrapassar vicissitudes e episódios de inquestionável importância histórica. Se a restauração da independência pôs termo à ocupação política, administrativa e territorial, a presença espanhola em Portugal manteve-se por muito mais tempo sob a forma, dir-se-á, de uma ocupação cultural que mostrou a sua grande vitalidade no teatro que subia à cena na Lisboa de Setecentos.

Pese embora a resistência da cultura espanhola no período pós-restauração, a verdade é que, no decorrer do século XVIII, Portugal começou, paulatinamente, a abrir-se à penetração de novas correntes culturais, a francesa e a italiana, ainda sob o reinado do “Magnânimo”. No caso da primeira, contudo, a difusão do pensamento iluminista e a assimilação, pela nobreza e “burguesia” abastada, de modas e hábitos provenientes de terras de França, não se fez acompanhar de uma implantação em simultâneo do teatro francês.

A representação em privado, no ano de 1737, da versão de *George Dandin*, com o título de *O Marido confundido*, da autoria de Alexandre de Gusmão vem demonstrar que o nome de Molière circulava «dans les milieux littéraires, encore que modestement, bien avant la première représentation publique de l’une de ses pièces, en 1768.» (CICCIA 2003: 47). Se a «querela do *Cid*», como ficou conhecida a disputa que opôs D. Francisco de Portugal e Castro, marquês de Valença, e um anónimo que se crê ser o já referido tradutor de *George Dandin*, e em particular o *Discurso Apologético em defesa do Teatro Espanhol* (1739), do primeiro, tornam evidente que «les attaques contre les *comedias* hispaniques devaient aller bon train [...]» (*ibidem*: 48), por outro lado, é forçoso reconhecer que o teatro francês só iniciou entre nós o seu período mais próspero a partir da segunda metade do século XVIII. José Oliveira Barata afirma, aliás, que «A conquista dos palcos portugueses por parte de Molière, Racine ou Corneille não foi tarefa fácil» (BARATA 1991: 133).

Naquele período podemos constatar a relativa abundância de folhetos de cordel relativos a traduções-adaptações de peças de Molière e Racine, em contraponto com as escassas traduções existentes de obras de Corneille, destacando-se o particular interesse, por parte dos adaptadores portugueses, por *Cid* e *Cinna*, merecendo destaque, no caso da primeira tragédia, a versão de Manuel de Figueiredo.

Ao contrário da francesa, a corrente italiana iria implantar-se com mais pujança e relativa celeridade no nosso meio teatral por via, inicialmente, da adesão ao espectáculo operático no seio da corte de D. João V a partir de 1728, ano em que aí se estrearam os *intermezzi* de *Il D. Chisciotte della Mancia* (BRITO 1989: 8). A introdução da ópera italiana em Portugal desempenhou, segundo Daniela Di Pasquale «un ruolo talmente rilevante da non poter essere considerata una semplice moda, bensì la definizione di un'epoca, di una mentalità e di una cultura» (DI PASQUALE 2007: 13).

Mas o advento da ópera no espaço público dar-se-ia apenas em 1735, quando Alessandro Paghetti se estabeleceu com a sua companhia na sala da Academia à Praça da Trindade (BRITO 1989: 15), apresentando aos espectadores lisboetas um repertório preenchido com títulos do género sério. Seria este a dominar os teatros da capital durante a primeira metade de Setecentos, enquanto na corte joanina se privilegiava a *opera buffa* e sobretudo o género semi-operático da serenata (*ibidem*: 9). O espectáculo operático começava assim a funcionar como alternativa a um já estabelecido e saturado repertório teatral de matriz ibérica.

Ainda no domínio do melodrama, podemos destacar entre os libretistas italianos cujas óperas foram representadas nos palcos portugueses os nomes de Metastasio e de Goldoni. O primeiro, «o maior libretista [...] de turno na Europa» (MIRANDA 1975-1976: 127) na década de trinta de Setecentos, monopolizou com o seu *dramma serio per musica* os teatros públicos durante o reinado de D. João V e o teatro régio do seu filho e sucessor, D. José, antes do terramoto. Goldoni, que desempenhou um importante papel na renovação da ópera cómica, foi também bem conhecido do público das salas de espectáculo de Lisboa, nomeadamente do Bairro Alto, assim como do espaço da corte, em ambos casos no decurso da segunda metade do século XVIII (ALMEIDA 2007: 305-306).

Considerando agora o teatro dramático, é também através do autor veneziano que a presença italiana mais se fez sentir nos nossos teatros, em especial no do Bairro Alto. Nos anos de 60 e 70 do século XVIII, o repertório dramático daquela sala foi alimentado pelas versões portuguesas de muitas das comédias e tragicomédias de Goldoni que também circularam impressas e reimpressas em folhetos de cordel (*ibidem*: 294-304).

Para além da produção teatral lírica e dramática, os teatros portugueses, os régios, sobretudo, mas também as salas públicas, fizeram vir de Itália muitos artistas e outros recursos humanos. Desencadeou-se assim a enorme afluência de cantores, bailarinos, compositores, músicos, arquitectos, cenógrafos, coreógrafos que foram dando cada vez mais densidade e amplitude ao processo de italianização da nossa cultura.

### **Teatros de Lisboa antes da instituição da “Sociedade”**

Após o trágico acontecimento de 1 de Novembro de 1755, os pátios de comédias ficaram definitivamente para trás. Poucos anos depois da catástrofe, a reformulação da estrutura teatral dotou Lisboa de duas salas de espectáculos, construídas *ex-novo* ou reerguidas, aptas a receberem o género lírico, o Teatro do Bairro Alto, conhecido à época pela designação de Teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto, e o Teatro da Rua dos Condes. Num dado período de tempo que ronda cerca de década e meia, a actividade destas duas salas foi exercida contemporaneamente à do Teatro da Calçada da Graça<sup>4</sup>.

### **Teatro do Bairro Alto**

Ainda não se apurou ao certo, tal como refere Manuel Carlos de Brito, se a localização da sala de espectáculos com este nome era a mesma da Casa dos Bonecos do Bairro Alto onde as óperas joco-sérias de António José da Silva foram representadas na década de trinta do século XVIII (BRITO 1989: 83-84). Podemos, no entanto, afirmar com segurança que o teatro ao qual se reportam as *Contas do principio do teatro da casa da opera do Bairro Alto 1761-1770*<sup>5</sup>, foi erguido no lugar das ruínas do Palácio do Conde de Soure, situado «where the Travessa do Conde de Soure and the Rua Luísa Todi now meet.» (*ibidem*: 83).

---

<sup>4</sup> De referir ainda a existência do Teatro de Belém, pelo menos a partir de 1775, segundo indica Francisco Santana in “*Teatros da Graça*”. *Olisipo: boletim do grupo de amigos de Lisboa. nº 144-145*. Lisboa : Ramos, Afonso & Moita.1983. p.10.

<sup>5</sup> BNP, Res., cód. 7178.

Nas folhas manuscritas das *Contas* colhe-se informação quanto ao início da actividade deste novo Teatro do Bairro Alto que ocorreu em 1761. Surgido, portanto, após o terramoto, o teatro fica a dever a sua origem e desenvolvimento à condução de uma sociedade composta João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís.

A edificação do teatro terá sido dirigida por Nicolau Luís (BRITO 1989: 84), tendo as obras de construção chegado a seu termo em Fevereiro de 1761 (*ibidem*: 84). A partir daí temos informações sobre a actuação de companhias portuguesas e também de companhias italianas, dedicadas à ópera, em alternância com nacionais, como é o caso da temporada de 1765-1766, e de uma variedade de espectáculos, tendo em conta os registos de despesas com vestuário, iluminação e adereços, e ainda com músicos, dançarinos e cómicos.

No que diz respeito à evolução das estruturas de gestão deste teatro podemos ter em conta Maria João Almeida quando esta afirma o seguinte:

No caso do Teatro do Bairro Alto não se reconhece sequer na sua condução uma estratégia empresarial continuada. Desde 1761 até 1771, a sociedade proprietária da casa (que foi sofrendo, aliás, algumas alterações na sua composição inicial) experimentou várias formas de exploração que passaram, ora pela gestão directa, ora pelo arrendamento não só a empresários «de fora» (1761-1762; 1762-1763; 1766-1767), como também aos próprios parceiros «de dentro» (1768-1769; depois de 30 de Junho de 1770-?), que assim se tornaram arrendatários entre si.” (ALMEIDA 2007: 212)

Como forma de exemplificar o acima enunciado, observemos o desenvolvimento destas estruturas de gestão. Deixando de parte a constituição da sociedade inicial, já acima referida, constatamos que os primeiros três registos dizem respeito a arrendamentos do próprio teatro. Sejam os mesmos feitos a João Pedro Tavares e José Duarte, oriundos do Teatro da Rua dos Condes, em 1761, a João Pedro Tavares e ao irmão de José Duarte, entre a Páscoa de 1771 e o Entrudo de 1772, ou a M. António, mestre de dança, entre 1762 e o Carnaval de 1763. E são os próprios bailarinos e cómicos da companhia de M. António que realizam uma escritura com a companhia gestora do teatro, tendo esta companhia iniciado na Páscoa de 1763 e terminado no Carnaval de 1764.

Entre Abril de 1764 e Julho de 1766, o grupo gestor do teatro realiza duas sociedades. A primeira com Agostinho da Silva, figura ligada ao Teatro da Rua dos Condes, com a duração de dez meses (Abril de 1764 a Fevereiro de 1765) e que

determinava que as companhias destes teatros subiriam ao palco alternadamente nos mesmos; e a segunda com Matias Ferreira e António José Gomes, com a validade anual (Julho de 1765 a Julho de 1766). De referir que no período que medeia entre as duas sociedades, a própria administração do Teatro do Bairro Alto sofre alterações, sendo efectuada a entrada de Bruno José do Vale por troca com João da Silva Barros, entretanto falecido. Durante o período definido na última sociedade, subiram ao palco do Bairro Alto espectáculos de uma companhia italiana em simultâneo com uma companhia portuguesa, dividindo e alternando entre si os dias das representações, num total de 135 récitas.<sup>6</sup>

A companhia portuguesa acaba por permanecer no Bairro Alto, arrendando-o entre Julho de 1766 e Fevereiro de 1768. Realizou 104 récitas nos primeiros sete meses, sendo quinze delas de ópera portuguesa, e 148 nos restantes dez meses, perfazendo um total de 252 apresentações. No decurso deste período, o sócio Matias Ferreira compra a quota de Francisco Luís, vindo aquele, posteriormente, a «arrendar» a sua parte a Bruno José do Vale e João Gomes Varela.

A companhia de cómicos portuguesa estabelece depois uma sociedade com a administração do teatro entre a Páscoa de 1768 e o Carnaval 1769, e é durante a vigência de tal sociedade (mais propriamente entre 24 de Setembro de 1768 e o último dia de Carnaval de 1769) que uma companhia de bailarinos italianos actuou por conta da companhia lusa. Já em 1770 João Gomes Varela abandona a administração do teatro, arrendando a sala aos restantes sócios, que tomam posse da nova administração a 1 de Julho desse ano. A notória ausência de uma linha de continuidade em termos de estratégia empresarial não será exclusiva desta casa de espectáculos, como teremos ocasião de demonstrar oportunamente no caso do Teatro da Graça.

No que respeita ao repertório, indicam os dados disponíveis uma forte presença de comédias goldonianas, havendo registo de cerca de vinte peças deste autor entre 1763 e 1770, o que deixa a ideia de uma possível exibição de mais obras de Goldoni cujo testemunho não chegou até nós. De um ponto de vista aritmético, os anos que mais se destacam são os compreendidos entre 1769 e 1770, sempre com o género cómico como predominante. Segundo o registo das despesas presente nas *Contas do principio do theatro*

---

<sup>6</sup> Ver *Contas do principio do Theatro da casa da opera do Bairro Alto* [1761-1770], f.14v.

*da casa da opera do Bairro Alto* [1761-1770], a representação de comédias ía para além do modo declamativo, envolvendo árias, duetos, coros e solfas para coros (ALMEIDA 2007: 207-208), que evidenciam assim a presença da vertente musical na estrutura dramática.

### **Teatro da Rua dos Condes**

Seria no canto sudoeste das dependências do Palácio pertencente aos Condes da Ericeira que se iria construir, primeiro, o Teatro Novo da Rua dos Condes, edificado em 1738, seguindo-se o Teatro da Rua dos Condes, dito Teatro Velho da Rua dos Condes, salas de espectáculo deste modo apelidadas por terem sido erguidas nos terrenos pertencentes aos Condes da Ericeira<sup>7</sup>.

Este último teatro foi reconstruído algures entre 1756 e 1765 por Petronio Mazzoni<sup>8</sup>, arquitecto, cenógrafo e maquinista que trabalhou nos teatros reais da Ajuda, da Ópera do Tejo e de Salvaterra, e veio de Itália juntamente com Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibbiena., e demolido em 1882<sup>9</sup>),

A denominação primitiva atribuída a este teatro era de *Pateo dos Condes*, havendo a teoria, defendida por Maximiano de Azevedo, do início da actividade teatral num Pátio de Comédias situado nas Hortas do Conde, cuja localização, segundo o autor, é idêntica à dos edifícios teatrais já mencionados<sup>10</sup>. Esta ideia de Azevedo acaba por ser contrariada por Luís Soares Carneiro, que realça a confusão efectuada por diversos estudiosos acerca desta matéria ao confundir o «Teatro da Rua dos Condes», com o «Pátio do Conde», ou «da Horta do Conde». Enquanto que o primeiro diz respeito ao Conde da Ericeira, o segundo será o Conde de Soure, por outras palavras: o Teatro do Bairro Alto<sup>11</sup>.

Ainda segundo Soares Carneiro, o Teatro da Rua dos Condes encontra-se, desde 1738, ocupado por edifícios construídos propositadamente para a apresentação de

---

<sup>7</sup> Cf. Sousa Bastos, *Dicionário de teatro português*. Coimbra: Minerva, 1994, p. 359.

<sup>8</sup> Cf. Sousa Bastos, *idem*, p.360

<sup>9</sup> Cf. Luís Soares Carneiro, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, – Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: 2003, p. 115.

<sup>10</sup> Maximiliano Azevedo, “O teatro da Rua dos Condes” in *O Ocidente*, Ano 5º, nº29, 21.7.1882, p.162, *apud* Luís Soares Carneiro, *ibidem*.

<sup>11</sup> Cf. Carneiro, *idem*, p.116

espectáculos<sup>12</sup>, subsistindo dúvidas, porém, acerca da actividade da sala de espectáculos entre 1751 e 1755, ano do terramoto lisboeta.

Este trágico acontecimento proporciona a criação de divergências relativamente ao ano em que a Rua dos Condes voltou a ter um teatro em pleno funcionamento, havendo nesta questão algumas teorias, como é o caso do depoimento anónimo, datado de 1815, e segundo o qual o teatro terá sido reaberto em 1758 (*apud* ALMEIDA 2007: 211, n. 63).

Apesar das várias datas atribuídas ao reinício da actividade teatral, Luís Soares Carneiro conclui que, apesar da falta de certeza em relação à data de reatuação, a verdade é que «ninguém discute a sua reconstrução» (CARNEIRO 2003:118)

Pese embora o seu reerguimento, o facto é que o Teatro da Rua dos Condes não apresentava, segundo testemunhos recolhidos, condições mínimas para a apresentação de um espectáculo, sendo, entre outros aspectos, considerado de baixa estatura e reduzida largura<sup>13</sup>:

[...] semelhante teatro era um edifício verdadeiramente vergonhoso e mal cheiroso, no qual se ouvia mal, via mal, e se estava incomodado, correndo-se o risco de se morrer assado ou esmagado, se a fatalidade acendesse um fogo que rapidamente se desenvolvesse, e que lamberia de certo o mísero barracão em pouco tempo. (BENEVIDES 1883: 19)

[...] o Condes, corredor acanhado e escuro, sem regularidade, nem asseio, edificado sobre poços de água, que transmitem humidade a toda a casa, e que [...] mais de uma vez já inundaram a plateia, abafado e sem ventilação [...]<sup>14</sup>

Verificando a veemência destas críticas, é de crer que o Teatro da Rua dos Condes tenha passado por obras de melhoramento, uma ideia que é reforçada se atentarmos ao “relatório” de Diogo Inácio Pina Manique, Intendente da Polícia e responsável por assuntos relativos ao policiamento dos teatros, realizado, achamos, em 1792:

Agora passo a expor a V. Ex.<sup>a</sup> os motivos que tive para o Teatro da Rua dos Condes para esta Empresa, que são uns poucos.

---

<sup>12</sup> Cf. Carneiro, *idem*, p.115

<sup>13</sup> Cf. Sousa Bastos, *idem*, p.360

<sup>14</sup> Cf. J.F.da S., “Theatro Portuguez”, *O Prisma – Periódico da Academia Dramática de Coimbra*, 1842, nº1, Setembro, vol.1, série 1, *apud* Luís Soares Carneiro, *idem*, p.124

Primo, pelo lugar em que está situado este teatro, e por ter a largueza, que é bem manifesta.

Secundo por ser hum teatro com todas as comodidades precisas para este trabalho.

Tertis, por terem largueza os corredores, que dão serventia aos camarotes, para não acontecerem desordens, que de ordinário sucedem nestes lugares.

Quarto, por ter diversas serventias para a rua, separadas umas das outras, para que, no cazo que aconteça haver algum fogo, possam os espectadores sahir com facilidade, e não succeder o que infelizmente aconteceu no theatro de Saragoça, em que perecerão mais de seiscentas pessoas, por causa de hum fogo, que houve no mesmo teatro.

Quinto, por ter com decência a casa, onde se vão refrigerar alguns espectadores, para beberem os seus cafés, buscando outros socorros que nella há, remediarem alguns casos acidentaes, que acontecem nestes logares.<sup>15</sup>

Não subsistiu documentação que nos possa elucidar sobre o Teatro da Rua dos Condes em matéria de gestão empresarial nos anos pós-terramoto que antecederam a instituição da “Sociedade para a subsistência dos teatros públicos da Corte”. Os únicos elementos que se rastreiam são aqueles que se colhem nas *Contas do principio do theatro da casa da opera do Bairro Alto* [1761-1770] relativamente a sociedades estabelecidas entre as duas salas de espectáculos, já acima referidas

É comum associar o nome do Teatro da Rua dos Condes ao espectáculo operático, algo que se apoia na programação apresentada por esta sala nos tempos da “Sociedade” instituída em 1771. Contudo, o espectáculo lírico não esteve sozinho na composição do reportório deste teatro ao longo da década de sessenta de Setecentos:

[...] no Teatro da Rua dos Condes [...] no curso da temporada decorrida entre Abril de 1764 e o Carnaval de 1765, altura em que duas companhias, uma italiana e outra portuguesa, representaram alternadamente nos dois teatros [Bairro Alto e Rua dos Condes]. Um folheto impresso da «ópera» *Ciro reconhecido*, datado de 1762, vem aliás provar a adesão do Teatro da Rua dos Condes à corrente da «ópera portuguesa». [...] Conseguem-se chegar, porém, à conclusão que temporadas houve no Teatro da Rua dos Condes sem exibição de ópera italiana. Uma ocorreu ainda na fase inicial da reactivação do teatro, após o sismo de 1755, quando os empresários [...] aí promoveram, por volta de 1760-1761, espectáculos de ópera de bonecos. (ALMEIDA 2007: 211)

---

<sup>15</sup> ANTT, Ministério do Reino, mç. 454, Processo nº 4 (Teatros e Divertimentos), *apud* Luís Soares Carneiro, *idem*, p.138

A não exclusividade, no palco do Condes, de uma programação baseada na ópera italiana pode ser também confirmada pelos seguintes casos: drama *O Falador* (1760); comédias *A Mais heróica virtude* (1763) e *A locandieira* (1765). Finalmente há ainda a referir a passagem de uma companhia italiana de Commedia dell'Arte, dirigida, segundo Maria João Almeida, por Onofrio Paganini. A presença desta companhia é atestada, relativamente a Fevereiro de 1771, pelas cartas enviadas por Sulpice Gaubier de Barrault ao Conde de Oeiras, D. Henrique, filho do Marquês de Pombal. Contudo, e ainda segundo a opinião da autora acima mencionada, é possível que o contrato da companhia italiana tenha tido início em 1770. Nestas cartas encontramos, entre outros aspectos, referências ao reportório exibido, sendo indicados os títulos de duas comédias: *Arlecchino ladrone di casa* e *La maga* (*ibidem*: 251-253).

Pese embora esta aparente variedade de reportório do Teatro da Rua dos Condes, o facto é que a ópera italiana nele tinha uma presença assinalável nos já referidos anos sessenta do séc. XVIII:

As informações que se coligem nos libretos sobre a actividade do Teatro da Rua dos Condes indicam a prevalência da programação operática nos anos de 1765, 1766 e 1768, aos quais se associam onze produções. (*ibidem*, 211)

Sousa Bastos reportando-se ao tempo após a construção do teatro entre 1756 e 1765, como acima se mencionou, afirma que “Desde a inauguração parece que funcionaram a princípio n’este teatro companhias italianas de canto, sendo a mais notável a de Zamperini, que começou a funcionar em 1770.” (BASTOS 1908: 360). Na verdade, Anna Zamperini só chegou a Lisboa em Junho de 1772 (BRITO 1989: 94; ALMEIDA 2007: 231). Esta predominância do género operático foi reforçada com a instituição da “Sociedade para a Subsistência dos teatros públicos da Corte” que reservava o palco da Rua dos Condes, como veremos em seguida, para um reportório lírico<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Cf. *Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, Lisboa, Na Regia Typografia Silviana s.d., art. VIII, p. 6.

## A “Sociedade” e os seus teatros

Algumas das reformas pombalinas, bem como a admissão progressiva dos chamados “estrangeirados”, permitiu o nascimento de classes intermédias capazes de reduzir a enorme discrepância social. Como tivemos ocasião de referir anteriormente, nascia aqui a denominada “nova burguesia ascendente”, uma classe ambiciosa que procurava ter acesso aos círculos sociais superiores.

A partir de 1771, a instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte introduz uma nova noção de teatro que traz implicada a reformulação dos modelos de organização da actividade teatral e de gestão empresarial, algo que permitia à burguesia em ascensão pôr em prática os seus conhecimentos e perícia no domínio do negócio público, ficando assim mais próxima do poder.

A mudança de paradigma na condução da actividade espectacular em Lisboa vai envolver o Teatro da Rua dos Condes e Teatro do Bairro Alto e, como se verá, na 2ª Parte deste trabalho, também o teatro objecto do nosso estudo.

Senhor, os homens de negócio desta praça de Lisboa abaixo assinados, considerando o grande esplendor e utilidade que resulta a todas as nações do estabelecimento dos teatros públicos por serem estes, quando são bem regulados, a escola pública onde os povos aprendem as máximas mias sãs da Política, da Moral, do Amor da Pátria, do Valor, Zelo e Fidelidade com que devem servir aos seus soberanos, civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade que neles deixaram os infelizes séculos de ignorância, e reflectindo quanto v. majestade se empenha na instrução dos seus vassalos e em promover todos os meios de os fazer felizes, conduzidos e animados pelo conselho e aprovação do Conde de Oeiras, presidente do Senado da Câmara desta corte, e cidade de Lisboa, que se empregue em sustentar os mesmos teatros com aquela pureza e decoro que os fazem permitidos e necessários debaixo dos seguintes estatutos e privilégios, esperando que vossa majestade se dignará aprová-los, confirmá-los e protegê-los com sua real e imediata protecção.<sup>17</sup>

O documento citado, com data de 30 de Maio de 1771, é relativo à instituição da referida “Sociedade”. Fundada por cerca de quarenta empresários, portugueses e estrangeiros, tinha como objectivo, segundo os seus estatutos e tal como indica a sua

---

<sup>17</sup> *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte, idem, p.1*

denominação, a subsistência dos teatros públicos da capital, que se traduzia na manutenção de duas salas de espectáculos concretas, o Teatro do Bairro Alto, e o Teatro da Rua dos Condes, como assinalámos anteriormente.

Para além de assegurar a regular actividade teatral nestas duas salas, a “Sociedade” impunha-lhes a especialização do repertório. Assim, e segundo os estatutos da Sociedade:

[...] é Vossa Majestade servido ordenar que nesta corte não haja outro algum teatro que não sejam os da mesma Sociedade, a qual se obriga a conservar sempre dois: um para a representação dos dramas em linguagem portuguesa e outro para as representações das óperas e comédias italianas [...]<sup>18</sup>

Baseando-se em modelos organizativos e de gestão considerados inovadores para a época, a “Sociedade” procurava reestruturar a actividade teatral lisboeta que, até à altura, «[...] evoluíra [...] de forma irregular, sustentada por iniciativas singulares e quase sempre autónomas, assente num aparelho financeiro por natureza precário.» (ALMEIDA 2007: 217).

Todavia, e para que esta reconfiguração estrutural fosse dotada da estabilidade necessária para a sua implementação e desenvolvimento, era necessário, como se torna evidente, o estabelecimento de uma relação directa e umbilical com o poder político instituído, sob a égide do conceito de utilidade pública que era reconhecida à actividade teatral, como fica claramente expresso no excerto do documento *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, acima citado.

É exactamente neste aspecto que podemos verificar o primeiro sinal da procura de uma profunda reformulação e reorganização do teatro nacional. Com efeito, a instituição da “Sociedade” permite à actividade teatral obter o estatuto de “utilidade pública”:

Acrescentava-se, assim, à dimensão estética e lúdica do teatro um papel social de recortes bem precisos: utilidade pública e interesse cívico. Ou seja, conferia-se à actividade cultural desenvolvida pelo teatro público um papel cumulativo, identificado de modo explícito com uma função social de alcance didáctico – pedagógico e civilizacional. No fundo, a defesa do teatro como “Escola Pública” e instrumento promotor dos avanços civilizacionais contra “alguns restos de barbaridade” providenciava a razão justificativa

---

<sup>18</sup> *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, *idem*, p. 6.

para a necessidade de uma instituição teatral citadina a concretizar mediante o “Estabelecimento dos Theatros Públicos” (*ibidem*: 217)

Tal como referimos anteriormente, esta “Sociedade” procurava, e apresentava uma forte ligação com a Coroa, estando esta directamente implicada na constituição da primeira, algo que pode ser perspectivado como manifestação da importância do compromisso assumido pela grande burguesia, enfatizando a sua incidência pública. Para tal também contribuía o facto de a administração da “Sociedade” se encontrar sujeita a uma constante supervisão do Estado com poder decisório sobre a extinção ou prolongamento da existência deste órgão de administração teatral.

O papel da Coroa, no entanto, não se ficava por aqui. Cabia também ao Estado sancionar uma regulamentação rigorosa do espectáculo público, prevista nos estatutos da “Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte”, e que abrangia a correcção e regulação de situações tais como incumprimentos de obrigações contratuais por parte dos artistas, manifestações impróprias ou desordeiras por parte dos espectadores, cedência gratuita de entradas livres e camarotes, e a incapacidade, por parte de frequentadores de lugares fixos, de cumprirem com as suas obrigações de consumidores. Este último fenómeno, bastante comum, mormente no Teatro do Bairro Alto<sup>19</sup>, foi alvo de particular atenção. Assim sendo, os estatutos da “Sociedade” prevêm a possibilidade dos teatros por ela abrangidos cobrarem as dívidas como fazenda régia, privilégio concedido às Companhias Gerais do Comércio (*ibidem*: 219).

A esta medida juntam-se ainda outras, como é o caso da isenção de taxa alfandegária a materiais importados para os teatros, e acima de tudo, o estabelecimento de um regime de monopólio dos espectáculos públicos pagos, na capital e nos subúrbios, que constituem concessões Estatais tendo em vista a maximização do investimento por parte dos accionistas da “Sociedade” (*ibidem*: 219).

A perspectiva empresarial da estrutura da “Sociedade” torna-se especialmente evidente se atendermos ao modelo implementado para a gestão dos teatros públicos. Tratava-se de um modelo suportado por meticulosa planificação que visava a agilização do

---

<sup>19</sup> Como o comprovam as extensas listas de devedores que constam das *Contas do principio do teatro da casa da opera do Bairro Alto* [1761-1770].

processo produtivo e administrativo apoiando-se por isso na criação de vários cargos directivos assumidos pelos membros societários responsáveis por diferentes pelouros<sup>20</sup>.

A selecção dos directores, feita por via eleitoral, entre os próprios sócios, atribuía-lhes um papel mais activo na organização da actividade teatral lisboeta.

Ainda de acordo com Maria João Almeida, apesar de a “Sociedade” ser formada por representantes de largas fortunas comerciais, e pese embora o facto de assentar numa perspectiva económica e empresarial, de modo a garantir e cumprir o seu objectivo da subsistência dos teatros públicos da capital, apresentava também, sob a pessoa dos seus sócios e investidores, um espírito de entrega e dedicação àquele mesmo objectivo, algo que poderia ser interpretado como mecenático, um espírito de forte compromisso social e cultural para com a cidade de Lisboa (*ibidem*: 220). Mas os sócios investidores continuavam a ser isso mesmo, ou seja, não obstante o espírito de missão incutido nos objectivos da “Sociedade”, havia ainda muitos interesses económicos a salvaguardar, ainda que o investimento realizado não surtisse dividendos significativos.

Vários dos associados da “Sociedade” eram também figuras de grande relevância no panorama económico nacional, e que procuravam, através do investimento no universo cultural, alimentar a sua imagem enquanto mecenas da cultura lisboeta<sup>21</sup>.

Quanto ao repertório exibido no Teatro do Bairro Alto, em que prevalecia a dramaturgia goldoniana<sup>22</sup>, não se afastaria muito da programação anterior à instituição da “Sociedade”, à excepção da ópera italiana.

Alguns dos títulos representados durante os anos de vigência da “Sociedade” foram, a título ilustrativo: *O Capitão Belisário* (1774)<sup>23</sup>, uma tragicomédia; *A Dama Bizarra* (1774)<sup>24</sup>; *O Poeta Refinado* (1774)<sup>25</sup>; *Os encantos de Medea* (1775)<sup>26</sup>, a ópera joco-séria de António José da Silva; *Acção Cómica* (1776)<sup>27</sup>.

---

<sup>20</sup> Veja-se a este propósito Maria João Almeida, *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, p. 219.

<sup>21</sup> Considere-se por exemplo, o caso da notícia que corria em Lisboa, no ano de 1740, quanto às intenções por parte do Marquês de Abrantes, em associação com outros nobres, de assumir a gestão empresarial do Teatro da Rua dos Condes. Cf. Manuel Carlos de Brito *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 18 e 109.

<sup>22</sup> Cf. Maria João Almeida, *idem*, p. 254-256.

<sup>23</sup> Cf. Maria João Almeida, *idem*, p.294.

<sup>24</sup> Cf. Maria João Almeida, *idem*, p. 276.

<sup>25</sup> ANTT, R.M.C., cx.8, n°10, in HTPonline:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=313&sM=o&sV=133>

Os anos imediatamente seguintes à extinção da “Sociedade” (1776), podem ser caracterizados como frugais. Segundo Maria João Almeida, a Real Mesa Censória deixara de aceitar os requerimentos para obtenção de licença de representação desde 28 de Novembro de 1776, isto devido ao débil estado de saúde do rei.

A morte do monarca a 24 de Fevereiro de 1777 conduziu a um período de luto, e consequente interregno da actividade teatral, durante um período de cerca de dois anos.<sup>28</sup>

Reservado ao palco do Condes, o espectáculo melodramático conheceu, durante a vigência da “Sociedade”, o seu período áureo no domínio dos teatros públicos antes da abertura do S. Carlos, graças a uma produção intensa e regular alimentada por uma mão-de-obra artística e técnica oriunda de Itália<sup>29</sup>. Atendendo aos dados recolhidos, quer através da base “Documentos para a História do Teatro em Portugal” (*HTP online*), quer através de Manuel Carlos de Brito, na sua obra *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, é possível verificar a existência de um rico e abundante reportório relativo ao género lírico, especialmente a partir de 1772 e estendendo-se até 1775, sofrendo a partir daí de um aparente interregno. A actividade operática só seria retomada em 1787, seguindo o seu curso até perto do final do século<sup>30</sup>

Tudo leva a crer que é esta “produção em massa” de espectáculos operáticos que está na génese da falência da “Sociedade”, isto devido essencialmente aos avultados pagamentos a efectuar aos artistas contratados, juntamente com o fraco rendimento comercial proveniente dos baixos preços praticados<sup>31</sup>. Não nos é possível definir uma data concreta para a extinção da “Sociedade”, podendo, no entanto enquadrar-se este acontecimento entre os anos de 1775 e 1776<sup>32</sup>, altura em que se põe fim a uma das

---

<sup>26</sup> ANTT, R.M.C., cx.22, doc.128, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=636&sM=o&sV=133>

<sup>27</sup> ANTT, R.M.C., cx.9, nº5, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=320&sM=o&sV=133>

<sup>28</sup> Cf. Maria João Almeida, *idem*, p.231

<sup>29</sup> Ver, a este propósito, Manuel Carlos de Brito, *idem*, p. 146-147, 149-150, 151; Maria João Almeida, *idem* p. 225-228.

<sup>30</sup> Cf. a este propósito Manuel de Brito, *idem*, p. 146-151.

<sup>31</sup> Cf. Manuel de Brito, *idem*, p. 96 e 106.

<sup>32</sup> Em 1776, o Teatro da Rua das Condes, tendo já cessado a actividade operática, acolheu durante alguns meses os espectáculos de uma companhia cômica inglesa. Cf. *Contas dos Teatros Públicos da Corte*, p. 392-393 É com este título que o conjunto, constituído por 27 cadernos soltos, se encontra catalogado na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, embora ainda não tenha recebido cota. Doravante, tal como vem indicado na «Tábua de Abreviaturas», identificá-lo-emos pela sigla *CdT*. A transcrição dos

principais ferramentas de dinamização e desenvolvimento, não só da actividade teatral lisboeta, como também da própria cultura e sociedade lusas<sup>33</sup>.

Assistimos assim ao término de funções da “Sociedade”, contudo, e independentemente dos factores que levaram à sua extinção, o facto é que esta instituição contribuiu definitivamente para a abertura de um precedente, tal como nos explica Luís Soares Carneiro:

A “Sociedade com os seus “Estatutos” representavam, simultaneamente, três importantíssimos acontecimentos. Por um lado significava que, pela primeira vez, se atribuía aos actores um estatuto dignificante; por outro lado, consagrava uma visão iluminista do teatro como acção educativa, ilustradora e civilizatória que perduraria por todo o século XIX; por outro lado ainda, determinava-se o reconhecimento da necessidade de financiar os teatros não apenas com o produto das bilheteiras mas sim com capitais encontrados na sociedade civil, o que, acabado o período em que a munificência Real pagava os divertimentos da Corte, se institucionalizaria como exigência e necessidade pública. Até hoje! (CARNEIRO 2003:129)

Como já acima se referiu, pouco tempo após o termo da “Sociedade”, os espectáculos públicos, por mais de dois anos, a partir de 1777, seriam proibidos, na sequência do falecimento do rei D. José I.

---

cadernos foi objecto da Dissertação de Mestrado de Adriana Redondo Simões, *Contas dos Teatros Públicos da Corte: Teatro da Rua dos Condes, Teatro do Bairro Alto, Teatro da Graça* [texto policopiado], 2 vols. Coimbra: s.n., 2007.

<sup>33</sup> Cf. Maria João Almeida, *idem*, p.229.

## O NEGÓCIO DO ESPECTÁCULO

Da documentação do 1º Cartório Notarial de Lisboa (Livros de Notas) incorporada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo constam várias escrituras, divulgadas por Francisco Santana no seu artigo “Teatros da Graça” e por nós consultadas, que nos habilitam a reconstituir não só a origem do primeiro Teatro da Graça, como também grande parte do historial das formas de gestão em vigor nesta casa de representação ao longo da sua existência, como se verá oportunamente.

A primeira notícia sobre aquele que será o futuro Teatro da Graça recua até 23 de Dezembro de 1766, data em que se celebra a escritura de arrendamento entre, de um lado, Simão Aranha Cota Falcão e sua mulher, senhorios de um quintal sito na Calçada da Graça, representados na circunstância por um procurador (Gregório de Araújo) e, do outro, Henrique da Costa Passos, o arrendatário, cujo nome ficaria para sempre ligado à sala de espectáculos que iria ser erguida no referido espaço:

[...] Por elle Doutor Gregório de Araújo foi dito a mim [passo] em presença das testemunhas adiante nomeadas que os ditos seus constituintes têm um quintal por detrás das casas em que são moradores; e porque o dito Henrique da Costa Passos queria edificar uma caza para representação cômica e havia falado aos mesmos seus constituintes para lha arrendarem o dito quintal para nelle fazer a dita caza no que não tendo [?] mandaram fazer a presente escritura pella qual disse elle Dr. Gregório de Araújo que em nome dos ditos seus constituintes arrenda [e de] arrendamento a elle Henrique da Costa Passos o dito quintal pellos referidos nove annos que hão de ter princípio no primeiro de Janeiro do próximo futuro de mil Setecentos e Sessenta e Sete para findarem no último de Dezembro de mil Setecentos e Setenta e Cinco de sorte que sejam nove annos e mais não [?] a renda em cada um deles de Sessenta mil réis pagos em dois iguais pagamentos pellos dias de São João e Natal de cada um [...]<sup>34</sup>

O mesmo documento identifica Henrique da Costa Passos, morador na freguesia de S. Vicente, como alguém «que vive de seu negócio», do que se infere que, anteriormente a esta sua iniciativa de erguer um teatro na zona oriental de Lisboa, já se encontraria inserido no meio teatral, provavelmente o da própria capital do reino.

---

<sup>34</sup> ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, liv. 741, cx. 83, f. 43.

Atendendo à circunstância de o Teatro da Graça, nos seus primeiros tempos de actividade, se dedicar à representação de «presépios»<sup>35</sup>, parece-nos ser de admitir como hipótese que o “negócio” de Costa Passos assentasse na organização de tal tipo de espectáculos ou bem no aluguer a outros dos bonecos e aparatos necessários para o efeito e de que seria o proprietário.

O documento notarial imediatamente posterior reporta-se ainda a questões relacionadas com o arrendamento. No dia 15 de Janeiro de 1767, Henrique da Costa Passos realiza nova escritura sobre o mesmo terreno com Francisco de Miranda e Silva «[...] Senhor Emfiteutico de hum Prazo q consta de terra de que he senhoria directa a Collegiada de Santa Marinha q faz frente a calçada da Graça.» (SANTANA 1983: 5).

Contudo, para que o teatro pudesse abrir portas, houve necessidade de realizar mais um contrato em que a outra parte é agora a Colegiada de S. Tomé, instituição que embargara a construção do teatro uma vez que «[...] na forma do aforamento do terreno do mencionado quintal, celebrado em 10 de Janeiro de 1747, o quintal deveria ser como tal mantido e o construtor ocupara-o com a] dita nova Caza, e mais oficinas p.<sup>a</sup> seu menistério [...]» (*ibidem*: 5).

De forma a poder prosseguir com as obras de construção, Costa Passos faz então um acordo com a referida Colegiada, em escritura lavrada a 18 de Dezembro de 1767, segundo a qual daria à instituição religiosa:

[...] em cada hum ano dos q exestir a dita caza e laborar em qualquer representaçõ hum dia de beneficio [...] que elles Rd. □ □ Prior e Bend. □ □ prez. □ □ □ e futuros elegerem, p.<sup>a</sup>. o que elle H. □ da Costa Passos (...) lhe porá pronta a mesma caza e teatro com todas as vistas e trastes q forem pertencentes e percizos p.<sup>a</sup>. a obra q se houver de representar, entregandolhe as chaves da platea, camarotes e varandas e os bilhetes p.<sup>a</sup>. a mesma Colegiada os destribuir como lhe parecer, pagando as despezas percizas tanto aos comicos, e mais pessoas percizas da sua laboraçã, como á muzica [...] (*ibidem*: 5)

Fazia ainda parte do acordo, a oferta à Colegiada de seis bilhetes por cada dia em que houvesse representação no teatro (*ibidem*). Este documento possui um interesse particular porque dele se extrai a informação de que Henrique da Costa Passos iria dar

---

<sup>35</sup> Veja-se Capítulo 4: “Dos Presépios às comédias”, p.59

início à actividade teatral, assumindo ele próprio a gestão empresarial da sua casa de representação, através da realização de um presépio «[...] tendo principio este contrato logo neste anno pello que pertence ao prezepio q hade principiari no corrente mes despois de dia de Natal [...]» (*ibidem*: 6). É, portanto, a partir de 26 de Dezembro de 1767 que podemos considerar iniciada a história da actividade do Teatro da Graça.

### **Com frente para a Calçada**

De acordo com o documento lavrado em cartório a 23 de Dezembro de 1766, acima referido, o terreno arrendado por Henrique da Costa Passos para erguer a sua casa de representação correspondia a «um quintal por detrás das casas» onde residiam os senhores e que fazia frente à Calçada da Graça. Só o documento notarial com data de 15 de Janeiro de 1767, o segundo relativo aos trâmites de arrendamento, localiza de modo explícito o teatro na Calçada da Graça. À época, a Calçada, actualmente um dos quarenta arruamentos da freguesia da Graça, estava incorporada nos limites das freguesias de Santa Marinha, São Tomé e Santo André.

Nenhum dos vários documentos do acervo do 1º Cartório Notarial de Lisboa respeitantes ao Teatro da Graça disponibiliza qualquer tipo de informação apta a situar com maior grau de exactidão o edifício na topografia da Calçada, também designada naquele tempo de Nossa Senhora da Graça. Sousa Bastos, na *Carteira do Artista*, baseando-se num documento de Setecentos em sua posse, o recibo emitido com a data de 19 de Novembro de 1771 por Henrique da Costa Passos aos directores dos teatros públicos da corte pelo arrendamento do seu teatro (BASTOS 1898: 690), fornece informação idêntica à constante daquela documentação notarial.

É recorrendo a Francisco Santana, no seu texto já antes mencionado, que podemos encontrar uma bem sustentada hipótese de localização daquela que foi a primeira sala de espectáculos da Graça. Mediante a análise e o cotejo de várias fontes, tais como a «escritura de empraçamento» celebrada entre a marquesa de Badmar e a Colegiada de S. Tomé (1747) e os registos do Erário Régio relativos à Décima da Cidade (Freguesia de S. Vicente e anexas), o estudioso conclui que o «Teatro da Graça setecentista se situava no terreno hoje

ocupado pelos prédios com os n.º 10-A a 12-D, estendendo-se por uma frente de perto de 30 metros no lanço oriental da Calçada da Graça» (SANTANA 1983: 14). De acordo com estas coordenadas, o terreno ocupado pelo teatro seguir-se-ia de imediato ao Palácio dos Senhores da Trofa no sentido descendente da Calçada da Graça, e parte da sua fachada ficaria sensivelmente defronte à entrada lateral de outra bem conhecida edificação daquela área urbana, o Palácio Figueira que se ergue, portanto, no lado ocidental da mesma Calçada.

Santana apresenta assim a teoria mais bem fundamentada quanto à localização do Teatro da Graça, possibilitando portanto uma maior clarificação do verdadeiro retrato deste espaço teatral setecentista.

### **Teatro a três dimensões**

Na *Carteira do Artista*, António Sousa Bastos afirma que o edifício mandado erigir na Calçada da Graça por Henrique da Costa Passos assumia dimensões razoáveis, fundamentando-se na relação proporcional entre o lucro registado numa folha de receita e o preço dos ingressos, como facilmente se deduz das suas palavras:

O teatro não era pequeno, pois, nas notas que tenho das receitas chega a haver uma de 242\$240 réis, tendo os bilhetes os preços de 300 réis, 240 réis e 160 réis e custando os camarotes de 1ª e 3ª ordem 600 réis e os de 2ª de frente 1\$200 réis e de lado 800 réis. (BASTOS 1898: 690)

Maria Alexandra Câmara tece, contudo, uma conjectura sobre a dimensão global do edifício que diverge da ideia defendida por aquele estudioso. Com efeito, sustenta a hipótese de serem reduzidas as dimensões da casa de espectáculos da Graça, no que esta «seguiria a tipologia de teatro que servia o espaço geográfico onde se inscrevia.» (CÂMARA 1996: 78).

Francisco Santana, na conclusão a que chega sobre a totalidade de metros de extensão que ocuparia a frente do teatro faz-nos crer porém que este não teria sido efectivamente pequeno:

Também o auto de vistoria nos indica que o lado do terreno aforado «que parte com a dita Calçada correndo a medida na forma da Calçada [...] achamos ter vinte e seis varas [...]». A 26 varas correspondem 28,6 metros, a fachada do prédio com os n.º 12-A a 12-D tem, aproximadamente, 19,5 metros e 11,1 a do com os n.º 10 a 10-B [...] estendendo-se [o teatro] por uma frente de perto de 30 metros [...] (SANTANA 1983: 14)

Outra importante fonte de informação acerca das dimensões do edifício teatral, agora no que respeita à sua lotação, provém das já referidas *Contas dos Teatros da Rua dos Condes, do Bairro Alto e da Graça*.

De acordo com este manuscrito, o Teatro da Graça possuía três ordens de camarotes, sendo a primeira composta por 21 camarotes, enquanto as restantes duas apresentavam 20 camarotes cada, perfazendo, portanto, o total de 61<sup>36</sup>. Não se apura, todavia, nesta mesma fonte qualquer dado que nos possa esclarecer quanto ao número de lugares de que estaria dotada a plateia.

Os dados acima indicados permitem-nos estabelecer uma comparação com as salas de espectáculo contemporâneas à da situada na Graça. Assim sendo, e ainda segundo as *Contas dos Teatros da Rua dos Condes, do Bairro Alto e da Graça*, o Teatro da Rua dos Condes apresentava um total de 76 camarotes distribuídos por quatro ordens<sup>37</sup>. Por sua vez, a casa de espectáculos do Bairro Alto englobava um total de 79 camarotes divididos em três andares<sup>38</sup>. Deduz-se, deste modo, que as dimensões do Teatro da Graça seriam, plausivelmente, inferiores às dos outros dois espaços teatrais.

A julgar por um documento quase contemporâneo, o espaço cénico teria dimensões modestas. Trata-se de um anúncio para publicitação do espectáculo a realizar em 31 de Janeiro de 1770 que foi submetido à Censura, obtendo despacho favorável. Nele se lê o seguinte:

Quarta fr<sup>a</sup>. que se haõ de contar 31 do Corrente Mez, se faz no Theatro da calçada Graça hum grande e magnifico divertimento de Dansarinos e bailarinas em beneficio do Conde Palatino; o qual com a sua Companhia estaõ empenhados a executar neste dia todo o género de baile na maromba, Arame, corda bamba, Equilibrios, posturas e saltos mortais (...) depois do que se apresentará huma Pantomima gracioza superior a todas as que se

<sup>36</sup> Cf. *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, p. 317-320.

<sup>37</sup> Cf. *CdT*, in *idem*: vol. 2, p. 214-216.

<sup>38</sup> Cf. *CdT*, in *idem*: vol. 2, p. 244-246.

tem representado no dito Theatro e se intitula o Conde e Condessa Particia perseguido por zelos de Amor do Espirito Lucibel folheto q he muito jocoço, em que teraõ as mayores partes o Famoso Palhaso, e Gracioza Columbina toda a Sena será com muita Iluminação Muzica, Canto, e Baile e Vista de otica com huma rara prespetiva q mudara de repente vinte e quatro vestidos ficando cada figura falando porporcionadamente conforme a sua transfiguração; e muito raras tramoyas naturais e Arteficiais (...) Adverte q se hade principiar mais cedo por ser o Theatro pequeno e haver m.<sup>to</sup> q executar [...]<sup>39</sup>

Dado que o texto do anúncio foi redigido por alguma figura directamente relacionada com o teatro, talvez o próprio Costa Passos, é provável que a informação nele contida ofereça um elevado grau de fiabilidade. A relação que se estabelece no texto entre a variedade de números artísticos que compunham o espectáculo e a dimensão do «Theatro» e o próprio contexto enunciativo permitem-nos inferir que este termo, «teatro», assume aqui o sentido específico de tablado. Parece assim que a contingência das dimensões do palco serem reduzidas determinaria o alinhamento em sucessão temporal da execução das diferentes componentes do «grande e magnifico divertimento» que terá tido lugar na sala da Graça em benefício do Conde Palatino «hum famigerado destista»<sup>40</sup>, morador na Calçada de S. André<sup>41</sup>.

Por certo também este pequeno tablado foi concebido por Simão Caetano Nunes sobre o qual recai a autoria da traça do teatro, sendo figura reconhecida, à época, do panorama social e teatral lisboeta. Apontado como o primeiro decorador da capital portuguesa do século XVIII<sup>42</sup>, este célebre architecto e pintor deu um contributo de relevo para o enriquecimento do teatro luso, não só ao nível architectónico, como também através do desempenho de variadas funções. Assim, e para além da edificação de teatros como o da Graça<sup>43</sup>, ou do Salitre (em 1782)<sup>44</sup>, e das suas invenções no domínio dos mecanismos de cena, Simão Caetano Nunes dirigiu por muito tempo os trabalhos artísticos do Teatro do

---

<sup>39</sup> ANTT, R.M.C., doc. n.º 5150 in Francisco Santana, *idem*, p. 8 (sublinhado nosso).

<sup>40</sup> Francisco Santana, *ibidem*.

<sup>41</sup> Francisco Santana, *ibidem*.

<sup>42</sup> Cf. António Sousa Bastos, *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1989, p. 578.

<sup>43</sup> Cf. António Sousa Bastos, *Dicionário de teatro português*, *idem*, p. 342.

<sup>44</sup> Cf. António Sousa Bastos, *idem*, p. 362.

Bairro Alto<sup>45</sup>, acumulando ainda na mesma sala a função de pintor de cena<sup>46</sup>, faceta esta também protagonizada na casa de espectáculos da Rua dos Condes<sup>47</sup>. Para além disto, há a destacar igualmente o papel do arquitecto enquanto empresário teatral, tendo sido ele o primeiro responsável pelo Teatro do Salitre<sup>48</sup>.

### **Administração: antes, durante e após a “Sociedade”**

Dir-se-á que Henrique da Costa Passos, ao fazer o arrendamento do terreno em que ergueria o Teatro da Graça pelo prazo de quase uma década, pensava o seu empreendimento em termos de um futuro distante, acalentando o projecto de manter o «negócio» activo por bons anos. Como vimos pela escritura datada de 18 de Dezembro de 1767, Costa Passos ficou a gerir a sua casa de representação a partir do momento em que deu início à actividade teatral em finais do mesmo ano.

Mas, logo cerca de dois anos depois, arrenda o teatro a Cláudio António de Azevedo, almotacé da limpeza do Bairro de Alfama, pelo período de um ano (de 1 de Dezembro de 1769 a 30 de Novembro de 1770), mediante um contrato realizado a 7 de Setembro de 1769<sup>49</sup>. No enunciado da escritura, o almotacé da limpeza é designado de empresário pelo que Costa Passos surge aqui unicamente como um proprietário que faz negócio com a sua casa, cobrando para o efeito a renda anual de 144\$000 réis. Nas suas linhas finais, o documento fornece uma informação importante na perspectiva da matéria de que aqui nos ocupamos:

Estando outro sim presente José da Silva e Cunha morador na Calçada de Santo André disse que como sócio que é do dito Henrique da Costa Passos [...] do figurado da dita casa aprova esta escritura [...] <sup>50</sup>

O facto de Henrique da Costa Passos ter um sócio do «figurado» (termo que denomina talvez os bonecos que serviam no presépio<sup>51</sup>), resultaria da necessidade de

---

<sup>45</sup> Cf. António Sousa Bastos, *Carteira do artista*, idem, p.578

<sup>46</sup> Cf. Adriana Simões, *idem*, vol. 1, p. 46.

<sup>47</sup> Cf. Adriana Simões *ibidem*.

<sup>48</sup> Cf. António Sousa Bastos, *Carteira do artista*, idem, p. 425.

<sup>49</sup> Cf. ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, liv. 748, cx. 84, f. 49.

<sup>50</sup> Cf. ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, liv. 748, cx. 84, *ibidem*.

minimizar os gastos com casa. Não se pode excluir a possibilidade de a existência do dito «figurado» preceder a sociedade com José da Silva Cunha, o que viria corroborar a hipótese antes avançada quanto ao «negócio» que Costa Passos exercia à data em que realizou a primeira escritura de arrendamento (23 de Dezembro de 1766). O sócio, José da Silva e Cunha, devia ser homem abonado que investia no «negócio teatral», como teremos ocasião de confirmar mais adiante.

Decorridos cerca de dois meses, a 20 de Dezembro de 1769, Costa Passos faz um contrato com Cláudio José António de Azevedo para estabelecer uma sociedade triannual. No acordo ajustado, Costa Passos comprometia-se a pagar a renda da casa e a arcar com as despesas das representações. Cláudio Azevedo, por sua vez, teria a seu cargo o «livro do deve e do haver» do teatro, uma tarefa de carácter administrativo. Na distribuição dos lucros caberia ao proprietário dois terços, ficando portanto o associado com um terço (SANTANA 1983: 7).

No ano seguinte, em escritura lavrada a 27 de Setembro de 1770, Costa Passos estabelece uma sociedade com o acima referido José da Silva Cunha (já seu sócio no «figurado»), tendo em vista fazer obras de ampliação na sua casa de espectáculos:

[Henrique da Costa Passos] he senhor de huma caza de representação comica (...) na qual o tempo presente tem gasto a quantia de dois contos noventa e hum mil trezentos e des reis; e como para o aumento da mesma Caza admetio por companheiro a ele Joze de S<sup>a</sup>. Cunha entrara este com a quantia de cento e vinte mil trezentos e dés réis (...) E porquanto elle (...) a porporção da dita quantia deue perceber de lucros q houver na d<sup>a</sup>. caza huma p.□ □ correspondente ao seu dinheiro; todo o lucro q houuer na d<sup>a</sup>. caza em qualquer deuertim.□ □ q seja se repartira em dezoito partes e um tersso das quais recebera elle sossio José da S<sup>a</sup>. Cunha huma parte, e as dezacete e hum terço serã para ele Impressario [...] (*ibidem* : 7-8)

Como se pode observar no excerto citado, Cláudio Azevedo não vem mencionado na distribuição dos lucros, se bem que naquela algo complexa repartição dos dividendos pareça sobejar um terço. O arrendamento do teatro por Cláudio Azevedo (contrato de 7 de Setembro de 1769) mantinha-se em vigor, de acordo com outro documento que será

---

<sup>51</sup> É o que deduzimos do enunciado «Henrique da Costa Passos se obriga a dar todo o figurado e vistas e o mais pertencente à representação do presépio capaz de uso»; *idem*, f. 49.

considerado mais abaixo. Daí deduzirmos que a terceira parte dos dividendos se destinasse a Cláudio de Azevedo. No entanto, não conseguimos apurar se a sociedade, com a duração de três anos, que o último estabelecera com Costa Passos, a 20 de Dezembro de 1769, ainda permanecia em vigor.

Antes de passar um mês sobre a última escritura, Bruno José do Vale arrenda o teatro ao seu proprietário pela duração de seis meses (de 23 de Outubro de 1770 até último dia do Carnaval de 1771), pagando a renda de 144\$000 réis (a mesma soma que o almotacé pagaria por um ano), em escritura firmada a 23 de Outubro de 1770. Para além das condições em tudo muito semelhantes às que constam da escritura de arrendamento do teatro a Cláudio de Azevedo (7 de Setembro de 1769), este documento inclui uma cláusula específica:

[...] que elle Henrique da Costa Passos não terá no dito teatro voz activa, nem passiva, nem domínio ou mando algum que seja; e querendo elle Bruno José do Valle continuar por mais annos no arrendamento do mesmo teatro, não poderá elle Henrique da Costa Passos fazer arrendamento a outrem mas sim conservará a elle arrendatário não podendo exceder o preço annual de sincoenta moedas de ouro e quatro mil e oito centos réis; cada uma; que elle Bruno José do Valle servir-se do dito teatro como seu próprio em todo o tempo que o tiver de arrendamento sem impedimento ou controvérsia de pessoa alguma fazendo executar nelle os divertimentos que lhe parecerem sejam de que qualidade forem para o que terá somente livre despotismo [...] <sup>52</sup>

O empresário do Teatro do Bairro Alto, tal como Bruno José do Vale vem identificado na escritura, assume o controlo absoluto, artístico e administrativo, da casa da Graça, ficando Costa Passos confinado ao seu papel de simples proprietário do imóvel, incluindo, obviamente, os direitos celebrados na escritura.

Confirma-se, aqui, que, à data em que Costa Passos firmou sociedade com José da Silva Cunha a fim de angariar verbas para aumentar o seu edifício (27 de Setembro de 1770), Cláudio de Azevedo permanecia associado ao teatro na qualidade de arrendatário:

[...] e por quanto tinha feito arrendamento de mesma caza e teatro a Cláudio José António de Azevedo por escritura em minhas notas o qual se findava no último de

---

<sup>52</sup> ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, liv. 751, cx. 85, f. 49.

Novembro próximo futuro deste corrente anno e fosse preciso para [...] validade desta escritura q elle Cláudio José dezesstisse do direito q assistia o dito arrendamento pello tempo que lhe faltava: neste mesmo acto apareceu presente o dito Cláudio José António de Azevedo por elle foi dito que ele deziste de todo e qualquer direito que pella dita escritura lhe possa assistir ao tempo que lhe falta para o dito arrendamento por elle não poder repetir couza alguma porquanto se dá por satisfeito com a quantia de quarenta e nove mil setecentos setenta mil réis que pró rata lhe correspondiam no preço deste arrendamento pello tempo que lhe faltava para complemento do seu: cuja quantia lhe satisfez neste mesmo acto elle Henrique da Costa Passos [...] <sup>53</sup>

No termo do primeiro contrato, Bruno José do Vale «e Companhia Comessario dos Triatros desta Corte» <sup>54</sup> renova o arrendamento do teatro por igual período ao do anterior. Ou seja, seis meses a contar da data da escritura, realizada a 26 de Fevereiro de 1771.

Até Setembro de 1771, quando o Teatro da Graça é arrendado à “Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte”, regista-se uma flutuação de empresários-gestores que assumiram a direcção da casa. No período inicial de actividade do teatro que medeia, como vimos, entre fim de Dezembro de 1767 e primeiros dias de Setembro de 1769, Henrique da Costa Passos terá acumulado a sua condição de proprietário com a função de empresário, controlando tudo o que dizia respeito ao funcionamento da casa para o exercício da sua actividade. Esta situação voltaria a repetir-se anos depois, como se verá mais adiante.

Através da documentação acima analisada, é possível constatar que Costa Passos optou, em diversas ocasiões, por arrendar a sua casa de representação a terceiros, afastando-se da gestão empresarial, que ficaria, primeiro, nas mãos de Cláudio de Azevedo e, depois, nas de Bruno José do Vale. Existe, no entanto, o contrato de sociedade entre Costa Passos e Cláudio Azevedo (20 de Dezembro de 1769), em que este passaria a assegurar, como acima se referiu, a contabilidade. Além desta vertente administrativa não fica claro se a gestão do teatro e, nomeadamente, a direcção artística continuaria a ser da sua competência enquanto arrendatário da sala.

Contudo afigura-se-nos plausível que assim tenha sucedido. A sociedade que Costa Passos fez com o seu antigo «sócio do figurado», José da Silva Cunha, para injectar capital

---

<sup>53</sup> ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, liv. 751, cx. 85, *ibidem*

<sup>54</sup> ANTT, 4º Cartório Notarial de Lisboa, liv. 33, f. 8, in Francisco Santana, *idem*, p. 9.

destinado a obras (27 de Setembro de 1770), não veio, segundo a nossa interpretação, alterar a referida situação anterior.

Sobre o arrendamento do teatro por Bruno José do Vale, não restam dúvidas quanto à situação decorrente das condições contratuais em que exige o exercício do seu «livre despotismo». Estas imposições decorrerão em parte, a nosso ver, da circunstância de Bruno José do Vale, mais do que propriamente familiarizado, possuir experiência nos mecanismos da empresa teatral. De sublinhar que, sendo empresário do Teatro do Bairro Alto, ele expandia também o seu «ministério» a outra sala de espectáculos, uma iniciativa hábil, sobretudo se fosse determinada pela vontade de controlar a concorrência.

Em Setembro de 1771 começa, portanto, uma nova era para a Casa de Comédia da Graça ao ser incorporada na “Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte”, cumprindo-se desta forma o estipulado nos artigos VIII e IX dos seus Estatutos. A fonte desta informação é, uma vez mais, a *Carteira do Artista*, no passo em Sousa Bastos transcreve um recibo já por nós mencionado mais acima:

Recebi dos senhores directores dos theatros publicos da Côrte quarenta e oito mil réis, por conta de cento e vinte mil réis, que por tanto me arrendaram os ditos senhores o meu theatro, sito na Calçada de Nossa Senhora da Graça, cujo arrendamento é pelo tempo de seis mezes, que principiaram em setembro d'este presente anno e findam em dia de entrudo do anno proximo futuro de 1772. E de como recebi dos ditos senhores a dita quantia lhes passei o presente recibo para sua guarda e segurança minha. Lisboa 19 de novembro de 1771. Henrique da Costa Passos. (BASTOS, 1898: 690)

Ao que tudo indica, o Teatro da Graça permanecerá associado à “Sociedade” por mais quatro anos<sup>55</sup>.

Nas *Contas dos Teatros da Rua dos Condes, do Bairro Alto e da Graça* subsistiram apenas dois cadernos relativos ao Teatro da Graça: o caderno 16, que corresponde a despesas de cenário<sup>56</sup>, e o caderno 19 que engloba folhas de rendimento, folhas de pagamento (instrumentistas e outros funcionários) bem como de despesas correntes relativas às récitas de Julho de 1774 quando actuava no teatro uma companhia castelhana<sup>57</sup>. Apesar da escassez documental, estes dois cadernos permitem-nos desenhar um quadro

---

<sup>55</sup> Cf. Capítulo 4: “Dos Presépios às Comédias”

<sup>56</sup> Cf. *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, p. 200-204.

<sup>57</sup> Cf. *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, p. 279-322.

fidedigno do modo de funcionamento e gestão do Teatro da Graça sob a alçada da “Sociedade”, e comparar os dados apresentados com os que dizem respeito aos Teatros do Bairro Alto e da Rua dos Condes.

As folhas manuscritas do caderno 19 fornecem informações de carácter logístico capazes de clarificar a já referida estrutura administrativa. Nas folhas de pagamento ao pessoal interveniente em cada *récita* de Julho<sup>58</sup> é possível constatar a presença de elementos de orquestra, mais concretamente violinos, trompetes, oboés e baixos.

Para além dos músicos, as folhas de pagamentos de Julho de 1774 abrangem também cobradores (dos ingressos), moços, guardas, necessários para garantir a segurança de espectadores e pessoal artístico, elementos como azeite e sebo, ingrediente fundamental na iluminação da sala, e ainda alimentos da mais variada natureza. Consideramos assim estas despesas como as predominantes, isto apesar de referências pontuais a pintores, carpinteiros, «mandados», mesas, papel, custos de deslocação, entre outras. As folhas de pagamentos e de outras despesas por cada *récita* terão sido redigidas pelo empresário e talvez também chefe da companhia castelhana, Juan Antonio Esteves, pois estão escritas em castelhano.

O mesmo não sucede com as folhas de rendimentos, nas quais a língua utilizada é o português, encontrando-se sempre assinadas, quer por Esteves, quer por Joaquim António da Fonseca, figura ligada ou pertencente a um dos órgãos de direcção da “Sociedade”.

Quanto ao cenário, as despesas restringem-se a pregos e ferragens, material encomendado no decorrer do mês de Maio de 1774, mais propriamente nos dias 16, 19 e 29 desse mês.<sup>59</sup> O documento descreve o género, quantidade e custo de cada material a encomendar, um custo que, segundo a nota consequente, foi pago na sua totalidade<sup>60</sup>. Embora as encomendas fossem efectuadas em Maio aparecem referenciadas em folhas do caderno 16, relativo ao sétimo mês do ano de 1774.

Bem mais abundantes, as folhas de pagamentos e de despesas respeitantes aos restantes teatros sob a tutela da “Sociedade”, durante o mesmo período, discriminam separadamente cada item, isto é, uma folha para cada tipo de despesa. No caso do Teatro da

---

<sup>58</sup> Cf. *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, 283, 285, 292, 297, 304, 309, 314 e 319.

<sup>59</sup> Cf. *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 201.

<sup>60</sup> Cf. *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 202.

Rua dos Condes, existem folhas de despesa dedicadas a tintas<sup>61</sup>, materiais de iluminação<sup>62</sup>, encomenda de flores<sup>63</sup>, adereços para danças<sup>64</sup>, e folhas de pagamento a comparsas<sup>65</sup>, músicos residentes e respectivos substitutos<sup>66</sup>, sendo todas estas rematadas com uma folha de despesas geral atinente ao mês de Julho de 1774<sup>67</sup>.

No que toca ao Teatro do Bairro Alto, e apesar do volume de informação não ser tão grande como no caso anterior, as folhas de pagamento do mês de Julho de 1774 apresentam uma organização idêntica. Ou seja, encontramos uma folha de despesas de carácter mais geral, englobando uma lista de material variado<sup>68</sup>, um documento indicativo de despesas com material de iluminação<sup>69</sup>, e ainda uma folha de pagamento de adereços, como cabeleiras e laços<sup>70</sup>.

Sabemos de antemão que estas duas salas de espectáculo apresentavam necessidades orçamentais distintas, considerando o tipo de reportório em que se especializavam: «Operas, e Comedias Italianas»<sup>71</sup>, no caso da Rua dos Condes; «Dramas na lingoagem Portugueza»<sup>72</sup>, no caso do Bairro Alto. Quanto à Graça, no período em que lá esteve instalada a companhia castelhana, a discrepância seria ainda mais acentuada em relação aos outros dois teatros se admitirmos a hipótese de tal formação de actores já trazer o reportório preparado do país vizinho com os respectivos figurinos e adereços. No entanto, em termos administrativos, o exemplo do mês de Julho de 1774 pode ser visto como paradigmático do modelo de tutela exercida por parte da “Sociedade para a subsistência dos teatros públicos da Corte”, mediante a utilização de uma estrutura de gestão homogénea mas, ao mesmo tempo, capaz de se adaptar às especificidades próprias dos distintos espaços teatrais.

---

<sup>61</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 159.

<sup>62</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 177.

<sup>63</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 182.

<sup>64</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 183.

<sup>65</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 163.

<sup>66</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 165-174.

<sup>67</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 178.

<sup>68</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 186.

<sup>69</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 187.

<sup>70</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*: vol. 2, 188.

<sup>71</sup> *Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, *idem*, p. 6.

<sup>72</sup> *Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, *idem*, *ibidem*.

QUADRO I  
RENDIMENTOS – JULHO DE 1774<sup>73</sup>

Data	Espectáculo	Receita (em réis)	Despesa (em réis)	Dívida (em réis)	A repartir (em réis)
3/07	<i>El pleyto de Hernan Cortez</i>	23\$700	13\$495	-	10\$205
5/07	<i>El Cid Campeador</i>	35\$640	17\$475	-	19\$165
07/07	<i>El Cid Campeador</i>	14\$680	13\$155	\$800	1\$525
10/07	<i>El Sábio Juan Labrador</i>	20\$480	10\$340	\$700	10\$140
12/07	<i>El Conde de Saldanha</i>	12\$460	12\$210	2\$560	\$250
19/07	<i>A buen padre mejor hijo</i>	8\$820	9\$900	\$800	Prejuízo de 1\$080
22/07	<i>El Parecido de Rucia</i>	12\$660	12\$240	1\$840	Prejuízo de \$660 (retirados \$420 da récita anterior)
24/07	<i>El Parecido de Rucia</i>	14\$560	10\$750	2\$040	3\$150
25/07	<i>El Parecido de Rucia</i>	14\$620	12\$330	1\$440	2\$290
26/07	<i>El Parecido de Rucia</i>	16\$000	12\$290	\$400	3\$705

O “Quadro I” apresenta o exercício financeiro relativo às récitas de títulos espanhóis que compunham o reportório da companhia presente no Teatro da Graça durante o mês de Julho de 1774, e pode funcionar como exemplo do modelo de organização e gestão dos teatros públicos por parte da “Sociedade”.

<sup>73</sup> Quadro elaborado a partir de *CdT*, in Adriana Simões, 2007: vol. 2, 280-322.

Os dois primeiros espectáculos (*El pleyto de Hernan Cortez* e *El Cid Campeador*), exibidos a 3 e a 5 de Julho são aqueles que, por um lado, não geraram dívida e, por outro, foram os mais lucrativos em termos de receitas (23\$700 e 35\$640 réis, respectivamente). Este patamar de receitas em muito se deve aos camarotes alugados para as apresentações, tendo a primeira peça 15 camarotes alugados, e a segunda 22. De referir que, em qualquer representação, o lucro gerado era repartido em duas partes: uma parte para a companhia, e a outra para a «Direcção», ou seja, a “Sociedade”.

Um factor curioso encontra-se na segunda récita de *El Cid Campeador*, datada de 7 de Julho. A comparação entre as duas apresentações da mesma peça prende-se, não com a discrepância em termos de receitas, o que é compreensível tendo em conta o fraco número de camarotes alugados no dia 7, mas com a diferença considerável nas despesas (menos 4\$320 réis). Ao observarmos a lista de despesas de cada representação encontramos algumas diferenças, como é o caso dos custos relativos ao alojamento dos artistas, e colocação de cartazes dos espectáculos na primeira récita, ou estafetas, pintores e carpinteiros na segunda<sup>74</sup>. A mesma peça apresentava assim um conjunto de despesas particulares, sendo a disparidade relativa aos custos de cada espectáculo provavelmente derivada da realização das despesas mais substanciais na fase de montagem do espectáculo.

Outro elemento relevante é o registo das dívidas. É a partir do terceiro espectáculo que se verifica a existência de valores em dívida, muito provavelmente relativas ao não pagamento dos camarotes por parte dos seus proprietários ou bem por quem os alugava. As quantias em causa enquadram-se entre os \$400 e os 2\$560 réis, isto ao mesmo tempo que o número de camarotes alugados diminuía, concentrando-se entre os números de seis e dez, salvo excepções, como o caso dos espectáculos de 24 e 26 de Julho, dias em relação aos quais se encontra registado o aluguer de apenas quatro camarotes.

Para além das dívidas, o historial financeiro deste mês de Julho de 1774 indica a presença de récitas cujas receitas foram inferiores às despesas, levando obviamente ao prejuízo. Encontramos um exemplo de tal situação nos espectáculos dos dias 19 e 22 do referido mês. Ambas as representações não permitiram a repartição dos lucros entre companhia e Direcção.

---

<sup>74</sup> Cf. *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol.1, p. 285 e 292.

O exercício do dia 19, por exemplo, assinala um prejuízo de 1\$080, um valor que, por altura da subida à cena da peça de dia 22, é abatido em \$420 réis (valor da receita gerada), passando o prejuízo a cifrar-se nos \$660 réis.

Os valores presentes no “Quadro I” são o resultado final de um conjunto de condições e mecanismos aplicados na gestão do Teatro da Graça por parte da Sociedade. Se excluirmos os dados relativos ao aluguer de camarotes e aos custos próprios de cada peça, não nos é possível ter acesso a todas as informações necessárias para determinar os valores acima citados. Contudo, no caso particular do mês de Julho de 1774 do Teatro da Graça, a consulta do caderno nº 16 das *Contas dos Teatros da Rua dos Condes, do Bairro Alto e da Graça*, permite-nos acrescentar mais informações relativas aos encargos realizados por parte da Sociedade, uma vez que apresenta um registo dos gastos efectuados, durante o mês de Maio 1774, na construção do cenário do Teatro da Graça.

O referido caderno apresenta uma conta detalhada relativa a pregos e ferragens «[...] que foram para o Teatro da Graça por ordem dos Senhores Directores dos Teatros da Corte da loja de Leandro Gomes da Silva desde 16 de Maio até 29 do dito de 1774» (*CdT*, in SIMÕES 2007: vol.2, 201). Este material foi enviado para o teatro em três remessas (16, 19 e 29 de Maio), sendo o envio da primeira destinado à «[...] abertura do Teatro da Graça» (*CdT*, in *ibidem*: 203), algo que tanto pode pressupor a iminente chegada da companhia espanhola, como apenas indicar o início de mais uma temporada teatral. Trata-se assim de mais um elemento que nos ajuda a entender parte dos valores relativos às despesas de um teatro sob administração da “Sociedade”, clarificando também a natureza dos custos que acarretava a montagem de espectáculos nos teatros públicos.

Julgamos ser importante abordar nesta sede o calendário dos espectáculos apresentados em Julho de 1774 colocando-o em paralelo com os calendários, em igual período, dos Teatros do Bairro Alto e da Rua dos Condes.

O Teatro da Graça apresentou récitas nos dias 3, 5, 7, 10, 12, 19, 22, 24, 25 e, 26. No Teatro do Bairro Alto, as récitas distribuíram-se pelos dias 3, 6, 10, 13, 17, 24, 25, 26 e 31. Finalmente, na sala da Rua dos Condes foram escolhidos para as récitas os dias 3, 7, 10, 14, 17, 21, 24, 25 e 26.

Confrontando as datas assinaladas, facilmente se conclui que os três teatros abriram as portas ao público em cinco dias coincidentes (3, 10, 24, 25 e 26). Há ainda a registar um dia coincidente (7) nas récitas da Graça e da Rua dos Condes, o mesmo acontecendo em relação ao Bairro Alto e novamente à Rua dos Condes (dia 17). O primeiro caso parece-nos assaz relevante porque os cinco dias correspondem a 50% do total das récitas, no que toca à Graça, e acima dessa percentagem, em relação às restantes salas.

Uma vez que todas as casas de espectáculos se encontram sob a alçada da “Sociedade”, este número significativo de datas concordantes não será por certo fruto de um mero acaso, mas implica, sim, os mecanismos da oferta e da procura. Se existiam três teatros a laborar em simultâneo, a verdade é que ofereciam programações distintas. Cremos ser plausível admitir que a direcção da “Sociedade”, ao proporcionar uma oferta variada em dias coincidentes, saberia avaliar as dinâmicas da procura, por um lado, estando habilitada, com as suas três salas, a atrair e satisfazer espectadores de diversos níveis sociais e gostos, por outro.

Durante a vigência da “Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte”, é de crer que o papel de Henrique da Costa Passos não terá sido muito diferente daquele por ele protagonizado antes de Setembro de 1771. Passos interpretaria, deste modo, o papel de senhorio, enquanto proprietário do teatro, cabendo a vertente artística e administrativa da sua casa de espectáculos aos instrumentos de gestão criados para esse mesmo efeito pela “Sociedade”.

O seu nome reaparece na documentação notarial em 4 de Fevereiro de 1776, para a celebração de uma sociedade a três:

[...] por elle Henrique da Costa Passos foi dito perante mim tabelião e testemunhas adiante nomeadas que elle se acha ajustado com os ditos Paulo Fernandes e Paulino José da Silva em lhes dar sociedade na caza de teatro que tem na Calçada da Graça por tempo de três annos que tem princípio no dia de hoje e [...] definidas no dia três de Fevereiro de mil setecentos e setenta e nove de sorte que sejam três annos completos [...]<sup>75</sup>

Na escritura fica assente que cada um dos associados participa na parceria contratualizada mediante diferentes contribuições. Henrique da Costa Passos «[...] entra

---

<sup>75</sup> ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, liv. 765, cx. 88, f. 127.

para a sociedade com a dita caza e teatro no estado em que existe, e fica obrigado a fazer à sua conta todos os reparos e concertos precisos nas paredes mestras e frontais da mesma caza [...]»<sup>76</sup>; Paulino José da Silva «[...] entra com todos os dinheiros precisos para todo o menistério da mesma caza ficando assim sendo caixa principal da mesma sociedade [...]»<sup>77</sup>; finalmente, Paulo Fernandes César Montenegro encarregar-se-ia da administração.

Em curto intervalo de tempo esta sociedade irá sofrer várias alterações na sua constituição marcada por dissoluções, entradas e saídas. Mas antes disso, logo no dia 6 de Fevereiro, Paulino José da Silva reforça a sua posição no consórcio comprando a José da Silva Cunha (o mais antigo sócio do proprietário) a parte que ele detinha no teatro.

A 31 de Março, Henrique da Costa Passos e Paulino José da Silva dão por dissolvida aquela sociedade tripartida alegando o incumprimento por parte de Paulo Fernandes César Montenegro de tarefas que lhe competiam realizar no âmbito do trabalho administrativo. Tarefas tão essenciais como «aprontar todas as licenças necessárias para a representação e laboração da mesma caza»<sup>78</sup>. Henrique da Costa Passos e Paulino José da Silva asseguravam a continuidade da sociedade, acautelando que não ficariam

[...] obrigados a admetir ao dito Paulo Fernandes na dita sociedade nem que desta lhe resultaram interesse algum; nem ainda de outro qualquer contrato que elle Henrique da Costa Passos e Paulino José da Silva entre si estabeleçam ou com outras quaisquer pessoas [...]»<sup>79</sup>

E, com efeito, por escritura lavrada a 1 de Maio do mesmo ano de 1776, a sociedade passa por uma reestruturação com a entrada de novo associado, João Baptista do Espírito Santo que fornecera madeira e outros materiais necessários às obras de conclusão do teatro no valor de «um conto trezentos e oitenta e seis mil, quinhentos e setenta réis»<sup>80</sup>. Caberia a Espírito Santo uma parte nos lucros idêntica à dos sócios:

[...] porque como senhor [Henrique da Costa Passos] que é da dita caza retificar competindo a acção de chamar outro qualquer para a mesma sociedade e condições com

---

<sup>76</sup> ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, liv. 765, cx. 88, *ibidem*.

<sup>77</sup> ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, liv. 765, cx. 88, *ibidem*.

<sup>78</sup> ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de Notas, liv. 765, cx. 88, f. 30.

<sup>79</sup> ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de Notas, liv. 765, cx. 88, *ibidem*.

<sup>80</sup> ANTT; 1º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de Notas, liv. 765, cx. 88, f. 55.

que elle Paulo Fernandes introu; e retificar sendo direito o chamar a elle dito João Baptista do Espírito Santo para sócio além de companheiro q é da mesma caza, debaixo das condições e obrigações que na dita escritura de sociedade selebrou com o dito Paulino José da Silva e Paulo Fernandes, e o dito sócio novamente por elle chamado, ficará adquerindo a terça parte dos lucros que houver na dita caza [...]»<sup>81</sup>

Precisamente no dia seguinte, nova escritura foi efectuada para pôr termo à sociedade criada na véspera:

Em nome de Deus Amén saibam quantos este instrumento de reclamação virem que no anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos e setenta e seis em dois dias do mês de Mayo na cidade de Lisboa junto à portaria do convento que foi do Salvador no meu escritório parecerão presentes Henrique da Costa Passos, e João Baptista do Espírito Santo, por elles foi dito em minha prezença e das testemunhas adiante nomeadas, que por esta escritura reclamam a antecedente declaração e estabelecimento de sociedade neste mesmo livro que no dia de ontem celebraram e assinaram; para que não tenha effeito algum [...] esta reclamação fazem de comum acordo e por ella dezistem de todo e qualquer direito que pella dita escritura a qualquer delles poderia de presente e para o futuro rezultar o que assim se obriga cada um pella sua parte cumprir por seus bens [...]»<sup>82</sup>

A anulação da efémera sociedade não comprometeria a anterior parceria do proprietário com Paulino José da Silva. Na documentação do 1º Cartório Notarial de Lisboa não há registo de mais escrituras relativas ao Teatro da Graça, o que pode indiciar que nenhum dos dois, Costa Passos ou Paulino José da Silva, tenha denunciado a sociedade estabelecida a 4 de Fevereiro de 1776.

Diferentemente do período anterior à incorporação do Teatro da Graça na “Sociedade”, e ainda que o período em questão se restrinja a alguns meses de 1776, Henrique da Costa Passos desiste de arrendar a sua casa e opta pela constituição de sociedades em que se encontra directamente implicado. E se, por acaso, a parceria com Paulino José da Silva se prolongou por mais anos constituiria uma excepção, atendendo a que a gestão da casa de representação da Graça mudou frequentemente de mãos. Nesta perspectiva, deve ser sublinhado o arrendamento da casa por Bruno José do Vale durante um ano.

---

<sup>81</sup> ANTT; 1º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de Notas, liv. 765, cx. 88, f.55’

<sup>82</sup> ANTT; 1º Cartório Notarial de Lisboa, Livro de Notas, Livro 765, caixa 88, f. 55

Estamos em crer que, além daquele último, só Paulino José da Silva<sup>83</sup>, pertencia também ao “ramo”. Outros nomes que as escrituras nos dão a conhecer lançavam-se, provavelmente, pela primeira na condução de uma casa de espectáculos, de que servirá de exemplo Cláudio Azevedo, como antes o tinham feito aqueles que se associaram, em 1760, para abrir ao público o Teatro do Bairro Alto<sup>84</sup>. E outros, como José da Silva Cunha, investiam simplesmente no teatro, um “negócio” para rentabilizar o capital, sem qualquer tipo envolvimento na sua gestão.

Ainda em 1776, nos dias 12 de Fevereiro e 22 de Abril, o empresário António Pinto de Carvalho submetia à Real Mesa Censória três requerimentos para obtenção de licenças de representação no Teatro da Graça, que foram deferidos<sup>85</sup>. Parece que Costa Passos procurou tirar proventos do seu teatro, arrendando-o temporária ou ocasionalmente àquele empresário.

Conforme temos defendido, Henrique da Costa Passos, ao longo da história do Teatro da Calçada da Graça, remeteu-se, predominantemente, para o papel de proprietário do edifício, alugando a sua casa de forma a ser explorada pelas mais diversas entidades. Apesar disso, e como aludimos mais acima, é necessário assinalar um momento em que Costa Passos retomou a função de empresário teatral e garantiu, provavelmente sozinho, o funcionamento do seu teatro, tal como o fizera nos primeiros dois anos de actividade, entre 1767 e 1769.

Passados os cerca de dois anos de luto público pela morte do rei D. José (24 de Fevereiro de 1777), Costa Passos apresentou requerimentos à Censura em três ocasiões distintas a fim de lhe serem concedidas licenças de representação: em Janeiro de 1779, para um «presépio»<sup>86</sup>; em Março<sup>87</sup> e Maio<sup>88</sup> do mesmo ano para duas comédias, respectivamente. Cessam aqui as notícias relativas à actividade do Teatro da Graça.

---

<sup>83</sup> Em de 26 de Março de 1775, Paulino José da Silva celebrou «[...] com diversos indivíduos, alguns dos quais também estiveram ligados ao Teatro da Graça um] instrumento de contrato de sociedade, estabelecimento de companhia para representação cômica, mútua convenção e obrigação. [As representações teriam lugar em] uma casa na Rua de São Jerónimo do Lugar de Belém [estabelecida] por Paulino José da Silva]», in Francisco Santana, *idem*, p. 10.

<sup>84</sup> Cf. *Contas do principio do teatro da casa da opera do Bairro Alto* [1761-1770], *idem*, f. 1r.

<sup>85</sup> Cf. “Quadro II”, n.º 189-191.

<sup>86</sup> Cf. “Quadro II”, n.º 193.

<sup>87</sup> Cf. “Quadro II”, n.º 194.

<sup>88</sup> Cf. “Quadro II”, n.º 195.

Segundo, Francisco Santana, o livro de Arruamentos de 1781 indica que o edifício do teatro esteve devoluto ao longo de todo o ano (SANTANA 1983: 15). Complementa este registo a anotação constante do livro de Prédios, também de 1781: «Logo que se fez o Lançam.<sup>to</sup> abateo o Teto da propried.e que era a Caza que seruia p<sup>a</sup>. Opera, a qual não trabalha nem há donde se possa quebrar [sic]» (*idem*: 15-16) No ano seguinte, ainda de acordo com Santana, desaparece qualquer referência ao teatro nos registos da Décima da Cidade por ele consultados (livros de Arruamentos e Prédios). Menciona-se, sim, que «a propriedade está demolida e, como proprietário da mesma, já não é indicado Henrique da Costa Passos, que fora proprietário do edifício, mas a marquesa de Badmar, enfiteuta do terreno.» (*ibidem*).

A Casa que na Calçada de Nossa Senhora da Graça servia para Ópera terá pois fechado portas em 1781 ou, provavelmente, no decurso do precedente ano.

## **DOS PRESÉPIOS ÀS COMÉDIAS**

Durante o tempo da sua existência, o Teatro da Graça exibiu um repertório diversificado, distinguindo-se claramente a programação do período de 1774-1775, quando

a sala de espectáculos da Calçada da Graça já se encontrava agregada à “Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da Corte”, quer de anos anteriores, quer de anos posteriores à vigência da dita “Sociedade”.

O primeiro relato que dá testemunho de espectáculos no Teatro da Graça surge na escritura celebrada a 7 de Setembro de 1769, entre Henrique da Costa Passos e Cláudio José António de Azevedo. Com efeito, o documento menciona o facto de o teatro ter servido, durante quase dois anos (a partir de 1767), para a representação de “presépio”, sendo agora arrendado a Cláudio de Azevedo para o mesmo efeito<sup>89</sup>. Noutro documento notarial, lavrado cerca de dois anos antes, a 18 de Dezembro de 1767, encontramos menção da data projectada para o início da actividade teatral, a ser inaugurada com um espectáculo de presépio, que cairia no dia seguinte ao do Natal do mesmo ano de 1767<sup>90</sup>.

Esta forma de espectáculo consistia na apresentação, mormente por bonecos, de passagens bíblicas, tal como é descrita por W. J. Mickle<sup>91</sup>. Este inglês, tradutor de *Os Lusíadas*, na sua passagem por Portugal, em 1780, assistiu a dois espectáculos teatrais que viria a descrever em duas cartas endereçadas a Thomas Caldecott. Na segunda carta, datada de 15 de Agosto, esclarece o seu destinatário, com grande grau de pormenor, sobre as cenas e figuras de que se compunha um presépio (MICKLE 1809: col. 1771-1774)<sup>92</sup>.

Na documentação subsistente da Real Mesa Censória, a primeira referência ao Teatro da Graça reporta-se ao mês de Janeiro do ano seguinte, 1770. Trata-se do anúncio com despacho da Mesa, já anteriormente citado:

Quarta fr.<sup>a</sup> que se haõ de contar 31 do Corrente Mez, se faz no Theatro da calçada Graça hum grande e magnifico divertimento de Dansarinos e bailarinas em beneficio do Conde Palatino; o qual com a sua Companhia estaõ empenhados a executar neste dia todo o género de baile na maromba, Arame, corda bamba, Equilibrios, posturas e saltos mortais (...) depois do que se apresentará huma Pantomima gracioza superior a todas as que se tem representado no dito Theatro e se imtitula o Conde e Condesa Particia perseguido por zelos de Amor do Espirito Lucibel folheto q he muito jocoço, em que teraõ as mayores partes o Famoço Palhaso, e Gracioza Columbina toda a Sena será com muita Iluminação Muzica, Canto, e Baile e Vista de otica com huma rara prespetiva q mudara

---

<sup>89</sup> Cf. ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, liv. 748, cx. 84, f. 49.

<sup>90</sup> Cf. Francisco Santana, *idem*, p. 6.

<sup>91</sup> Cf. Anexo I.

<sup>92</sup> Texto gentilmente posto à nossa disposição pelo Prof. José Camões. Cf. Anexo II.

de repente vinte e quatro vestidos ficando cada figura falando porporcionadamente conforme a sua transfiguraçãõ; e muito raras tramoyas naturais e Arteficiais [...]<sup>93</sup>

Podemos classificar esta exibição como um espectáculo de variedades englobando diversos números. Na pantomima, a presença da «Graciosa Columbina», faz supor influências da Commedia dell'Arte.

Avançando para o ano de 1771, dispomos da informação fornecida por Sulpice Gaubier de Barrault numa das várias cartas endereçadas ao segundo Conde de Oeiras, o filho do Marquês de Pombal, em que habitualmente descreve e dá o seu parecer acerca de espectáculos a que assistiu:

No Sábado fui ao Teatro da Graça, onde havia uma multidão prodigiosa. As Senhoras e os embaixadores estrangeiros estavam presentes, e representaram *Alecrim e Manjerona*, seguidas de um novo entremez intitulado *O Velho Peralta*, que é uma salgalhada detestável, e de um fandango muito insípido. Regalaram-nos nos intervalos com concertos de diferentes espécies, e na Comédia com muitas arietas que me deixaram com desejo da velha música francesa. A execução, sobretudo, nada tinha dos acordes harmoniosos da famosa música que nos vem martelar os ouvidos todos os anos na véspera de Natal e no dia de Reis. Retiveram-nos lá até à meia-noite.<sup>94</sup>

Como é possível verificar, os espectáculos então apresentados no Teatro da Graça foram *Guerras do Alecrim e Manjerona*, uma ópera joco-séria de António José da Silva, e *O Velho Peralta*, um entremez cuja autoria nos é desconhecida. Para além das palavras sobre o reportório, este texto inclui também uma anotação interessante em relação ao público frequentador do Teatro da Graça. De facto, Barrault assinala a presença de altos dignitários da esfera política internacional, donde se pode inferir que, pelo menos em algumas ocasiões, havia uma certa homogeneidade de público nos três teatros públicos mais importantes de Lisboa. Considere-se, por exemplo, o «Mapa dos Devedores das 12 Récitas do mês de Setembro de 1772» do Teatro da Rua dos Condes, onde figuram o Ministro da Holanda e o Embaixador de Espanha. Este último consta também do fólio que

---

<sup>93</sup> ANTT, R.M.C., doc. nº 5150 ,in Francisco Santana, *Teatros da Graça. idem*, p. 8.

<sup>94</sup> Carta de Sulpice Gaubier de Barrault ao conde de Oeiras, D. Henrique (11 de Fevereiro de 1771) BNP - Reservados, Pombalina, cód. 619, f. 339-340v, in HTPonline:  
<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=252&sM=t&sV=Teatro da Graça>.

regista os «Devedores do Teatro do Bairro Alto das 12 Récitas do mês de Setembro de 1772»<sup>95</sup>.

Antes do Teatro da Graça ter sido arrendado à “Sociedade” em Setembro de 1771, como referimos anteriormente, foi apresentado um requerimento à Mesa Censória, em Maio do mesmo ano:

Diz Francisco António da Silva que ele quer fazer representar, na casa pública da Calçada da Graça, a comédia que apresenta, intitulada *Telégonos na Trácia*, e juntamente imprimi-la. Porém, como o não pode fazer sem licença de Vossa Majestade, pede a Vossa Majestade seja servido conceder-lhe a licença que pede. Espera receber mercê.<sup>96</sup>

Desconhecemos, no entanto, se o pedido para representação recebeu deferimento dos deputados censores, e também não nos foi possível identificar a autor da comédia. Ainda 1771, os espectadores do Teatro da Graça, já então arrendado pela “Sociedade”, puderam assistir ao entremez *O Licenciado* que faria certamente parte de uma programação mais extensa. A notícia colhe-se em Sousa Bastos que, em *Carteira do Artista*, apresenta documentação variada relativa à sala da Graça, como mencionámos mais acima. Neste caso trata-se de um recibo, datado de 4 de Novembro, de António José de Sousa passado aos «senhores directores» pelo dito entremez «com toda a sua solfa que lhe pertence e partitura» (BASTOS 1898: 722).

Este António José de Sousa pode ser o autor do texto, mas também não se pode descartar a hipótese de a verba por ele recebida se destinar a pagar a cópia ou, bem, a «solfa que lhe [ao entremez] pertence e partitura». Partindo da probabilidade de este nome identificar, seja um compositor, seja um músico, ou então um copista, arriscamo-nos a levantar outra hipótese quanto a autoria do entremez. Pensamos em Agustín Moreto, uma vez que da sua produção dramática consta o entremez *El Licenciado Vidriera*. Contudo, a prudência e a incapacidade de esclarecimento destas suposições leva-nos a deixar a questão pendente. Outro recibo divulgado por Sousa Bastos diz respeito ao ano de 1772:

---

<sup>95</sup> Cf. *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, p. 140 e p.143, respectivamente.

<sup>96</sup> ANTT, R.M.C., cx. 19, doc. nº 41 (31 de Maio de 1771), in *HTPonline*: <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=498&sM=t&sV=Tel%C3%A9gonos>.

Recebi dos srs. Directores sete mil e duzentos, procedidos de uma comedia minha que se fez no theatro da Calçada da Graça, cuja se intitulava *A Criada brilhante*.  
Lisboa, 18 de janeiro de 1772. Antonio Manuel Byadnal (*ibidem*: 722)

A quantia recebida por António Manuel Byadnal corresponde ao pagamento pelo seu trabalho de tradução da comédia de Goldoni *La cameriera brillante* (ALMEIDA 2007: 263), já representada no palco do Bairro Alto com o título de *A Serva Brilhante*, no período compreendido entre 1769 e 1770 (*ibidem*: 274 e 296).

Recorrendo uma vez mais à *Carteira do Artista*, recolhemos a informação de que, no ano de 1773, uma companhia portuguesa estaria a actuar na sala pública da Graça. Do seu repertório constavam, segundo Sousa Bastos, *O Pai Prudente*, *O Criado Fiel*, *A Assembleia*, *D. João de Espina* e os *Amantes Ardilosos*, entre outros títulos. Só conseguimos identificar o autor do penúltimo título, o espanhol José Cañizares, sendo, no entanto, plausível que entre algumas das restantes peças figurem outras versões portuguesas de textos dramáticos de autores estrangeiros.

Três dos títulos acima referidos foram também postos em cena no Teatro do Bairro Alto. A comédia *Assembleia* foi representada em 1772, nos dias 27 e 29 de Setembro<sup>97</sup> e *O Pai Prudente*, também uma comédia, teve oito récitas em 1773 (BASTOS 1898: 720), o mesmo ano em que foi exibido na Graça. Finalmente, a versão da comédia de Cañizares, *D. João de Espina*, com o número significativo de vinte récitas, subiu ao palco do Bairro Alto no ano seguinte, em 1774, na tradução de António José de Paula (*ibidem*: 722.)

Durante a nossa fase de investigação relativa ao reportório da Calçada da Graça, o período que mais curiosidade nos suscitou foi, sem dúvida, o de 1774-1775. Ao observarmos o “Quadro II”, abaixo incluído, nas linhas relativas aos anos em questão, podemos constatar que são preenchidas em exclusivo por títulos espanhóis. Da companhia que os representou, proveniente do país vizinho, conhecemos apenas o nome de Juan Antonio Esteves, figura a que já aludimos anteriormente.

---

<sup>97</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, p. 155-156.

O reportório da formação dramática espanhola durante Julho de 1774<sup>98</sup>, apresentava-se constituído pelas seguintes peças: *El pleyto de Hernan Cortez*, dia 3 (CdT in SIMÕES 2007: 2, 280); *El Cid Campeador*, dias 5 e 7 (CdT in *idem*: 2, 284 e 289); *El Sábio Juan Labrador / El Sábio en su retiro*, dia 10 (CdT in *idem*: 2, 293); *El Conde de Saldanha*, dia 12 (CdT in *idem*: 2, 298); *A buen padre mejor hijo*, dia 19 (CdT in *idem*: 2, 301) e *El Parecido de Rucia*, dias 22, 24, 25 e 26 (CdT in *idem*: 2, 306, 311, 316 e 321).

Comparando agora as folhas de rendimentos relativas aos dias das récitas do mês de Julho de 1774 constamos, tal como se pode comprovar pelo “Quadro I”, que *El Cid Campeador* garantiu num único espectáculo a maior receita, sendo também mais elevado nesta ocasião o lucro a repartir, após retirado o montante das despesas. Por outro lado, as quatro récitas de *El Parecido de Rucia* parecem indiciar um bom acolhimento por parte do público, uma vez que as receitas vão aumentando progressivamente ao longo dos quatro dias, atingindo o valor máximo na última récita.

Considerando o número de récitas correspondente a cada título, verifica-se ainda que, à excepção de *El Parecido de Rucia* (4), todas as restantes peças não ultrapassaram uma única representação. Face a esta circunstância, Adriana Simões observa o seguinte:

A explicação para tal facto pode, segundo nos parece, prender-se, não com a não-aceitação logo no dia da estreia mas porque, segundo sabemos, tratar-se-ia de uma companhia dramática espanhola, possuidora de um riquíssimo e vasto reportório, que veio agitar e chamar ali muita concorrência. Para além disso, uma vez que se tratava de um teatro pequeno, que pelas suas reduzidas dimensões apenas podia receber um reduzido número de espectadores, haveria a necessidade de variar a oferta (SIMÕES 2007 : 1, 84)

Pese embora a pertinência da explicação de A. Simões e a real possibilidade de ser vasto o reportório que os espanhóis trouxeram na bagagem, entendemos, no entanto, que um campo de observação mais abrangente, não restrito a um mês, poderia revelar a existência de *reprises* ao longo das temporadas dramáticas de 1774-1775.

Na *Carteira do Artista*, são referidos mais sete títulos, nenhum deles coincidente com os seis acima identificados, mas cuja representação Sousa Bastos reporta na sua

---

<sup>98</sup> Como se viu mais acima em “Administração: antes, durante e após a ‘Sociedade’”, do manuscrito *Contas dos Teatros da Rua dos Condes, do Bairro Alto e da Graça* subsistiram apenas dois cadernos, ambos relativos ao mês de Julho de 1774.

globalidade à «epoca de 1774 a 1775» (BASTOS 1898: 690). Por conseguinte, a companhia espanhola pode ter exibido alguns dos sete textos dramáticos ainda no decurso de 1774. São eles: *S. Gil de Portugal*, *Trabalhos de Job*, *Para acrisolar a sua honra*, *Bruto de Babylonia*, *Príncipe perseguido*, *O Diabo pregador* e *Santa Barbara* (*ibidem*: 690). O último título não identificará por certo o *Auto de Sancta Bárbara*, de Afonso Álvares, mas um texto de autor espanhol, provavelmente um dos quatro títulos assinalados por Maria Idalina Resina Rodrigues, sensivelmente contemporâneos do auto do nosso autor quinhentista: *La Farsa de Santa Barbara*, *La Barbara del Cielo*, *El Prodigio de los Montes y Martyr de lo Cielo*, *Santa Barbara*, ou *Auto del Martyrio de Sancta Barbara* (RODRIGUES 1994: 3-4).

Ainda em 1775, provavelmente em Outubro, foi representada no Teatro da Graça a comédia *Martha La Romarantina*, de José de Cañizares. A exibição da comédia foi objecto de denúncia junto da Mesa Censória em virtude do argumento consistir «em produzir efeitos da magia diabólica»<sup>99</sup>. Na sequência do processo movido pela Mesa, o empresário do teatro foi obrigado a entregar a comédia para exame, de que resultou a sua supressão e uma admoestação ao dito empresário «com o pretexto de acrescentar na represen[ta]ção da mesma comedia muitos passos, que ela não tinha.»<sup>100</sup> A documentação da Mesa nunca identifica o empresário, impossibilitando assim a associação de *Martha La Romarantina* à companhia espanhola, mas o título da comédia faz supor uma representação em língua castelhana.

Embora durante a nossa investigação não tenhamos conseguido obter informações sobre a companhia espanhola, além daquelas presentes em *Contas dos Teatros da Rua dos Condes, do Bairro Alto e da Graça*, levantamos a hipótese de esta formação dramática ter possivelmente actuado em Sevilha. Fundamentamos a nossa suposição com base na circunstância de muitos dos títulos exibidos no Teatro da Graça terem sido representados

---

<sup>99</sup> ANTT, RMC, liv.10, Conferência de 9 de Novembro de 1775, f. 112v, in *HTPonline*: <http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=780&sM=t&sV=Martha>.

<sup>100</sup> ANTT, RMC, liv. 10, Conferência de 20 de Novembro de 1775, f. 115r, in *HTPonline*: <http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=1243&sM=o&sV=-1>.

Cf. ainda as Conferências dos dias 13 e 16 de Novembro, f. 112v.- 113r. e f. 114v.- 115r., respectivamente, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=265&sM=o&sV=-1>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=1241&sM=o&sV=-1>.

em anos mais ou menos contemporâneos na cidade andaluza, segundo Francisco Aguilar Piñal no volume IV de *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*:

- *El pleyto de Hernan Cortez*  
Apresentações: 9 e 10/01 de 1773; 05/12 de 1775;
- *El Sábio en su retiro*  
Apresentações: 18/04 de 1771; 05/06 e 19/11 de 1772; 30/05 de 1774; 31/05 de 1775.
- *A buen padre mejor hijo*  
Apresentações: 10/04 e 26/09 de 1771; 22/04 e 31/10 de 1772; 5/09 e 22/10 de 1773; 28/04 de 1774; 29/04 e 11/12 de 1775.
- *El Parecido de Rucia*  
Apresentações: 25 a 29/10 de 1771; 22/07 de 1773; 01/01 de 1774; 22 e 23/04 de 1775.
- *Trabalhos de Job*  
Apresentações: 9 a 29/10 e 25/12 de 1772.
- *Para acrisolar a sua honra*  
Apresentações: 06/06 e 28/12 de 1771; 02 e 06/06 de 1773; 01/05 de 1775.
- *Príncipe perseguido*  
Apresentações: 15 a 17/01 de 1773; 10/11 de 1775.
- *Diabo pregador*  
Apresentações: 25/11 e de 27 a 28/12 de 1772; 14 a 15/06 de 1774; 27 a 28/05 de 1775.
- *Martha La Romarantina*  
Apresentações: 13/01; 02/03 e 01/07 de 1772. (PIÑAL 1974: 270-293)

Abordando o ano de 1776, encontramos, em primeiro lugar, um requerimento à Real Mesa Censória para representação de uma versão da tragédia de Voltaire, de seu nome *Maçoma ou Fanatismo*, distribuída ao deputado censor em 12 de Fevereiro. Tal como informa o requerente, António Pinto de Carvalho, já tivera licença para ser exibida em outro teatro da capital<sup>101</sup>. Posteriormente, em 1779, a versão portuguesa do texto de Voltaire *Le Fanatisme ou Mahomet* seria representada na cidade do Porto, mais propriamente no Teatro do Corpo da Guarda<sup>102</sup>.

É também António Pinto de Carvalho quem, nesse mesmo ano, solicita à Real Mesa Censória licença para a apresentação de duas comédias. A primeira, distribuída a 22 de Abril, intitula-se *Inconstâncias da Fortuna e Lealdades do Amor*, e neste caso como, aliás,

---

<sup>101</sup> ANTT, RMC, cx. 23, doc. nº16, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=327&sM=o&sV=241>,  
Ver «Quadro II», nº 188-189

<sup>102</sup> ANTT, RMC, cx. 324, doc. nº2292, in *HTPonline* :

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2441&sM=o&sV=798>.

no que diz respeito à segunda comédia, António Pinto de Carvalho serve-se mais uma vez, em benefício do seu pedido, do argumento de a comédia que submete a exame ter subido por diversas vezes ao palco de outro teatro, o do Bairro Alto, mediante prévia autorização dos deputados censores<sup>103</sup>. O parecer da Mesa também foi agora no mesmo sentido, embora o deputado censor anotasse que não descobria «nesta peça género algum de instrução»<sup>104</sup>.

A segunda comédia tem por título *A Feitora Sagaz* e terá sido submetida a exame juntamente com *Inconstâncias da Fortuna e Lealdades do Amor* pois foram ambas distribuídas pelo deputado censor no mesmo dia. De acordo com o procedimento acima referido, Pinto de Carvalho acrescenta que a comédia «se representou no Teatro do Bairro Alto com o título de Pobre Soberbo e Afectado Ridículo»<sup>105</sup>. Na documentação da Mesa Censória não subsistiu o parecer relativo a este requerimento. Maria João Almeida coloca a hipótese de *A Feitora Sagaz* constituir uma versão de *La castalda*, de Carlo Goldoni (ALMEIDA 2007: 264).

A morte de D. José I, a 24 de Fevereiro de 1777, como referimos mais acima, provocou a imediata suspensão da actividade teatral, interrompida durante praticamente dois anos.

O Teatro da Calçada da Graça retoma a sua actividade com um requerimento à Real Mesa Censória feito pelo próprio Henrique da Costa Passos no final de Janeiro, para a apresentação de um espectáculo de presépio:

Diz Henrique da Costa Passos, empresário do Teatro da Calçada da Graça, que alcançando licença do Senado da Câmara e aviso da Secretaria de Estado para fazer representar naquele Teatro o Presépio e vários Passos da Sagrada Escritura [...]<sup>106</sup>

Tal requerimento acaba por ser deferido pela Censura:

---

<sup>103</sup> ANTT, R.M.C., cx. 23, doc. n.º17, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=328&sM=o&sV=1295>.

<sup>104</sup> ANTT, R.M.C., cx. 9, doc. n.º46/1/2, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=324&sM=t&sV=Inconst%C3%A2ncias%20da%20Fortuna%20e%20Lealdades%20do%20Amor>.

<sup>105</sup> ANTT, R.M.C., cx. 23, doc. n.º18, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=329&sM=t&sV=Pobre%20Soberbo%20e%20Afectado%20Rid%C3%ADculo>.

<sup>106</sup> ANTT; R.M.C., cx. 183, pasta 1779, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2507&sM=o&sV=241>

Concedemos licença para o dia de hoje somente, sendo o papel que se há de representar o mesmo que já em outro tempo teve as licenças necessárias. Para os mais dias requeira à Real Mesa Censória. Lisboa, 27 de Janeiro de 1779<sup>107</sup>

Contudo, outro documento da Real Mesa Censória testemunha que Henrique da Costa Passos se dirigiu novamente à Mesa, não só confirmando a condição por esta imposta para a apresentação do espectáculo, como colocando também uma questão problemática:

Diz Henrique da Costa Passos, empresário do Teatro da Calçada da Graça que, alcançando licença do Senado da Câmara e aviso da Secretaria de Estado para fazer representar o Presépio e vários Passos da Sagrada Escritura, abriu a casa, fiado em que este papel é o mesmo que sempre se repetiu em semelhantes Teatros, o qual se acha com aprovações antigas do Santo Ofício e a mesma rainha, quando o consentiu bem saber o que ele continha, por isso se esqueceu de vir buscar a licença a este Supremo Tribunal. E porque o Ministro Inspector suspendeu a representação por esta falta ao mesmo tempo que já quase todos os camarotes se achavam alugados para quarta-feira [...] Nestes termos, como a necessidade obriga e não há Tribunal senão quinta-feira, recorre a vossa excelência para que se sirva por sua Portaria de conceder licença interna para quarta-feira se poder representar o dito papel, visto o grave prejuízo que resulta ao povo e ao suplicante. Pede a vossa excelência lhe faça mercê de conceder-lhe a dita licença. Espera receber mercê.<sup>108</sup>

Pelo documento acima citado, percebemos que o espectáculo tinha sido cancelado, uma vez que a licença de representação não foi levantada por Costa Passos, isto dois dias depois do envio de uma ordem de intimação que previa o seguinte:

Ordem dirigida ao Juíz do Crime do Bairro do Castelo.

Em 25 de Janeiro de 1779

O Juíz do Crime do Bairro do Castelo e Inspector do Teatro da Calçada da Graça mande chamar à sua presença o empresário do dito teatro e lhe intime de parte desta Mesa, sob pena de prisão, que daqui em diante se não recitem no dito teatro nem de cor nem por escrito papel algum sem primeiro preceder exame e licença da mesma Mesa.

Lisboa de Janeiro de 1779.

Arcebispo de Lacedemónia; Larre; Monte Carmelo<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> ANTT; R.M.C., cx. 183, pasta 1779, in HTPonline: *Ibidem*.

<sup>108</sup> ANTT; R.M.C., cx. 183, pasta 1779, in HTPonline: *Ibidem*.

<sup>109</sup> ANTT, R.M.C., liv. 18, f. 144, in HTPonline:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=918&sM=o&sV=241>.

Tendo em conta esta ordem de intimação e o relato das «atribuições» por que passou Henrique da Costa Passos por causa das diferentes autorizações requeridas, não esquecendo também a aparente dificuldade que haveria em enviar nova licença de representação para a data desejada, não é possível apurar, com base apenas na documentação já referida, se o espectáculo do presépio chegou a ter lugar. No entanto, o registo de nova ordem de intimação, «lida em Mesa» a 11 de Fevereiro de 1779, vem, no nosso entender, esclarecer aquela dúvida:

Em observância da real ordem de vossa majestade, expedida pelo Tribunal da Real Mesa Censória, mandei logo chamar perante mim os empresários do Presépio que se executava no Teatro da Calçada da Graça, e lhe intimei o que vossa majestade, na mesma Real Ordem, me determinava. Lisboa, 29 de Janeiro de 1779.

O Juiz do Crime do Castelo

António Barnabé Elescano Barreto e Aragão<sup>110</sup>

Ainda que ignoremos em que consistia a ordem recebida pelo Juiz do Crime Castelo, a verdade é que a frase «[...] os empresários do Presépio que se executava no Teatro da Calçada da Graça [...]» leva-nos a admitir que o espectáculo de presépio teria estado em exibição na Graça, pelo menos em finais do mês de Janeiro.

No seu retorno ao “comando” do Teatro da Graça, Costa Passos levou ao exame da Censura no mesmo ano pelo mais dois requerimentos para concessão de licença de representação, desta feita duas comédias. A primeira, intitulada *Inconstâncias da Fortuna* recebeu parecer positivo a 26 de Março<sup>111</sup>. Um mês depois (27 de Maio), a comédia *O engano mais bem feito*<sup>112</sup> seria também aprovada para ser exibida no teatro da Calçada da Graça. Ainda relativamente a 1779, Francisco Santana cita um documento, submetido à Mesa Censória, que constitui o anúncio de representação na Graça, no dia 18 de Julho, da ópera *Os Encantos de Medeia*, da autoria de António José da Silva (SANTANA 1982: 11).

---

<sup>110</sup> ANTT, R.M.C., cx. 177, pasta 1779, in *HTPonline*:  
<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2506&sM=o&sV=241>.

<sup>111</sup> ANTT, R.M.C., liv. 6, f. 46, in *HTPonline*:  
<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1411&sM=t&sV=Henrique da Costa Passos>

<sup>112</sup> ANTT, R.M.C., liv.6, f. 51, in *HTPonline*:  
<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1419&sM=t&sV=O%20engano%20mais%20bem%20feito>.

Finalmente, a última referência rastreada em termos de repertório diz respeito à comédia *Condessa Carlota* mencionada num recibo, não datado, de que dá conta Sousa Bastos:

Outro [recibo] finalmente de João Pereira de Sousa, da quantia de 5\$425 réis, importância de comida e vinho que, para a comédia *Condessa Carlota*, forneceu para o Teatro da Graça (BASTOS 1898: 691)

Esta comédia circulou impressa (1782) com o título *O Conde Nestor e a Condessa Carlota* sendo tradução da comédia *Il raggiratore*, de Goldoni<sup>113</sup>. Terá também sido posta em cena no Bairro Alto, em 1772, com o título de *O Conde Fingido* (ALMEIDA 2007: 264 e n. 3).

Analisando o repertório recenseado, e mesmo tendo em conta a possível existência de outros espectáculos exibidos na Graça dos quais não chegaram notícias até aos dias de hoje, podemos admitir que aquele não terá atingido uma dimensão de nível considerável em termos numéricos, exceptuando talvez o período em que o teatro esteve incorporado na “Sociedade”. Além disso, a produção teatral na sala de Costa Passos sofreu alguns interregnos ao longo dos seus cerca de catorze anos de existência.

Se atentarmos agora na programação que foi preenchendo o cartaz do teatro nesses anos, será possível constatar que os títulos acima identificados configuram um repertório dotado de um relevante grau de heterogeneidade quanto a género e raiz dramaturgica. Com efeito, a sala da Graça exibiu espectáculos de presépio, “teatro musicado”<sup>114</sup>, de que serve

---

<sup>113</sup> Cf. «comentário» ao Folheto da comédia *O conde Nestor e a condessa Carlota* (1782), in HTPonline: <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2009&sM=o&sV=2174>.

<sup>114</sup> A expressão é de Maria João Almeida que a utiliza para definir «as variantes de teatro declamado que inseriam elementos musicais e trechos cantados na sua estrutura formal» identificadas no repertório do Teatro do Bairro Alto; Maria João Almeida, *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, 2007, p. 206 e 209. Para entendermos a popularidade e as vantagens desta forma de espectáculo tenhamos ainda em conta as palavras da mesma autora: «Aquela espécie de «teatro musicado que, em certa medida, dava continuidade ao modelo criado por António José da Silva nas suas «óperas», satisfazia certamente a tendência de gosto de uma vasta camada do público do tempo [...] O facto de a programação do Bairro Alto dar lugar à «ópera portuguesa», desde pelo menos 1765 [...] deve corresponder então a uma cedência ao gosto dominante dos espectadores enquanto estratégia operativa determinada pela óptica comercial. Para o gestor da empresa teatral, a «ópera portuguesa» proporcionava também vantagens económicas, uma vez que os custos de produção implicariam orçamentos significativamente menos volumosos, se comparados com o enorme dispêndio exigido pela ópera italiana.»; *idem*, pp. 209-210.

de exemplo o entremez *O Licenciado*<sup>115</sup>, “óperas” de António José da Silva, uma tragédia de Voltaire, comédias de Goldoni, várias comédias espanholas, além de bailados<sup>116</sup>.

Por outro lado, em termos quantitativos, a dramaturgia de matriz espanhola assume nitidamente a preponderância com mais de 50% do total dos títulos identificados (16 peças espanholas num total de 30 títulos).

O interesse e a importância da presença da companhia castelhana no Teatro da Graça, exibindo repertório também ele espanhol, prende-se com duas questões. A primeira é relativa ao facto de essa presença se registar em força a partir de 1774 (em 1773, já havia sido exibido *D. João de Espina*, de Cañizares), ou seja, cerca de três anos depois de o Teatro da Graça ter sido “anexado” pela “Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte” que introduzira, como vimos anteriormente uma especialização no repertório ao reservar a sala da Rua dos Condes para a ópera italiana e ao dedicar o palco do Bairro Alto às comédias em língua portuguesa.

A segunda questão diz respeito à conjuntura sociocultural e, em particular, ao panorama teatral da Lisboa da segunda metade do século XVIII. Estamos num período percorrido por um amplo processo de italianização cultural que, no domínio específico da actividade teatral, se traduz na sólida adesão, quer ao espectáculo de ópera, quer à produção dramática de autores italianos. Neste último caso, dir-se-á que se assiste à época de Goldoni graças às muitas traduções-adaptações das suas comédias e tragicomédias «ao gosto português», sem que no entanto se possa esquecer o teatro francês na sua crescente penetração, com destaque para Molière, e também o próprio teatro de autores portugueses que ia sempre constando dos reportórios, com as obras de António José da Silva e os inúmeros entremezes, por exemplo.

Mais ou menos por esta mesma altura, o teatro espanhol, outrora famoso e assiduamente representado nos tabladros dos “Pátios de Comédias”, ainda durante a primeira metade do século XVIII, como já tivemos ocasião de observar, começa a ver-se

---

<sup>115</sup> Segundo «As Folhas de Rendimento do Teatro da Graça», o caderno 19 das *Contas dos Teatros da Rua dos Condes, do Bairro Alto e da Graça*, o teatro dispunha, em Julho de 1774, de uma orquestra composta por «Los primeros violines, Dos segundos, Dos trompas, Oboe, Bajos», o que deveria perfazer o número de nove instrumentistas. Cf. *CdT* in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, p. 283.

<sup>116</sup> Vários dos documentos notariais referidos em “Administração: antes, durante e após a ‘Sociedade’”, assinalam a existência de «Bailes» na programação, Veja-se, a título de exemplo, a escritura datada de 27 de Setembro de 1770 em Francisco Santana, *idem*, p. 8.

relegado, na segunda metade do século, para uma posição secundária se confrontado com outras correntes estrangeiras, como o realça Maria João Almeida, a propósito do Teatro do Bairro Alto antes da instituição da “Sociedade”:

Embora a comediografia de matriz hispânica permaneça influente, começa a definhar a pujança invasiva com que se instalara nos pátios da Lisboa seiscentista e ainda monopolizava nas décadas iniciais de Setecentos. E, na razão proporcionalmente inversa ao decaimento da corrente espanhola, afirmam-se duas linhas culturais da Europa além-Pirinéus. Na década de 60, os autores franceses e, acima de tudo, o italiano Goldoni já ocupavam muito espaço no Teatro do Bairro Alto, tanto que dele se iam afastando ou, pelo menos, relegando para menor plano os dramaturgos espanhóis.

Não terá sido alheio a este fenómeno que se processa no meio teatral o facto de a Censura combater com a arma dos seus indeferimentos os exemplares da tradição dramática de marca «à espanhola». (ALMEIDA 2007: 250)

A estas afirmações podemos acrescentar alguns dos pareceres protagonizados pela Real Mesa Censória indeferindo licenças a obras de raiz espanhola:

O mesmo juízo formo da ópera intitulada *O mais heróico valor*, que quer imprimir Francisco Xavier Freire. Ela, sobre estar escrita em uma ortografia tão errada, como é vulgo escrever «iterno», «estimolos», «adequerir», «deceplina», «sounho», «tromento», «vallor», «resuloção», «detreminar», sobre seguir um estilo e um gosto inteiramente à espanhola, e que já hoje não serve senão de excitar o enjoo e displicência dos sábios, vem cheia de inverisemelhanças, cheia de expressões falíssimas que, ponderadas na balança de qualquer bom juízo, logo aparecem vãs, quando à primeira vista se pretendem inculcar sublimes. Pelo que sou de parecer que tal ópera se não deixe imprimir em um tempo em que, por toda a parte e em todo o género, vai a eloquência fazendo tantos progressos.

Lisboa, Congregação do Oratório. 24 de Outubro de 1768

António Pereira de Figueiredo, Frei Inácio de S. Caetano, Frei Luís do Monte Carmelo. (apud MIRANDA 1978: 11)

Também julgo indigna de se imprimir a comédia que tem por título *Lances de Valor e Zelos ou as Gémeas Mais Valerosas*, a qual não é outra coisa mais que uma congérie de inverisimilhanças, formada ao estilo espanhol.

Lisboa, 1 de Agosto de 1769

António Pereira de Figueiredo, Frei Inácio de S. Caetano, Frei Luís do Monte Carmelo (apud CARREIRA 1988: 251-252)

A comédia que tem por título *O Príncipe Prodigioso*, como nada conta senão de traições e de brigas, e toda está concebida no mau gosto espanhol, é indigna de se representar em público.

Lisboa, 27 de Novembro de 1769

António Pereira de Figueiredo, Frei João Baptista de São Caetano, Frei Luís do Monte Carmelo<sup>117</sup>

Não era só o teatro de nacionalidade espanhola a vítima da Censura pombalina. Com efeito, toda e qualquer obra inspirada no modelo estético-teatral espanhol sofria as mesmas consequências, de acordo com José da Costa Miranda:

Quando há pouco tempo, publiquei uma breve nota à qual dei o título de *Teatro manuscrito em língua portuguesa, rejeitado pela Mesa Censória (Séc. XVIII)*, referi-me à circunstância de, a certas comédias, haver sido recusada autorização para se imprimirem ou para se representarem, por se acharem construídas «ao gosto das Comedias Hespanholas». O que vinha atestado em determinadas censuras oficiais, conferindo, portanto, de tal maneira, à actividade da Mesa Censória um cariz político muito curioso, a não ser, de modo algum, esquecido na luta em que Portugal se travou, ao longo do século XVIII, pela dignificação do espectáculo teatral. (MIRANDA 1978: 10)

A presença da companhia espanhola na Graça no período em que teve lugar, e de acordo com a conjuntura acima esboçada, adquire aparentemente contornos muito específicos que levam a pensar na existência de alguma eventual contradição no modo como actuavam os órgãos da Censura. Os pareceres já citados parecem evidenciar uma política censória que castrava à nascença, ou pelo menos assim deixava entender, qualquer iniciativa canalizada para a representação ou a impressão de textos dramáticos filiados no modelo dramático espanhol. Mas naqueles anos de 1774-1775 os espectáculos da companhia da vizinha Espanha foram efectivamente montados no palco do Teatro da Graça, algo que, sob a regulamentação da Real Mesa Censória, não poderia acontecer sem aprovação prévia dos seus deputados censores.

Embora não encontremos uma resposta satisfatória para esta questão, julgamos importante salientar um aspecto que deverá ser contemplado no equacionar dos dados que

---

<sup>117</sup> ANTT, R.M.C., cx. 5, doc. n.º132-1, in *HTPonline*:  
<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=434&sM=t&sV=O%20Pr%C3%ADncipe%20Prodigioso>.

temos vindo a expor. Consiste ele na circunstância da companhia espanhola trazer, segundo Sousa Bastos, «um grande repertório» (BASTOS 1898 : 691).

Deduz-se daqui que o grande repertório agiria como um forte chamariz para muitos dos espectadores que estavam familiarizados e continuavam a apreciar o teatro que provinha do outro lado da fronteira. Neste sentido, julgamos que entre os motivos que tornavam apelativa a “comedia”, entre o público português, talvez se possa invocar a presença que nela é assídua, quase obrigatória, dir-se-ia, das figuras dos “graciosos”.

Assentamos esta hipótese no facto de Daniela Di Pasquale, no seu estudo *Metastasio al gusto portoghese* pôr em evidência que muitas das adaptações que foram feitas em Portugal na segunda metade de Setecentos dos melodramas do libretista contemplarem, entre outros aspectos, a «manipolazione e ricreazione arbitraria di scene e personaggi [...] che asseconi gli orizzonti di attesa del pubblico»<sup>118</sup>. O processo «di vera e propria riscrittura creativa del testo metastasiano»<sup>119</sup> abrange precisamente a inclusão de “graciosos”, tendo em vista angariar a adesão do público português ao teatro do libretista italiano.

Dado o importante papel que coube aos “graciosos” no acomodamento da trama do *dramma serio per musica* de Metastasio ao gosto português, parece-nos que deva ser levado em conta o facto de várias das peças apresentadas no Teatro da Graça, em 1774 e 1775, incluírem no seu elenco personagens denominadas como «graciosos»: *El pleyto de Hernan Cortez*<sup>120</sup>, *El Sábio en su retiro*<sup>121</sup>, *A buen padre mejor hijo*<sup>122</sup>, *Para acrisolar a sua honra*<sup>123</sup>, *Príncipe perseguido*<sup>124</sup>, *Martha La Romarantina*<sup>125</sup>, *Bruto de Babylonia*<sup>126</sup> ou *S.Gil de Portugal*<sup>127</sup>.

---

<sup>118</sup> Cf. Daniela Di Pasquale: *Metastasio al gusto portoghese. Traduzioni e adattamenti del melodrama metastasiano nel Portogallo del Settecento*. Roma: Aracne, 2007, p. 95.

<sup>119</sup> Cf. Daniela Di Pasquale, *ibidem*.

<sup>120</sup> Cf. <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31822038202453;page=root;view=image;size=100;seq=2>.

<sup>121</sup> Cf. <http://digibuo.sheol.uniovi.es/pdf01/1088216.pdf>.

<sup>122</sup> Cf. Germán Vega García-Luengos, Rosa Fernández Lara, Andrés del Rey Sayagués, Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo: (hasta 1833), Edition Reichenberger, 2001. p. 35

<sup>123</sup> Cf. *Comedias escogidas de don José de Cañizares*, Vol. 2, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1833, p. 3-136.

<sup>124</sup> Cf. Biblioteca Virtual Miguel Cervantes:

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12146182307844839432091/038877.pdf?incr=1>

<sup>125</sup> Cf. *idem*:

[http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05812718779436395207857/028471\\_0001.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05812718779436395207857/028471_0001.pdf)

A permanência da companhia castelhana por cerca de dois anos no Teatro da Graça pode constituir um indício do seu sucesso junto dos espectadores lisboetas devido provavelmente, em parte, à sua predilecção por aquelas bem típicas figuras do teatro hispânico.

Nos restantes anos em que o Teatro da Graça esteve arrendado à “Sociedade”, isto é, antes de 1774, o repertório nele exibido não divergiria em muito daquele que era habitual no Bairro Alto. Verificando-se, aliás, como acima foi mencionado, que algumas comédias foram representadas nas duas salas durante a vigência da “Sociedade”.

Por fim, destacamos que uma das últimas notícias rastreadas em relação ao reportório da Graça traz de volta ao seu palco um presépio (1779), forma de espectáculo com que a sala terá aberto pela primeira vez as portas ao público (1767), tal como referimos anteriormente. Em ambos os momentos, a gestão empresarial do teatro encontrava-se nas mãos do seu proprietário, Henrique da Costa Passos. No entanto, a exibição dos espectáculos subsequentes (*Inconstâncias da Fortuna*, *O Engano mais bem feito* e *Os Encantos de Medeia*) revelam que Costa Passos começava a modificar a orientação artística que sempre – ao que sabemos no estado actual do conhecimento de que se dispõe relativo a tal matéria - imprimira ao reportório, diversificando a oferta com recurso a géneros dramáticos que habitualmente preenchiam a programação nos anos iniciais do arrendamento do seu teatro à “Sociedade”.

Apresentamos de seguida um quadro de síntese do reportório da Graça, no período compreendido entre 1767 e 1779. Dele constam elementos relativos aos anos de subida a cena, aos autores das obras, ao género dramático das peças, e ainda informação atinente a requerimentos submetidos à Mesa Censória e a deliberações dos seus órgãos.

---

<sup>126</sup> Cf. *idem*:

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09253959744640806710046/038476.pdf?incr=1>

<sup>127</sup> Cf. *idem*:

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/caer-para-levantar--0/html/fe6f3a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/caer-para-levantar--0/html/fe6f3a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0_)

QUADRO II  
REPORTÓRIO - CRONOLOGIA

Ano	Obra	Autor	Género	Censura
1767	Presépio e passos da Sagrada Escritura <sup>128</sup>			
1770	<i>Conde e a Condessa Patrícia perseguido por zelos de Amor do Espírito Lucibel</i> <sup>129</sup>		pant	
1771	<i>Alecrim e Manjerona</i> <sup>130</sup> [ <i>Guerras do Alecrim e Mangerona</i> ]	António José da Silva	óp joc-ser	
	<i>O Velho Peralta</i> <sup>131</sup>		ent	
	<i>O Licenciado</i> <sup>132</sup> [ <i>El Licenciado Vidriera?</i> ]	[Agustín Moreto]	ent	
	[ <i>Telégono na Trácia ou O exemplo do amor e da amizade</i> ]		c	req. rep. <sup>133</sup>
	?		ent	req. rep. <sup>134</sup>
1772	<i>A Criada Brilhante</i> <sup>135</sup> [ <i>La cameriera brillante</i> ]	Carlo Goldoni <sup>136</sup>	c	

<sup>128</sup> ANTT, Cartório Notarial 12B, liv.743, f.65'

<sup>129</sup> ANTT, R.M.C., doc. n.º 5150, in Santana, *idem*, p. 8

<sup>130</sup> Cartas de Sulpice Gaubier de Barrault ao conde de Oeiras, D. Henrique (9 e 11 de Fevereiro de 1771) BNP - Reservados, Pombalina, cód. 619, f. 338 e f. 339-340v, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=251&sM=t&sV=Teatro da Graça>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=252&sM=t&sV=Teatro da Graça>

Na primeira carta, Barrault informa o conde de Oeiras sobre o cartaz do Teatro da Graça para aquela noite. Na missiva seguinte, escrita dois dias depois, apresenta um relato mais pormenorizado e as suas apreciações acerca do espectáculo a que assistiu.

<sup>131</sup> Carta de Sulpice Gaubier de Barrault ao conde de Oeiras, D. Henrique (11 de Fevereiro de 1771), in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=252&sM=t&sV=Teatro da Graça>

<sup>132</sup> Cf. Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, *idem*, p. 691 e 722.

<sup>133</sup> ANTT, R.M.C., cx. 19, doc. n.º 41 (31 de Maio de 1771) in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=498&sM=&sV=>

Requerente: Francisco António da Silva. O requerente também solicitava à Mesa licença de impressão que recebeu um parecer negativo a 5 de Março de 1772. Essa licença foi novamente recusada a 23 de Março do mesmo ano, agora com indicação no sentido de supressão da obra (ANTT, R.M.C., cx. 8, doc. n.º 4 e doc. n.º 9, respectivamente, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=309&sM=t&sV=Telégono na Trácia>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=312&sM=t&sV=Telégono na Trácia>

Em nenhum destes dois pareceres é feita referência ao pedido para obtenção de licença de representação de *Telégono na Trácia*. A ter existido um parecer positivo (nesse caso emitido em tempos mais próximos da data do requerimento), não subsistiu na documentação da Real Mesa Censória.

<sup>134</sup> ANTT, R.M.C., cx. 19, doc. n.º 159 (5 de Dezembro de 1771), in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=522&sM=t&sV=Teatro da Graça>

Requerimento e despacho para o deputado censor. Requerente: directores dos teatros da Corte.

<sup>135</sup> Cf. Sousa Bastos, *idem*, p. 691 e 722).

<sup>136</sup> Cf. Maria João Almeida, *idem*, p. 276 e 296.

Ano	Obra	Autor	Género	Censura
1773	<i>O Pai Prudente</i> <sup>137</sup>		c	
	<i>O Criado Fiel</i> <sup>138</sup>		c	
	<i>A Assembleia</i> <sup>139</sup>		c	
	<i>D. João de Espina</i> <sup>140</sup> [ <i>Don Juan de Espina</i> (parte?)]	José de Cañizares <sup>141</sup>		
	<i>Amantes ardilosos</i> <sup>142</sup>		ent	
1774	<i>El pleyto de Hernan Cortez</i> <sup>143</sup> [ <i>Pleito de Hernán Cortés (con Pánfilo de Narváez)</i> ]	José de Cañizares <sup>144</sup>		
	<i>El Cid Campeador</i> <sup>145</sup> [ <i>Vida y muerte del Cid, y noble Martín Peláez?</i> ] [ <i>El Cid (Campeador)?</i> ]	Fernando de Zárate <sup>146</sup> de Zárate, de Guillén de Castro ou de Cáncer? <sup>147</sup>		
	<i>El Sábio Juan Labrador</i> <sup>148</sup> <i>El Sábio en su retiro</i> <sup>149</sup> [ <i>Sabio en su retiro, y villano en su rincón, Juan Labrador</i> ]	Juan de Matos Fragoso <sup>150</sup>		
	<i>El Conde de Saldanha</i> <sup>151</sup> [ <i>El Conde de Saldaña (y hechos de Bernardo del Carpio)</i> ]	Cubillo de Aragón <sup>152</sup>		
	<i>A Buen Padre Mejor Hijo</i> <sup>153</sup> [ <i>A buen padre mejor hijo, Antíoco y Seleuco</i> ]	Agustín Moreto <sup>154</sup>		

<sup>137</sup> Cf. Sousa Bastos, *idem*, p. 690 e 722. Segundo o recibo transcrito por Sousa Bastos, José Tomás de Aquino Bandeira recebeu a quantia 16\$000 réis dos directores dos teatros pelas oito récitas de *O Pai Prudente*. O recibo tem a data de 10 de Dezembro de 1773 (722).

<sup>138</sup> Cf. Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, *idem*, p. 690.

<sup>139</sup> Cf. Sousa Bastos, *ibidem*.

<sup>140</sup> Cf. Sousa Bastos, *ibidem*.

<sup>141</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. 2ª edición corregida y aumentada. 2 vols.. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, p. 703.

<sup>142</sup> Cf. Sousa Bastos, *ibidem*.

<sup>143</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, 280, 281 e 283.

<sup>144</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.824.

<sup>145</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, 284, 286, 289 e 290.

<sup>146</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.890.

<sup>147</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.666.

<sup>148</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, p.293-294.

<sup>149</sup> *CdT* in Adriana Simões, *idem*, p.297.

<sup>150</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.849.

<sup>151</sup> *CdT*, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, 298-299.

<sup>152</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.673.

<sup>153</sup> *CdT* in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, p.301 e 302.

<sup>154</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.612.

Ano	Obra	Autor	Género	Censura
1774	<i>El Parecido de Rucia</i> <sup>155</sup> [ <i>El Parecido de Rusia (Merecer por semejanza y conseguir por sí propio)</i> ]	Lorenzo García <sup>156</sup>		
1774 - 1775	<i>S. Gil de Portugal</i> <sup>157</sup> [ <i>Caer para levantar. San Gil de Portugal?</i> ] <sup>158</sup>  <i>Santa Barbara</i> [ <i>La Farsa de Santa Barbara ?</i> ]	Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer <sup>159</sup>  [Diego Sánchez de Badajoz ]		
	[ <i>La Barbara del Cielo ?</i> ] <sup>160</sup> [ <i>El Prodigio de los Montes y Martyr de lo Cielo, Santa Barbara ?</i> ] <sup>161</sup> [ <i>Auto del Martyrio de Sancta Barbara ?</i> ] <sup>162</sup>	[Lope de Vega] <sup>163</sup> [Guillén de Castro] <sup>164</sup> [autor anónimo] <sup>165</sup>		
	<i>Trabalhos de Job</i> <sup>166</sup> [ <i>Los Trabajos de Job?</i> ] <sup>167</sup>	Felipe Godínez <sup>168</sup>		
	<i>Para acrisolar a sua honra</i> <sup>169</sup> [ <i>Por acrisolar su honor, competidor hijo y padre (ou padre e hijo) o el duelo contra su padre?</i> ] <sup>170</sup>	José de Cañizares <sup>171</sup>		
	<i>Bruto de Babylonia</i> <sup>172</sup> [ <i>El Bruto de Babilonia?</i> ] <sup>173</sup>	Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer <sup>174</sup>	c	

<sup>155</sup> CdT, in Adriana Simões, *idem*, vol. 2, p.306, 307, 309, 311, 312, 316, 317 e 321.

<sup>156</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.814.

<sup>157</sup> Cf. Sousa Bastos, *ibidem*.

<sup>158</sup> Cf. GARCÍA-LUENGOS, LERA E SAYAGUÉS, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo: (hasta 1833)*. Edition Reichenberger, 2001, p.230.

<sup>159</sup> Cf. GARCÍA-LUENGOS, LERA E SAYAGUÉS, *Idem, ibidem*.

<sup>160</sup> Cf. GARCÍA-LUENGOS, LERA E SAYAGUÉS, *ibidem*.

<sup>161</sup> Cf. GARCÍA-LUENGOS, LERA E SAYAGUÉS, *ibidem*.

<sup>162</sup> Cf. GARCÍA-LUENGOS, LERA E SAYAGUÉS, *ibidem*.

<sup>163</sup> Cf. GARCÍA-LUENGOS, LERA E SAYAGUÉS, *ibidem*.

<sup>164</sup> Cf. GARCÍA-LUENGOS, LERA E SAYAGUÉS, *ibidem*.

<sup>165</sup> Cf. GARCÍA-LUENGOS, LERA E SAYAGUÉS, *ibidem*.

<sup>166</sup> Cf. Sousa Bastos, *ibidem*.

<sup>167</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.877.

<sup>168</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *ibidem*.

<sup>169</sup> Cf. Sousa Bastos, *ibidem*.

<sup>170</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.827.

<sup>171</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *ibidem*.

<sup>172</sup> Cf. Sousa Bastos, *ibidem*.

<sup>173</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.647.

<sup>174</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *ibidem*.

Ano	Obra	Autor	Género	Censura
1774 - 1775	<i>Príncipe perseguido</i> <sup>175</sup> [ <i>El Príncipe perseguido (y tirano de Moscovia)?</i> ] <sup>176</sup>	Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto, Antonio Martínez de Meneses <sup>177</sup>	c	
	<i>Diabo pregador</i> <sup>178</sup> [ <i>El Diabolo predicador (y mayor contrario amigo)?</i> ] <sup>179</sup>	Luis de Belmonte Bermúdez <sup>180</sup>		
1775	?		far	req. rep. <sup>184</sup>
	<i>A Marta de França</i> <sup>181</sup> [ <i>Marta la Romarantina</i> ] <sup>182</sup>	José de Cañizares <sup>183</sup>	c	
1776	<i>Mafoma ou Fanatismo</i> [ <i>Le Fanatisme ou Mahomet</i> ]	Voltaire	t	req. rep. <sup>185</sup> lic. rep. <sup>186</sup>
	<i>Inconstâncias da Fortuna e Lealdades do Amor</i> [ <i>Mudanzas de la fortuna (y firmezas del amor)</i> ] <sup>187?</sup>	[Cristóbal de Monroy <sup>188</sup> ]	c	req. rep. <sup>189</sup> lic. rep. <sup>190</sup>

<sup>175</sup> Cf. Sousa Bastos, *ibidem*.

<sup>176</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.833.

<sup>177</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *ibidem*.

<sup>178</sup> Cf. Sousa Bastos, *ibidem*.

<sup>179</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *idem*, p.698.

<sup>180</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *ibidem*.

<sup>181</sup> ANTT, R.M.C., liv.18, p.27 (9 de Outubro de 1775), in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=239&sM=o&sV=1402>

<sup>182</sup> ANTT, R.M.C., liv.10, MF.4997, f.112' (9 de Novembro de 1775), in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=780&sM=&sV=>

A comédia tem o título completo de *El Asombro de la Francia, Marta la Romarantina*; veja-se ANDIOC e COULON, *idem*, p.634.

<sup>183</sup> *HTPonline*: <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=780&sM=&sV=>

<sup>184</sup> ANTT, R.M.C., cx. 22, doc. n° 127 (30 de Janeiro de 1775), in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=635&sM=t&sV=Teatro da Graça>

Requerimento e despacho para o deputado censor examinar a farsa. Requerente: directores dos teatros para representação pela Companhia Castelhana.

<sup>185</sup> ANTT, R.M.C., cx. 23, doc. n° 16 (12 Fevereiro 1776), in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=327&sM=o&sV=241>

Requerimento e despacho para o deputado censor. Requerente: de António Pinto de Carvalho.

<sup>186</sup> ANTT, R.M.C., cx. 9, doc. n° 14 (14 de Março de 1776), in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=321&sM=o&sV=-1>

<sup>187</sup> ANDIOC e COULON, *idem*, p.794.

<sup>188</sup> Cf. ANDIOC e COULON, *ibidem*.

<sup>189</sup> ANTT, R.M.C., cx. 23, doc. n° 17 (22 de Abril de 1776), in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=328>

Requerente: António Pinto de Carvalho. O empresário afirma no seu requerimento que a comédia «já se representou por várias ocasiões no Teatro do Bairro Alto».

<sup>190</sup> ANTT, R.M.C., cx. 9, doc. n° 46/2 (8 de Agosto de 1776), in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=324&sM=t&sV=Inconstâncias da Fortuna e Lealdades do Amor>

Ano	Obra	Autor	Género	Censura
1776	<i>A Feitora Sagaz</i>		c	req. rep. <sup>191</sup>
1779	Presépio e passos da Sagrada Escritura <sup>192</sup>			req. rep. e lic. rep. <sup>193</sup>
	<i>Inconstâncias da Fortuna [Inconstâncias da Fortuna e Lealdades do Amor ?; Mudanzas de la fortuna (y firmezas del amor)?] ]</i>	[Cristóbal de Monroy]	c	reg. desp.e aprov. <sup>194</sup>
	<i>O Engano mais bem feito</i>		c	reg. desp.e aprov. <sup>195</sup>
	<i>Os Encantos de Medeia</i>	António José da Silva	óp joc-ser	desp. <sup>196</sup>

<sup>191</sup> ANTT, R.M.C., cx. 23, doc. nº 18 (22 Abril 1776), in *HTPonline*:

[http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=329&sM=t&sV=A feitora sagaz](http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=329&sM=t&sV=A%20feitora%20sagaz)

Requerente: António Pinto de Carvalho. Este informa que a comédia já havia sido representada no Teatro do Bairro Alto com o título de *Pobre Soberbo e Afectado Ridículo*. Ver também registo do despacho para o censor, ANTT, R.M.C., liv. 5, f. 231v. (22 de Abril de 1776) in *HTPonline*:

[http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1641&sM=t&sV=António Pinto de Carvalho](http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1641&sM=t&sV=Ant%C3%B3nio%20Pinto%20de%20Carvalho)

<sup>192</sup> ANTT, R.M.C., cx 177, pasta 1779 (11 de Fevereiro de 1779), in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2506&sM=&sV=>

<sup>193</sup> ANTT, R.M.C., cx 183, pasta 1779 (27 de Janeiro de 1779), in *HTPonline*:

[http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2507&sM=t&sV=Teatro da Graça](http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2507&sM=t&sV=Teatro%20da%20Gra%C7A)

Requerente: Henrique da Costa Passos. A data indicada reporta-se à da concessão da licença de representação. Cf. Anexo II

<sup>194</sup> ANTT, R.M.C., liv. 6, f. 46, in *HTPonline*:

[http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1411&sM=t&sV=Henrique da Costa Passos](http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1411&sM=t&sV=Henrique%20da%20Costa%20Passos)  
Registo do despacho para o censor (22 de Março de 1779) e da aprovação, com censura verbal, da comédia para representação (26 de Março de 1776). Requerente: Henrique da Costa Passos. É provável que esta comédia seja a mesma que tem por título *Inconstâncias da Fortuna e Lealdades do Amor* e que o empresário António Pinto de Carvalho levou ao palco do Graça em 1776; cf., mais acima, nº182.

<sup>195</sup> ANTT, R.M.C., liv. 6, f. 51, in *HTPonline*:

[http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1419&sM=t&sV=Henrique da Costa Passos](http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1419&sM=t&sV=Henrique%20da%20Costa%20Passos)  
Registo do despacho para o censor (10 de Maio de 1779) e da aprovação, com censura verbal, da comédia para representação (27 de Maio de 1776). Requerente: Henrique da Costa Passos.

<sup>196</sup> ANTT, R.M.C., cx. 323, doc. nº 2292/8 (15 de Julho de 1779), in *HTPonline*:

[http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=269&sM=t&sV=Teatro da Graça](http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=269&sM=t&sV=Teatro%20da%20Gra%C7A)  
Informação sobre a representação de *Encantos de Medeia* com despacho da Mesa. No anúncio lê-se: «Domingo 18 do corrente se representa no Teatro da Calçada da Graça a ópera intitulada Os Encantos de Medeia [começando o espectáculo] às Ave Marias [e sendo] os preços a arbítrio dos senhores espectadores, e lugares em camarotes para senhoras a preço de 120», *ibidem*.

Ano	Obra	Autor	Género	Censura
Data incerta	<i>Condessa Carlota</i> <sup>197</sup> <i>[Il raggiatore]</i>	Carlo Goldoni		

---

<sup>197</sup> Cf. Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, idem, p.691. O Autor de *Carteira do Artista* informa sobre um recibo emitido por João Pereira de Sousa pela quantia de 5\$425 réis em pagamento de «comida e vinho que, para a comédia *Condessa Carlota*, forneceu para o Theatro da Graça.» A comédia corresponderá àquela que foi impressa em 1782 na Oficina de Domingos Gonçalves com o título *O Conde Nestor ou A Condessa Carlota*, tradução de *Il raggiratore* de Goldoni. Cf. HTPonline: [http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1480&sM=t&sV=condessa Carlota](http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1480&sM=t&sV=condessa%20Carlota) Maria João Almeida levanta a hipótese de *O Conde Fingido*, comédia que foi à Censura, em 1770, atribuída a Goldoni, ser também tradução de *Il raggiratore* (ALMEIDA 2007: 264). Ao que tudo parece indicar a versão portuguesa da comédia de Goldoni terá circulado no meio teatral com os dois títulos. Sousa Bastos transcreve um recibo emitido por Nicolau Luís, no valor de 6\$400 réis pela tradução «da comédia de Goldoni intitulada *O Conde fingido* [...] 5 de Janeiro de 1772» (BASTOS 1898: 722).

## COMEDIANTES E EMPRESÁRIOS

A anterior referência a Simão Caetano Nunes permite-nos constatar um elevado grau de rotatividade e polivalência em relação aos papéis a desempenhar na estrutura teatral da segunda metade do século XVIII, mais propriamente durante a vigência da “Sociedade para a subsistência dos teatros públicos da Corte”. Com efeito, muitos são os casos a apontar que exemplificam de modo eficaz esta noção de circulação e itinerância dos intervenientes no campo teatral de então.

Começemos pelos actores. Dos poucos vultos do teatro português da época em estudo que estão associados ao Teatro da Graça podemos destacar o nome de António José de Paula, actor que, segundo os dados recolhidos, inicia a sua carreira profissional em 1772 no Teatro do Bairro Alto, tendo posteriormente organizado uma companhia de teatro com a qual se deslocou ao Brasil «[...] onde ganhou dinheiro.» (BASTOS 1909: 162). A sua passagem pelo Teatro da Graça, apesar da impossibilidade de precisão cronológica, situar-se-á depois de 1771 e antes de 1774-1775 e pode ser ilustrada por um recibo mencionado na *Carteira do Artista*:

[...] ainda mais outro [recibo], no valor de 3\$080 réis, do copista Eugénio Gonçalo Nogueira pela cópia de uma ária para Maria Joaquina, outra para Joana Inácia e duas para o actor António José de Paula [...] (BASTOS 1989: 691)

Para além da sua profissão de actor, António José de Paula caracterizou-se também pelo seu trajecto como escritor e tradutor de textos dramáticos, sendo da sua autoria a peça *A Gratidão* e as versões que em português receberam os títulos de *O Cid* e *Mafoma*, por exemplo<sup>198</sup>. Passou igualmente pela direcção de casas de espectáculos na qualidade de empresário, assumindo tal função nos Teatros da Rua dos Condes e do Salitre, como o comprovam documentos coevos:

O príncipe regente nosso senhor me mandou entregar o requerimento incluso de António José de Paula e Companhia, empresários do Teatro Nacional da Rua dos Condes, com o

---

<sup>198</sup> Cf. António Sousa Bastos, *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1989, p. 190.

qual pretendem licença para, na Quaresma, porem no mesmo teatro algumas oratórias [...] <sup>199</sup>

António José de Paula, empresário do Teatro do Salitre, participa ao público que, havendo a 25 do corrente mês dado ali princípio às representações de Dramas portugueses [...] <sup>200</sup>

Ainda no domínio dos actores, é possível relacionar com o Teatro da Graça Francisco António de Sousa, um comediante cujos dados biográficos são praticamente desconhecidos, embora, por outro lado, se possa reconstituir parte do seu percurso profissional. Assim, é possível afirmar que Francisco de Sousa, para além de ter integrado companhias que representavam no Teatro do Bairro Alto, em 1772<sup>201</sup>, e no Teatro de Belém, em 1775<sup>202</sup>, actuou ainda na Calçada da Graça também no ano de 1772:

Recebi dos srs. Directores por mão do sr. Theodoro Clemente a quantia de oitocentos réis de um par de sapatos de bezerro pintado que se fizeram para o cómico Francisco de Sousa para servirem no Theatro da Calçada de Nossa Senhora da Graça e de como estou pago e satisfeito passei o presente por mim assignado. Lisboa 24 de janeiro de 1772. Francisco Lopes. (BASTOS 1898: 724)

Trata-se de um caminho em tudo semelhante ao de Joana Inácia, actriz que, precisamente nos anos acima referidos, também inclui passagens pelos Teatros da Graça<sup>203</sup> e do Bairro Alto<sup>204</sup> no seu currículo profissional.

A respeito da “mão-de-obra” artística há ainda a mencionar a bem conhecida Maria Joaquina, actriz e cantora sobre a qual Mário Moreau fornece alguns dos dados mais relevantes da sua carreira:

---

<sup>199</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, liv. VI, f.. 258-258v, 1802, in *HTPonline*: <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=83&sM=o&sV=-1>

<sup>200</sup> ANTT, R.M.C., cx. 468, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2370&sM=t&sV=Ant%C3%B3nio%20Jos%C3%A9%20de%20Paula>.

<sup>201</sup> Cf. António Sousa Bastos, *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1989, p. 686.

<sup>202</sup> ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, liv.763, cx.87, f.16.

<sup>203</sup> Veja a anotação de Sousa Bastos, em *Carteira do Artista*, sobre o recibo emitido pelo copista Eugénio Gonçalves Nogueira, acima citada.

<sup>204</sup> Cf. António Sousa Bastos, *ibidem*.

Maria Joaquina começou a carreira teatral no género declamado. Por volta de 1763 ou 1764 representava papéis cómicos num teatro de amadores – o Teatro da Graça [...] Passado tempo, Maria Joaquina começou a estudar canto [...] e ingressou no Teatro do Conde de Soure. As primeiras notícias suas que encontramos no livro de contabilidade do teatro referem-se à temporada que decorreu de 19 de Abril de 1767 a 16 de Fevereiro de 1768, durante a qual a artista esteve contratada [...] Posteriormente, Maria Joaquina ingressou no teatro da Rua dos Condes, onde esteve contratada nas épocas de 1773 e 1774, numa companhia de que também faziam parte Anna Zamperini, Antónia Zamperini [...] (MOREAU 1981: 1, 21-22)

Desconhecemos qual seja o teatro de amadores que Mário Moreau identifica com o Teatro da Graça, mas a ter existido tal casa de espectáculos não era a que Henrique da Costa Passos mandou erigir na Calçada. Maria Joaquina actuou efectivamente no Teatro da Graça na década de setenta de Setecentos, em alguma temporada anterior ou posterior à presença da companhia espanhola<sup>205</sup>.

Para além dos intervenientes em palco, é necessário também ter em conta aqueles que faziam de empresários teatrais. Ao longo da história do Teatro da Graça, e tal como atestam os documentos notariais em forma de escritura disponíveis, vários foram os nomes que se associaram à administração ou exploração da casa de espectáculos de Costa Passos. Entre eles destacam-se Bruno José do Vale e Paulino José da Silva.

O primeiro constitui uma figura indissociável do campo teatral lisboeta na segunda metade do século XVIII, estando profundamente ligado ao Teatro do Bairro Alto do qual foi empresário e onde estabeleceu uma companhia. E foi com essa companhia que celebrou um contrato com Henrique da Costa Passos, a 23 de Outubro de 1770, que viria depois a ser renovado, como já tivemos ocasião de anotar.

Em relação a Bruno José do Vale há ainda a referir o facto de este ser identificado como «Comessário dos Triatros desta corte» na escritura realizada em Fevereiro de 1771 que associa o seu nome à sala de espectáculos da Calçada da Graça<sup>206</sup>. É de supor que, antes da instituição da “Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte”, existisse um cargo de competência muito específica e cujo exercício acarretaria

---

<sup>205</sup> Cf. nota anterior.

<sup>206</sup> ANTT, 4º Cartório Notarial de Lisboa, liv. 33, f. 8, in Francisco Santana, *idem*, p. 9.

consequentemente algum grau de responsabilidade no âmbito da actividade teatral de Lisboa, cabendo o seu desempenho a Bruno José do Vale.

Em documento posterior, datado de 26 de Agosto de 1776, um requerimento submetido à Mesa Censória visando obter uma licença de representação para o Teatro da Rua dos Condes, Bruno José do Vale surge mencionado como «empresário dos Teatros da Corte»<sup>207</sup>. Não sabemos se o título foi auto-atribuído pelo próprio empresário ou se saiu da pena do deputado censor. De qualquer forma, correspondia a uma realidade efectiva atendendo à circunstância de Bruno José do Vale já haver trabalhado como empresário nos Teatros do Bairro Alto e da Calçada da Graça, encontrando-se à data do requerimento na sala da Rua dos Condes.

Paulino José da Silva, por sua vez, esteve ligado ao Teatro da Graça em 1776, ano em que, como se viu, se tornou sócio deste mesmo teatro. Sabemos que foi empresário na Rua dos Condes em 1782<sup>208</sup>, mas também se detecta a sua presença alguns anos antes, em 1775, no Teatro de Belém, onde, juntamente com vários actores (entre os quais Francisco de Sousa), estabeleceu uma companhia para representação cômica:

«Em nome de Deus ámen [...] q no anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil Setecentos e setenta e cinco, em vinte e seis dias do mês de Março [...] parecerão presentes de huma parte Paulino José da Silva (...) e de outra estavam presentes Margarida Rosa; Margarida Roza de Lima; Anna Ignácia; Felipa Maurício de Vilhena; João dos Santos Vilhais; Francisco António de Souza [...] elles se acham mutua e reciprocamente contratados na forma seguinte: que porquanto elle Paulino José da Silva tem [...] huma caza na Rua de S. Jerónimo do Lugar de Belém para nella se representarem várias comédias [...] todos elles [...] se nomeiam e assinão se ajustarão com elle Paulino José da Silva, lhe presta a referida caza para nella [...] darem execução às mencionadas representações [...]»<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> ANTT, R.M.C. cx.23, n°41, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=348&sM=o&sV=12>

<sup>208</sup> ANTT; Intendência Geral da Polícia, Livro I, f.319-321, in *HTPonline*:

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=13&sM=t&sV=Paulino%20Jos%C3%A9%20da%20Silva>

<sup>209</sup> ANTT; 1° Cartório Notarial de Lisboa – Ofício B, liv. 763, cx. 87, f.16.

## CONCLUSÃO

É numa Lisboa ainda a recuperar e a reconstruir a sua versão “pós-terramoto” que o Teatro da Graça começa a dar os seus primeiros passos. Após a manhã de 1 de Novembro de 1755, o país e principalmente a sua capital acordam para uma nova realidade em todas as vertentes que a compõem.

Se o cariz absolutista, primeiro do reinado de D.João V, e seguidamente de D.José I não apresenta, à primeira vista, alterações de maior, o facto é que foi a rápida ascensão e política reformista aplicada por Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, que transformou o país a vários níveis por via do Despotismo Esclarecido ou Iluminado.

Pombal procurou reforçar o absolutismo régio, enfraquecendo as principais instituições capazes de contestar o poder supremo do rei, ao mesmo tempo que reformulava o funcionamento do aparelho de Estado de modo a dinamizar a economia, baseada no proteccionismo e mercantilismo, e a reestruturar o tecido social, dando lugar a uma nova nobreza e, sobretudo, a uma burguesia emergente, de espírito empreendedor e de forte pendor comercial.

Para além da sua estrutura, a sociedade lisboeta da segunda metade de setecentos sofre mutações a nível cultural. É este o tempo de um acentuado processo de “italianização” cuja origem remonta ainda ao reinado de D. João V, tendo crescido gradualmente a par com a penetração das ideias iluministas oriundas de França.

No panorama cultural lisboeta da segunda metade de Setecentos podemos destacar, a nível estético-dramático, a presença das correntes espanhola, francesa e italiana. A comédia castelhana, extremamente popular nos “pátios” lisboetas do século XVII, começou, na segunda metade do século XVIII, a perder o seu fulgor e popularidade, devido em grande parte à crescente adesão do público às correntes francesa e italiana e aos seus nomes maiores, como Molière, Metastasio e Goldoni, traduzidos, representados e impressos “ao gosto português”.

Esta mudança em termos de dramaturgia vai ter ecos nos teatros públicos, como nos casos dos Teatros do Bairro Alto e da Rua dos Condes. O primeiro, na era pós-terramoto caracterizou-se por uma certa constância no que respeita ao repertório apresentado. Por outro lado, este teatro distinguiu-se também pela sua gestão oscilante, pautada por diversas parcerias e sociedades realizadas entre sócios de “dentro” e “de fora.

Teatro da Rua dos Condes, para além de incertezas que sobre ele persistem quanto à sua origem e localização inicial, carece também de documentação que ateste a sua história administrativa-empresarial até à Instituição da “Sociedade para a subsistência dos teatros públicos da Corte. Na diversidade de repertório exibido, destaca-se no entanto pela sua primazia a ópera italiana. que aí se tornará exclusiva durante os anos de vigência da “Sociedade.

Para além de correntes e modelos culturais, o teatro da última metade do século XVIII é marcado por uma revolução no âmbito do sistema de gestão dos teatros públicos, graças à criação, precisamente, da referida “Sociedade”, em 1771. Tendo como objectivo assegurar uma actividade teatral regular e continuada, colocou sob a sua tutela as salas de espectáculos da capital, e enquadrando-as no seu modelo administrativo. Inicialmente apenas tinha a cargo o Teatro do Bairro Alto e o Teatro da Rua dos Condes, atribuindo-lhes papéis específicos em termos de repertório. Apesar da sua curta existência, desempenhou um importante papel no desenvolvimento do teatro lisboeta, proporcionando-lhe uma evolução a nível artístico e administrativo.

É inserido nesta conjuntura que surge o Teatro da Graça, uma casa de espectáculos de percurso administrativo muito variado, estando na origem da sua existência o contrato de arrendamento de um terreno situado na Calçada da Graça por Henrique da Costa Passos, o futuro proprietário da sala até à sua extinção. Comum a toda a história do Teatro da Graça apesar de todas as mudanças e modelos de gestão aplicados aos teatros públicos lisboetas, evoluindo para reformulações da sociedade administrativa do teatro, e arrendamentos por parte de empresários de companhias teatrais, como é o caso de Bruno José do Valle.

Localizando-se, pois, na Calçada da Nossa Senhora da Graça, com uma frente de cerca de trinta metros de extensão, o teatro seria no entanto de menores dimensões do que

os Teatros do Bairro Alto e da Rua dos Condes, pelo menos no toca à sua capacidade em número de camarotes.

Em termos de gestão, a sala da Graça caracterizou-se, basicamente por dois modelos. A saber, as sociedades estabelecidas entre Henrique da Costa Passos e outras figuras, como é o caso de Cláudio António de Azevedo e José da Silva Cunha (em 1769), e o arrendamento do teatro pelo seu proprietário, Costa Passos, a terceiros. Este último modelo vigorou sobretudo à época da “Sociedade”, vindo retirar a Costa Passos as funções de gestor e empresário do teatro de que continuava a ser proprietário.

Para além destes aspectos, o estudo do Teatro da Calçada da Graça centrou-se na análise do seu repertório. Constatamos a sua diversidade em matéria de géneros dramáticos e formas de espectáculo, uma vez que exibiu comédias, entremezes, tragédias, óperas jocosas, mas também presépios e pantomimas, apresentado autores como Voltaire, António José da Silva ou Goldoni. Contudo, evidencia uma predominância do teatro de matriz espanhola, nomeadamente nos anos de 1774 e 1775, com a presença de uma companhia castelhana que, conforme atesta o registo das contas relativas a este período, terá tido sucesso.

A presença da companhia da vizinha Espanha na Calçada da Graça verificou-se num tempo em que, por um lado, o modelo dramático espanhol era combatido com veemência pelos deputados da Real Mesa Censória e, por outro, as correntes teatrais francesa e sobretudo italiana já tinham conquistado há muito os favores do público. A partir da constatação desta realidade, foi-nos possível ponderar alguns factores e circunstâncias que devem ser equacionados na leitura daqueles dois anos “singulares” na história do repertório da Calçada da Graça. Ou seja, um “grande” repertório espanhol, tal como refere Sousa Bastos; a assiduidade dos «graciosos», muito ao “gosto português”, nas peças postas em cena; a tática, por parte da “Sociedade”, de diversificar a natureza dos espectáculos teatrais da capital e, ao mesmo tempo, satisfazer a procura, que ainda perdurava, das obras da “velha” dramaturgia espanhola.

Para além das características e história geral do Teatro da Graça, pouco se apura na documentação coeva que nos permita identificar actores e outros recursos humanos,

artísticos e técnicos, que tenham passado pela Calçada. Temos notícia de figuras como António José de Paula, Francisco de Souza ou Maria Joaquina, actores e actriz que, integrados em companhias “externas”, actuaram na sala da Graça. Este dado, juntamente com a ausência de informação contrária, leva-nos a admitir que o Teatro da Graça talvez tenha funcionado apenas, em grande parte do seu tempo de actividade, como espaço físico para representação teatral, não incluindo, ao contrário de outras salas de espectáculo contemporâneas, o que se actualmente se designará de companhia residente.

Apesar da já referida escassa informação que nos foi possível recolher e relacionar, é de concluir que coube ao Teatro da Calçada da Graça desempenhar um papel não menosprezável no panorama teatral da Lisboa da segunda metade do século XVIII. Embora a sua localização fosse, em certa medida, periférica, se comparada com a dos Teatros da Rua dos Condes e do Bairro, a verdade é que a diversidade que caracterizou o seu repertório também definia, de um modo geral, o cartaz que era habitualmente exibido naquelas duas salas de espectáculos. Por outro lado, durante a vigência da “Sociedade para a subsistência dos teatros públicos da Corte”, a casa de espectáculos de que era proprietário Henrique da Costa Passos alcançou em certa medida uma dimensão ou, bem, estatuto, semelhante ao dos outros dois teatros da capital. E naqueles anos de 1774-1775 tornou-se provavelmente no último grande refúgio da comédia espanhola e dos seus seguidores.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Historiografia e estudos**

ALMEIDA, Maria João

2007 *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

ARELLANO, Ignacio.

1995 *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

BARATA, José Oliveira

1991 *História do teatro português*. Algés: Difel.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca

1883 *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade*. Lisboa: Typ. Castro Irmão

BORQUE, José María Díez

1978 *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch.

1988-1990 *Historia del teatro en España*. Madrid : Taurus,. - 3 vol.

1996 *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

BRAGA, Teófilo

1871 *História do theatro portuguez* [vol.3], *A baixa comedia e a opera no século XVIII*. Porto: Imprensa Portugueza.

BRITO, Manuel Carlos de

1989 *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: University Press.

CALVO, Javier Huerta

2003 *Historia del teatro español. De la Edad Media a los siglos de oro, Del siglo de XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos.

CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da

1996 *Espaços Teatrais Setecentistas*. Lisboa: Horizonte.

CARNEIRO, Luís Soares

2003 *Teatros Portugueses de Raiz Italiana* – Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: FAUP.

CARREIRA, Laureano

1988 *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CICCIA, Marie-Noëlle

2003 *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian

CRUZ, Duarte Ivo

2000 *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo

DONOSO, Piedad Bolaños

1986 “Una muestra de la vigencia del teatro español en Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII”. *Philologia Hispalensis*, I. Sevilla:

FRANÇA, José Augusto

1987 *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Venda Nova: Bertrand

FRANCH, José Alcina

1986 *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona: Serbal

INDURAIN, Carlos Mat.

2003 *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio"*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra

MADUREIRA, Nuno Luís

1992 *Cidade espaço e quotidiano: Lisboa 1740-1830*. Lisboa: Livros Horizonte.

MONFORT, Jacqueline

1972 *Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais 1729-1750*. Paris: Fundação Gulbenkian.

OEHRLEIN, Josef.

1993 *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Castalia.

MARTÍN, Manuel Garcia

1993 *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro Volumen 252 de Acta Salmanticensia: Estudios filológicos*. Universidad de Salamanca.

MIRANDA, José da Costa

1975 "Novos apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastasio em Portugal, no século XVIII", *Estudos Italianos em Portugal*, nº 38-39, Lisboa

PASQUALE, Daniela Di.

2007 *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodrama metastasiano nel Portogallo del Settecento*. Roma: Aracne.

PEÑA, Mercedes de los Reyes; DONOSO, Piedad Bolaños

1987 *La comedia de comedias - Introducción, edición y notas por Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso*. *Criticón*, Núm. 40, Toulouse.

1993 “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)”, *El escritor y la escena*. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,

PIÑAL, Francisco Aguilar

1974 *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII – vol.4 de textos y estudios del siglo XVIII*. Universidad de Oviedo.

RAMÓN, Francisco Ruiz

1988 *Historia del teatro español : desde sus orígenes hasta 1900* . 7ª ed.. Madrid : Catedra.

REBELO, Luís Francisco

1984 “O Marquês de Pombal e o Teatro”. In *Pombal Revisitado. Comunicações ao Colóquio Internacional organizado pela Comissão das Comemorações do 2º centenário da morte do Marquês de Pombal*, coordenação de Maria Helena Carvalho dos Santos. 2 vol.. Lisboa: Editorial Estampa.

1989 *História do teatro português*. Mem Martins : Europa-América.

RODRIGUES, Graça Almeida

1983 *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.)

1991 *Portugal no séc. XVIII: De D.João V à Revolução Francesa. : [comunicações apresentadas ao Congresso Internacional] / Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII.* Lisboa : Universitária Editora.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos

1933 *Teatro de outros tempos: elementos para a história do teatro português.* Lisboa: Editora Lisboa.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo.

1982 *História de Portugal, vol. VI – O Despotismo Iluminado (1750-1807).* Lisboa: Editorial Verbo.

SILVA, Raquel Henriques da.

1994 *O passeio público e a Avenida da Liberdade.* Lisboa : Horizonte.

SIMÕES, Adriana Cláudia Redondo

2007 *Contas dos Teatros Públicos da Corte: Teatro da Rua dos Condes, Teatro do Bairro Alto, Teatro da Graça.* Coimbra: [s.n.]. 1º vol.

## **Varia**

ANDIOC, René; COULON, Mireille

2008 *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808).* 2ª edición corregida y aumentada. 2 vols.. Madrid: Fundación Universitaria Española

AZEVEDO

1882 “O teatro da Rua dos Condes” in *O Ocidente*, Ano 5º, nº29

BARATA, José Oliveira

2006 *Catálogo da Literatura de Cordel (Colecção Jorge de Faria)*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.

BASTOS, António de Sousa

1898 *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand - José Bastos

BECKFORD, William

1883 *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

CRUZ, Francisco Ignácio dos Santos

1841 *Da prostituição na cidade de Lisboa – Considerações históricas, higiénicas e administrativas em geral sobre as prostitutas, e em especial na referida cidade: com a exposição da legislação portuguesa a seu respeito; e proposta de medidas regulamentares, necessárias para a manutenção da saúde pública, e da moral*. Lisboa: Tipografia Lisbonense.

GODÍNEZ, Felipe

1991 *Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job - edición, intrducción y notas de Piedad Bolaños Donoso y Pedro M. Piñero Ramirez, Teatro del Siglo de Oro: Ediciones críticas, vol. 27*. Reichenberger.

LAUER, A. Robert

1997 *The restoration of monarchy: “Hados y lados hacen dichosos y desdichados”*. Kassel: Edition Reichenberger

LEIRADO, Cayetano Alberto de la Barrera y

1860 *Catálogo bibliografico y biográfico del teatro antiguo español*. Universidad de Oxford, M. Rivadeneyra

LUENGOS, Germán Vega Garcia; LERA, Rosa Fernández; SAYAGUÉS, Andrés del Rey

2001 *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo: (hasta 1833)*.  
Edition Reichenberger.

MICKLE, W.J..

1809 “Mr. Mickle on the Portuguese Theatre”, *The Literary Panorama – Review of books, magazines and varieties*, vol.V, London: printed by Cox, Son and Bayliss.

MIRANDA, José da Costa

1978 *Acerca do Teatro espanhol em Portugal (Séc. XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória*. Braga.

MOREAU, Mário

1981 *Cantores de Ópera Portugueses, vol.1*. Amadora: Livraria Bertrand.

RODRIGUES, Maria Idalina R.

1994 *Auto de Sancta Barbara: a herança e os arranjos. Via Spiritus, I*

SAMPAIO, Albino Forjaz

1922 *Teatro de Cordel* (Catálogo da colecção do autor). Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

SANTANA, Francisco

[s.d.] *Lisboa na 2ª metade do séc. XVIII: plantas e descrições das suas freguesias*.  
Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

1983 “Teatros da Graça”. *Olisipo: boletim do grupo de amigos de Lisboa*. nº 144-145.  
Lisboa : Ramos, Afonso & Moita.

SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.)

1982 *Pombal Revisitado. Comunicações ao Colóquio Internacional organizado pela Comissão das Comemorações do 2º centenário da morte do Marquês de Pombal.*  
Lisboa: Editorial Estampa.

## **Dicionários e enciclopédias**

BASTOS, António de Sousa

1908 *Dicionário de teatro português.* Coimbra: Minerva, 1994

## **Fontes**

Arquivo Nacional da Torre do Tombo:

Escrituras:

Cartório Notarial 12B, liv.743 (1767).

1º Cartório Notarial de Lisboa:

Ofício B, liv. 741, cx. 83 (1766).

Ofício B, liv. 748, cx. 84 (1769).

Ofício B, liv. 751, cx. 85 (1770).

Ofício B, liv. 763, cx. 87 (1775).

Ofício B, liv. 765, cx. 88 (1776).

4º Cartório Notarial de Lisboa:

liv. 33

## Real Mesa Censória

### Requerimentos para a obtenção de licença de representação:

cx. 19 (1771).

cx. 22 (1775).

cx. 23 (1776).

cx.183 (1779).

### Pareceres:

cx. 5 (1769).

cx. 8 (1774).

cx. 9 (1776).

### Licença da Censura para representação:

cx. 9 (1776).

### Licença de impressão e representação:

cx. 9, doc. nº46/1/2

### Registo, despacho e autorização da Censura:

liv. 6 (1779).

### Despacho da Censura:

doc. nº 5150 (1770).

cx. 323 (1779).

liv. 6 (1779).

Ordens dirigidas ao Juiz do Crime:

liv. 18 (1779).

cx. 177 (1779).

Notícias sobre espectáculos:

cx. 324.

cx. 468 (1799).

#### BIBLIOTECA MUNICIPAL DE ÉVORA

[s.d.] *Títulos de Comedias para la Compañia de la Légua que lebo de la Corte para representar en los lugares de la España en henero del ano de 1714.* BPE Cód. C11/1-5,Nº8.

*Contas do principio do Theatro da casa da opera do Bairro Alto [1761-1770].*

*Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistencia dos Theatros Públicos da Corte Lisboa, Na Regia Typografia Silviana s.d.*

SIMÕES, Adriana Cláudia Redondo

2007 *Contas dos Teatros Públicos da Corte: Teatro da Rua dos Condes, Teatro do Bairro Alto, Teatro da Graça.* Coimbra: [s.n.]. 2º vol.

VAREY, J.E..

1992 *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719- Estudio y Documentos (Fuentes para la historia del Teatro en España).*Tamesis Books.

## SITIOGRAFIA

### **Documentos para a História do Teatro em Portugal, HTPonline:**

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/default.htm>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=313&sM=o&sV=133>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=636&sM=o&sV=133>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=320&sM=o&sV=133>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=252&sM=t&sV=Teatro da Graça>.

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=498&sM=t&sV=Te1%C3%A9gono>.

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=780&sM=t&sV=Martha>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=1243&sM=o&sV=-1>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=265&sM=o&sV=-1>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=1241&sM=o&sV=-1>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=327&sM=o&sV=241>,

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=2441&sM=o&sV=798>.

[http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=328&sM=o&sV=1295.](http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=328&sM=o&sV=1295)

[http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=324&sM=t&sV=Inconst%C3%A2ncias%20da%20Fortuna%20e%20Lealdades%20do%20Amor.](http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=324&sM=t&sV=Inconst%C3%A2ncias%20da%20Fortuna%20e%20Lealdades%20do%20Amor)

[http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=329&sM=t&sV=Pobre%20Soberbo%20e%20Afectado%20Rid%C3%ADculo.](http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=329&sM=t&sV=Pobre%20Soberbo%20e%20Afectado%20Rid%C3%ADculo)

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=2507&sM=o&sV=241>

[http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=918&sM=o&sV=241.](http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=918&sM=o&sV=241)

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=1411&sM=t&sV=Henrique da Costa Passos>

[http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=1419&sM=t&sV=O%20engano%20mais%20bem%20feito.](http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=1419&sM=t&sV=O%20engano%20mais%20bem%20feito)

[http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=2009&sM=o&sV=2174.](http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=2009&sM=o&sV=2174)

[http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=434&sM=t&sV=O%20Pr%C3%ADncipe%20Prodigioso.](http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=434&sM=t&sV=O%20Pr%C3%ADncipe%20Prodigioso)

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=251&sM=t&sV=Teatro da Graça>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=252&sM=t&sV=Teatro da Graça>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=252&sM=t&sV=Teatro da Graça>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=498&sM=&sV=>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=309&sM=t&sV=Telégono na Trácia>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=312&sM=t&sV=Telégono na Trácia>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=522&sM=t&sV=Teatro da Graça>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=239&sM=o&sV=1402>

[http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=780&sM=&sV=.](http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=780&sM=&sV=)

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=780&sM=&sV=>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=635&sM=t&sV=Teatro da Graça>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=327&sM=o&sV=241>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=321&sM=o&sV=-1>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=328>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=324&sM=t&sV=Inconstâncias da Fortuna e Lealdades do Amor>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=329&sM=t&sV=A feitora sagaz>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=1641&sM=t&sV=António Pinto de Carvalho>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=2506&sM=&sV=>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=2507&sM=t&sV=Teatro da Graça>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=1411&sM=t&sV=Henrique da Costa Passos>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=1419&sM=t&sV=Henrique da Costa Passos>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=269&sM=t&sV=Teatro da Graça>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=1480&sM=t&sV=condessa>  
Carlota

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=83&sM=o&sV=-1>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=2370&sM=t&sV=Ant%C3%B3nio%20Jos%C3%A9%20de%20Paula>.

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=348&sM=o&sV=12>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=13&sM=t&sV=Paulino%20Jos%C3%A9%20da%20Silva>

**Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:**

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12146182307844839432091/038877.pdf?incr=1>

[http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05812718779436395207857/028471\\_0001.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05812718779436395207857/028471_0001.pdf)

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09253959744640806710046/038476.pdf?incr=1>

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/caer-para-levantar--0/html/fef6f3a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/caer-para-levantar--0/html/fef6f3a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0)

**Outros:**

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31822038202453;page=root;view=image;size=100;seq=2>

<http://digibuo.sheol.uniovi.es/pdf01/1088216.pdf>

**APÊNDICE**  
**(Ilustrações)**

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Número 12-D da Calçada da Graça.....107

Ilustração 2: Número 10-A da Calçada da Graça.....108

Ilustração 3: Fachada descendente da Calçada da Graça.....109

Ilustração 4: Fachada ascendente da Calçada da Graça.....110

## Calçada da Graça



Ilustração 1: Número 12-D da Calçada da Graça



Ilustração 2: Número 10-A da Calçada da Graça



Ilustração 3: Fachada descendente da Calçada da Graça



Ilustração 4: Fachada ascendente da Calçada da Graça

## **ANEXOS**

## Anexo I

Excerto do artigo “Mr. Mickle on the Portuguese Theatre”, publicado por W.J.Mickle no periódico *The Literary Panorama – Review of books, magazines and varieties*, em 1809.

The Portuguese have many original dramas in their own language, but the authors have paid no respect to Aristotle and the critics. Tragedy, comedy, farce, pantomime, and pastoral, are blended together in every piece I have seen; and a laughing kind of satire, not always very delicate, is the universal seasoning and particularly relished; but their music is certainly excellent, worthy of the remains of the first opera in Europe. Besides the opera, there is another playhouse where they act what they call Preceprios, i.e. Scripture histories, in the genuine taste, I presume, of the old mysteries and interludes acted three or four centuries ago in England. I cannot help giving you some account of the principal one, which I saw performed by puppets, before a crowded and preety gentel audience. When the curtain drew up, the first scene presented a view of the clouds, where a figure, like a Chinese Mandarin, seated in a chair, was like an arbiter or judge, placed between St. Michael and Satan. Satan accuses Michael, and Michael scolds like an oyster wench, and at last kicks Satan on the head, and tumbles him down out of sight, telling him to go to hell for his imprudence. The Chinese-like figure then walks about the stage, and repeating the words of the Latin Bible, creates the world. When he orders the sun to govern the day, a lanthorn, with a round glass in it, circles over the stage, which is darkened; in like manager the moon and stars appear; the waters next appear, with fishes heads jumping through them; but when land animals are to be made, real sheep and dogs are produced through the trap-doors, one of which later entertained the audience by barking at a sheep, and was like to have been rude to his supposed maker, had not a leg projected from behind the scene given him a kick, which sent him off howling. Adam is next made, he rises through the stage, walks about a while, lies down to sleep, and the Chinese figure pulls Eve out of his side, and gives them their charges: these two are quite naked but much smaller, and no way to compared , in excellence, to the puppets of the opera. The next scene presents an orange-grove, a serpent climbs a tree, talks to Eve, and gives her an orange out of his teeth, which

she takes, and tempts Adam. The next scene presents the Mandarin figure calling upon Adam, who appears with his spouse in their fig leaves; they are condemned, and the serpent, who till now walked erect, falls flat on his belly; Adam laments dolefully, but Eve comforts him and puts him in mind that they were to be get children. Cain and Abel next appear, offer sacrifices, and Cain kills his brother; and kicks him sadly; the Mandarin figure condemns Cain and ascends like the jaws of a great dragon, amid smoke and lightning, vomits up three devils, one of them with a wooden leg; these take a dance round Cain, and are very jocular; one of them invites him to hell to drink a dish of brimstone coffee, another asks him to make up a party at whist; Cain snarls, and then tumble him and themselves together headlong into the squib-vomiting mouth. The next scene presents the Mandarin figure ordering Noah to build an ark; Noah sends his servant to engage a carpenter - but where do you think? - why to Lisbon, to Antonio de -, somewhat - the King of Portugal's head ship-carpenter ( and the name of the present gentleman, of that office, is always introduced). The scene now represents the streets and night - humours of modern Lisbon. The messenger, who is in no hurry, stops at different taverns ( things like our London chandler shops where the canaille drink; for except one French and one English house or two, there is not any thing like a decent tavern in all Lisbon) and every where he attempts to be the buffoon; e.g. he meets a dog, the dog barks at him, and he lectures the dog on vices of his master, whose ill manners, he says, he is imitating; then he meets an Irishwoman, with a squalling child in her arms; he asks his way to the carpenter's, and she asks him to tell her way home again; both complain of the child's bawling, and he gives her a bit of sweetmeat he had just picked up in a corner to put in its mouth - but this joke ends dirtily. After meeting and talking with the variety of street-walkers, he arrives at the carpenter's house, which discovers a scene like the inside of an English village - wheelwright's shop and kitchen; the carpenter bargains hard, and is willing to take Noah's note of hand, but his wife wants ready money, and insists upon paying her debts before she is drowned. And how much do you owe? Says Noah's messenger, I have got a trifle about me at your service - So much - No more? - Yes, so much more! - Joseph - Maria - Jesus - no more! - Yes, ten thousand moidores will do. - Ha, ha then go and get them, for I have not ten half farthings for you! - And never was a low joke better relished in the days of

Grammar Gurson's Needle, than I was witness to the reception of this from a crowded audience that would have done no disgrace to the pits of either Drury – Lane or Covent - Garden. After this comes the story of Holofernes, the birth of Christ, and the massacre of the children of Bethlehem; with which the piece closes. Besides the few I have mentioned, innumerable are the low allusions of this performance. Before the massacre of Bethlehem, Herod is represented in the dress of a Turkish Moor, the old enemy of Portugal, walking about in great agitation; he lies down on a couch to sleep; the dragon jaws of hell again appear vomiting devils, and flashes of fire; the devils make the merry dance to music round the sleeping tyrant, and often whisper him: they vanish, he awakes, and gives his order, &c. and with a very curious puppet representation of grim-whiskered soldiers, tearing children from their mothers and killing them, and the mothers scratching the soldiers, the admirable piece was at last brought to a conclusion.

W.J. Mickle

## **Anexo II**

Manuscrito correspondente ao Presépio apresentado no Teatro da Graça em 1779

(Material gentilmente cedido pelo Prof. Dr. José Camões)

Reservado

Teatro

Sem incluído o  
manuscrito

R. M. C. Consultas Várias

4.

1779. Jan. 24

Henrique da Costa Passos,  
empresário do Teatro da Calçada  
da Glória

Note - Este doc. encontrava-se no antigo  
Arquivo 702

Dr.

Senhora.

Sr. Henrique da Costa Lopes Insuperario do Theatro  
 da Calçada da Graça, q' alcançando Lic.<sup>a</sup> do Senado da Cam.  
 e do Conselho da Secret.<sup>a</sup> de Estado p.<sup>a</sup> favor representar naquel-  
 le Theatro o Breveio, e varios papos da Agracia de  
 escriptura constanter de papel incluso, e os mais de  
 clind. juntos fiado em q' este he o mesmo papel, q' con-  
 tie. do S. Off. se contumoso sempre respecto publicam.  
 nos Theatro de Sr., e q' por esta causa obediendo facultada  
 alic.<sup>a</sup>, e S. Off. concedo immediatam. obediencia, se q' que-  
 ceo devia apresentar o mesmo papel a este supremo  
 Tribul. como alia tinha de obrigar. E por q' por ordem  
 do Sr. Insuperario se embarçou a representacao p.<sup>a</sup> q' se  
 ta de lic.<sup>a</sup> tanto a sim q' p.<sup>a</sup> se abria o Theatro p.<sup>a</sup> q' se  
 for necessario requerer obediencia ao Ex. Brasil. Lic.<sup>a</sup> in-  
 turina, q' se q' se conceder p.<sup>a</sup> Costaria inclusa,  
 e assimora sente hum grave prejuizo na se obediencia  
 may o Publico, q' não tiver outro divertim.<sup>to</sup> honesto  
 em q' possa entreterse ate ao Entredo. Nety p.<sup>a</sup> se con-  
 ce a S. Off. p.<sup>a</sup> q' attendendo a q' o papel he o mesmo  
 q' de longos annos a esta p.<sup>a</sup> se tem representado nesta  
 Costa com approvacao do S. Off. se q' se conceder  
 a referida Lic.<sup>a</sup>, em ordem a senas mal lograd a do  
 Senado da Cam.<sup>a</sup>, e do Conselho da Secret.<sup>a</sup> de Estado.

P. a S. Off. de V. S. aca almada de con-  
 ceite a referida Lic.<sup>a</sup> p.<sup>a</sup> raciony exposty  
 M. S.

Concedemos Licença p.<sup>a</sup> o dia de  
hoje som<sup>te</sup>, sendo o papel, q.<sup>o</sup> se ha  
de Representar o mesmo, q.<sup>o</sup> ja em  
outro tempo tem as licenças suas.  
Para os mais dias Requira à Real  
Mesa favorável. De 27 de Fev.<sup>o</sup> de  
1772

*[Signature]*

mo  
X. e D. Frei.

*[Large initial]* D.<sup>o</sup> Henrique da Silva Barros Empreendedor  
do Theatro da Calçada da Graça q.<sup>o</sup> alcançando li-  
c.<sup>a</sup> do Senado da Cam.<sup>a</sup>, e do Sr. da Secret.<sup>a</sup> de Est.  
do p.<sup>a</sup> para representar o Dilectissimo, ex.<sup>o</sup> Barros  
da Lagrada Escripçã, abriu a casa fiado em q.<sup>o</sup> este  
papel he o mesmo q.<sup>o</sup> sempre se representava em  
Theatros, o qual se acha com approvaçõem antiga do  
S. Off.<sup>o</sup> da mesma Raymã q.<sup>o</sup> o Conventio tem habido  
o q.<sup>o</sup> elle continha, por q.<sup>o</sup> se esqueceu de vir trazer  
alic.<sup>a</sup> a este Supremo Trib.<sup>o</sup> E por q.<sup>o</sup> o Ministro  
Inyector suspendeu a representaçã por esta falta  
aomesmo tempo q.<sup>o</sup> ja quasi todos os clamores se  
stavã allegados p.<sup>a</sup> A. fi.<sup>a</sup>, e aomesmo tempo q.<sup>o</sup> ja  
o Sr. D. P. de S. Paulo mandara examinar aquella obra  
p.<sup>a</sup> D. P. de S. Paulo, enã se achou causa digna  
de reprehensã. E p.<sup>a</sup> A. fi.<sup>a</sup>, como aucto<sup>r</sup> obriga  
enã he Trib.<sup>o</sup> de S. Paulo q.<sup>o</sup> se recorre a S. P.<sup>a</sup> q.<sup>o</sup>  
se viva por sua Portaria de conceder Lic.<sup>a</sup> interna  
na p.<sup>a</sup> A. fi.<sup>a</sup> se p.<sup>a</sup> representar o d.<sup>o</sup> papel S. P.<sup>a</sup> q.<sup>o</sup>  
o prejuizo q.<sup>o</sup> resulta ao povo, e ao S. P.<sup>a</sup>

D. J. de S. Paulo  
Lic.<sup>a</sup>

*[Signature]*

Dona

L

Vistas de Gloria

Lurbeo die

Eu não sei a quem a verdade  
em tempo formou a or maior mudo;  
eu não sei em que or maior mudo;  
de mais luzes a sacra potes tades;  
Vesta cessa formosa naver dade  
se podem sublimar os meus sentidos  
pois de ter pensamento e vontade  
pois por a do dominio a verdade

Faca esta accão a firo do pensamento  
e senta do momento terminante  
e pta de ca no grau do susimeto:

Ao solio subirei no mesmo instante  
de quando da gloria a sacra a vento  
p. em tu do flicar seu similantes

São Miguel

Surgirei o temerario que não  
q. se intacta se agrada a divindade  
todo esse acto qãdo se melode  
de de ja tey quitta no tormento.

São torpe qãdo meço, sei vil intento  
te far so prex a penna a E terridade  
e no horrendo lugar da obscuridade  
formarey em prepetuo o teu acento.

2  
Contentas tua errada Conjetura  
Ser Semihante ad. Ho e bendito  
Supremo Nutre de toda a creatura  
Nao fiquer Sem Castiga esse ditado  
eay em treynhas da terra foy a escorra  
Sequente sempre esse maldito.

Salve a Padre Supremo de

De terremue astreua q em  
Sombra, e vestem a Orbe.  
Forme e numeroms Crimam To Eua  
de ley Com Superioridade a toda  
Septa precedira aodia  
Capitulum de Sol

Sola edij Com descendente certa  
Forme ou tra ley numeromo  
Crimam a qual trara omi  
vercos signaj ontempor dia  
eaino a qual precedira  
anoute

Salve a lua, Estrelas

31  
Fala edis / Divindade aragua q. Sercao  
o ambito da terra, e a orçãõ de esta  
Divindade o mar / Vista do mar

Fala edis / Produzida a terra toda a planta,  
flor, e arvores p. a multiplicação  
do mundo. Cada humo produzida  
seu fructo, conforme a sua origem.  
(aparecem as arvores)

Fala edis / Produzida o Mar a competente  
creação de toda a diversidade de  
peixes.

Produzida toda as Aves & volatiz  
sobre a terra. Produzida me toda  
os anemais seg. a ordem natu-  
ral

aparece as aves, animais etc

Vista de Montes.

Fala o Padre Estevão, edis,

Na opremetido na Nossa Divina  
Ordem, se Cumpris os Espirito  
de inicio da, e Bem agora  
se forme em Divindade q. m. toda  
Venerem com Esp. da Igreja, etc.  
fazamos o bem a nossa Mage  
e Bem Parca

aparece o bem

\*falacia) Natureza que deprecito. Eva  
Espiritual, Evencia da vida

aparece vista do Paraiso

falacia) Tago toda a multido de vi-  
vantes, formei em iguaes e deus  
em generos, ao homem como se  
ou a todos, e justo q' nao fique  
so facamos, Eva a justico sem  
culpa

aparece Eva estada elevada

fala Adam e de

Exagui a multido de ami-  
nia organizadas: fora onome  
da formacao ja q' de mim  
septordec

Padre Eterno, de

Este e lugar donde deprecito  
o legal humano, de ti so  
e o som fio, mas tem pro si  
bica alguma mai q' huma  
som... esta e a estrutura da  
Sciencia onde donde o culto

o Cogicimento do bem e do mal, de ta rito  
Cometas, pois na ora que me ha Coveres te  
vigita a morte. (vair)

Vae a serpente

Ado Quas Eas deytay amores que d. tempo de perles to p.  
que de la nao Comente

Eua fala

Dito deytay nos falullo d. o say tanto, e so da  
quela que existe no meio da Paravizo, nao  
consentio, e tanto no amo tou que dixi, que  
se della Comente se nos segirio amotes.

Serpente

De nenhun modo Comendo della po daray  
prigaria vida, an tey de de a que Moimstan  
te que quer taray, ficara, cognestendo de  
beno e do mal.

Vida a serpente o Pomo da vida

Fala Eua a sae Adam

Que delisioso frute, toma Adam Com.  
Adam f. Eua op. que, pois este nao e Eua  
de que d. nos e Setuow, a que nao sei q  
na ca tino o Coracao, vamo. De lo em to

Sao Pedro Eterno edis  
A daa, adam, a onde tey Conde, a onde  
estay

Sai adam

6  
Adam f. A tua voz foi ou no paraizo, exei deste  
morem cubriantay o teu peccado Com o leo  
da Culpa me y Condi.

Padre Comof. Quem te obrigoio a ficar me no de no de,  
Senão Comente la quello Povo que mandei  
que não Comente.

Adão f. Anay, ma mulher que me deites por Com  
pareira e la me y me deu o fruto e  
Comi.

Padre Comof. Eua p.<sup>a</sup> que Cobriantay te em meu peccado.

Eua f. Humas serpente me obrigoio a gustar  
por que vi Comer.

Padre Comof. Ja que Cobriantay te em fer nall minto  
em meu peccado, Saray amay de y graca da  
entre todas as festas, andaray de sayto se-  
bro a terra, e esta Saray o teu sustento.  
e tu Eua ficaray da qui en diante so-  
frendo ay claudia de y emaray, não  
na Saray filho algum sem empul de y  
de de y, Saray sejeitay a y perca de do  
Enemio, e De De y do Deo Dominio:  
Viday.

e tu a Adamo Como a Criditay te ay vo-  
ray de tua molher, e te otilizay de do fruto

7  
Que em tempo bi que não Convertey degra-  
ca da: Soza a terra p.<sup>a</sup> o teu trabalho, por de  
Na teyda Lytentar, e em Capitulo 1001 do teu  
Costo guararay opião, the que te Convertey  
em Erro ja que de ha nay de tey.

Vao Anjo de o seguinte

Vai sofrer orifiter la degraçao  
que pelo pe cada este sujeito  
nem po de mer ser mais tempo graçao  
que não po de guar dar Eu lo perçito  
Sintiray ay por xoir que em un do i laxa  
ato do o que the so fro o rinte e feito  
ja que que não Con si de rite o dano  
Vay que em un do te dano o de rite gano

(Vão se) vista de monter

Ahamf. que fizay tey triste adão per de tey da  
graçao o sentro, de fazes tey em purio  
pianto, p.<sup>a</sup> lavar teu de feito.  
Evaaf. que Eu de fazes hu afflita  
entre Crimitão o dano  
Senão lan var pe los o they  
lagrimas de vento o vento

6  
Adeus. A! Senker de tantas culpas  
limpas podes Eu pranto e meço

mbosf. em tanto tivermos vida  
Seja Onosso pranto e terra

Adaosf. Chora regando essa Terra  
Adeus Com Ta grima e pruray  
por que tu de todo me chades  
p.<sup>a</sup> e por deão da tua culpa

Adaosf. Desfial  
tu queres a culpa ter  
por por teres fim ao bem  
por da de principio do mal  
Que faras em crime tal  
Por da graça te des terra  
may teno pranto e em terra  
Em men lar em al que ho tanto  
Adeus de fare te em pranto  
Chora regando, e na terra

So foz Terra o Golpho e ra do  
por sendo a que me formaste  
foster a mesma que porutay ter  
frato p.<sup>a</sup> meu pecado

So Paraiso man da do  
Vim p.<sup>a</sup> Tai penha e duray

9

Senhor nestas de venturas  
que fazem na alma de cordia  
busca a vossa misericordia  
E daõ como lagrimas, puras  
Com fessio em culpa caõ  
mas meu pranto a satisfacaõ  
por instantes de culpas de graças  
por eu bo cado a perdi  
Ja que o mal não conheci  
de tanto por veridade  
Na thame a vossa bondade  
etendo a peccado te dio  
ainda e peccado a clar o remedio  
por que eu s. todo piedade  
My a daõ toda anima do  
Devese em tal de graças  
que de s. a Invença Graças  
E maiores que o teu peccado  
não vivas expeccado  
ne ho crime que te culpa  
Ja da que não tens de culpa  
não veras em tal de cordia  
por que s. eu de Misericordia  
p. a por daõ da tua culpa

Eva.f. Como mais  
 A. da. f. Sentis  
 Eva.f. Ecorat  
 Amboj  
 Em quanto a vida dar a  
 Sei o esta magoa ventida  
 por São apendey da vida  
 moier, Sentis, e ecorat,

Abel.f. Padre Eterno, Abel, e carne e Eu diabo  
 Caym.f. o for carne e o sacrificio,  
 Abel o for carne  
 Caym. Sei o esta oferta quem moier a sigila  
Domeu Coia cao.  
 que se uo abel, entre os moier sacrificio  
 Eu de uis si da de y na o pedoy; tu forti  
 lizar os capes com grana de la bankoy  
 omey gado ca da uoy mais se dumi  
 nuano, e o teu se agutmenta, qua  
 Se alao de ta uoy uo milanca;  
 Abel. Não sei, por que nunca me tem teida  
 ber se gra de o cultoy, vou te se ben  
 do o y graca, e eu dan uo no agradis  
 mento do beneficio.

11

Caym. Porventura tu não és da mesma justiça  
 dada, a caro julgar te prais suprios que  
 Abel. Em mim não os dominou vaidade sou  
 o criado do Sr, e mai não sei.  
 Caym. Pois os que a tua desculpa não satisfazem  
 eu dezojo Com a tua morte por teres fido  
 a tantas Cuidades. more em fame.  
 Abel. Valerme Coes Suberanos

depois que sebe anuue  
 do ce anuo do Padre Eterno

P. Caym  
 Caym Tenho  
 P. Onde de xoytes teu Amão Abel  
 Caym Eu não sei  
 P. Se tu o maldo sebetiralle avida tão bõ  
 podix cogre ver, a onde xoytes, may ja  
 que oroytes Com teu Amão, tal iniquidade  
 se vate de castigo a me nas terras, que  
 andando por elle fugitivo, nem elle nem  
 te em parte, nem eu ja may te ve Corra.  
 Caym Nem eu ja may buço ompario em Coura al  
 guma de mim nem me vala rei em  
 quanto a vida me durar.  
 Diabo Não se de, con se de que nos may ois trabalhos  
 se valer a os amigos.

12  
Caym. Ainda a terra não se ábri em diferentes Cay  
bouças p.<sup>o</sup> Somerjis et de dez e joer ado

Diabo Eu entendo q. um. E como si engalle,  
q. om the dando be xigas querem de as  
terras viver; abri!

Caym - q. ouso, Onda Vex;

Diabo - em garra de q. eu cantei bem nos meu  
tempes. não ouso!

Caym - may q. vejos! O exy perasão!

Diabo A comode de não tenho medo q. o dia  
não é tão feio como opinão

Caym unjo q. não quero de te.

Diabo Eu quero ser seu amigo

Caym não convinto deixame

Diabo E eprimeiro que de p. sejas a amizade  
venha comigo q. the quero dar eu sala  
onde temo xa com o meu amigo tolta

Caym - E quem E esse Polotão!

Diabo - E o meu valente que etemei por Vale  
de xambri q. costuria servir a en opades  
foi o de may Criador q. jaxamo p.<sup>o</sup> o  
servirem, ou da Comestiva.

Ja com alguns Diabos - e les servitos  
Caym e seguinte.

Caymo Que fazei entre crimes taõ o sendo  
 Senão soffer Croela do to a Varas  
 Ja de medio não Eu, vivo tremendo  
 O Ceo me falta, a terra não me ampara  
 por matar meu irmão estou pade sendo  
 em perpe to tranto, q' enno as cartas  
 may q'as em portos de em mim não taõ q' may  
 Xovão Ja de se de se em mendo as cartas.

Vista do Inferno

Perfeito do Noé

De se a nuvo do Padre Eterno

Padre Eterno - Noé

Noé - Senhor

P. - O mundo flutua em frã pelago de se peza  
 Oh nome tu labmente de se peza a minha  
 Ley. Cuazime a sependo de o aver forma  
 de, faze Noé hu. ares, e dentro nela com  
 toda a tua de condencia, e se para ao ligos  
 da minha justiça, pois castigares o mundo  
 Com tu oniver'sal diluvio

Noé - Vamos obedecer a teu peccato o quem  
 no de a castigares a os peccados de to de  
 p. q' nã se me salves de tanto ino

Paris de M<sup>rs</sup> Goncalves  
Com toda os seus Postores

Segue-se Logo a Paço da Rua  
e. Diz a Rua

Hae... Não seia de temer amador fillo  
vite letivo pois por delimitação  
da Deuz temos mandados Claveu-  
rar em Luma arca como la vos  
explicai

Com... O queira a sua bondade Com  
padece-se danosa Ignocencia e  
artes Comprovações de todos officios

Lay. Eu la Londo aduz arguacay  
por nos Livros de tanto Logores.

Hae. Como o prazo Prometido de Rega  
nao tardemos na execucao depre-  
seito, Vamos, eccitante mente Lons  
dama aduz arguacay de tanto  
Logores

Logo Comgracay e repetido Logoremay  
aos Coss tal beneficio

Depois da de Lusa

Hae Logores repetido seja dado

A Vossa divina bondade pois vos vemos  
 Nesta Livraria de tantos tormentos  
 em. O Vosso destes Eternos espetáculos  
 sejam eternos os louros por escaparmos  
 deste prigo  
 Rogo-Vos a terra o osculo de vos  
 e p. Todos prostrados por terra de onde  
 nemoy Com Summação a Deus  
 agradeçam por tantos favores  
 todos Da que ficamos Livres da Sina  
 abençoada Elya em da mão  
 divina

Deus a Vossa

Da poders sempre de Vossas  
 Livras deste Universal diluvio  
 afeitai devotos a Santa benção  
 por que. Sede formos outro prin-  
 cipio amenda de trismisericordias em  
 que Logreis de todo o ambito da  
 Terra

## Vaso de Calferney

P. Hoay -- Calferney, 2 Cap. 1.  
 Judic. . . . Lima Vella . . .  
 Mostre Salta . . . Lu Sacarea do . . .  
 Cum No hante.

V. Lusiny, Cap. 1. Valeroy Cijj pettoj  
 Excedem a de Martem Heroim ~~in~~ victo  
 Exforcai o Valor bradendo a hama  
 que o campo de peba Este e o sitio  
 Formay de Betulia o forte bravo  
 Se agite no Valor p. o Confictio  
 nao dos maiaes ha deca may sem constante  
 Sequebrante o poder do inimigo  
 Nesta Acao recorda o de Tempendo  
 de hum Heroe poder o may victo  
 e sem temer a quem dos Amiaes  
 Constante petto, a petto Compaio o tin  
 Coma grada nom a aometendo  
 De hum jindai Valenty Vop brio  
 Com la petidoj Jopay repulcia

17  
Morras todoy, enai figuem nenhum Vicio  
Seja Esta Deja a Theorica empirica  
mejor de quantos mais temoy Venidos  
pois He toda a Vangloria de Nabuco  
Verde Betulia os Muris des traidoy  
nao figue em so Vinte, q nao soya  
da marciak pelisja o seu Castigo  
negada a Compaixao p. o Socorro  
tudo seja em Estrago repetido  
nao seja Imunidade, q nos prive  
Exercer a paixao desta Sentido  
Exuecida a paixao p. a piedade  
He a Compaixao os sagrados Idificios  
Deus Exers comestinto Empento  
por Este penham. Comestudo,  
que a por poas da Empreza  
Hade ser o Vosso premio entre todoy mais distincto  
Que dejs de gosto emta Victoria  
que desta p. mim ja se te fico  
Em a petidoy e Ley bem contente  
Cantarij p. sempre os Vlogioj

186  
7.º Cap.º com. Com a Espada namais o braço Armado  
o Coração Vertido de Bravura

2.º Cap.º com. Entre os mais perigos desta Empreza  
Sempre prompto Estarei junto atendido.

7.º Cap.º com. Sem me faltar Valor sempre animado  
intrepido farei p. a de fero

2.º Cap.º com. Nesta occasi podery ter de mim se torna  
que leide com prax as heij de bom fados

7.º Cap.º com. Apri esta prompto Já Armado e atento  
as ordens esperando da partida  
Entre mim com maior contentamto.

2.º Cap.º com. Apelleja & por não aperteida  
poij & toda a brax do Nopo intendo

Amby. - Reparar no Betulia destruida.

Depreço. Da crueldade dos Vossos peitos Corpij;  
o bom de humpenlo desta Empreza  
por em p. q' nei seve mine am. Ideja  
de dehumana. Vamoy primeiros de thguá  
piedade; Vã Votantim Aprava,  
e diga q' Eu Estou em campo

15  
p. alometer Betulia, e se hndem  
se conservar as Viday, quando não  
preparar tudo a Espada

entre Os Na do Praca

entre Que Pirã

entre Dis o 1.º Ho laferney e se de a  
em campo com trinta mil lomey  
se se hndem se conservar as Viday  
quando não preparã tudo a Espada.

entre Nõs não nos hndem

af. Já não é que Esperar toda a opriedade  
se que p. alcaõ desta Emvestida  
seja logo a lidade a lometida com  
o rigor maior da trocidade:  
por fih de tempo a lidade  
dos ay aspedros seja des traida  
não se deise viente a lgun com vida  
sofrã todoy Cruel tyoridade  
Jã psta a lidade em si em Serra -  
sem as forcas medir do he Estado

de toda a companhia já me desta terra  
 pois se tem a breca de apanhados  
 que sem ver a cidade posta Contro  
 nas das Cones apanhados de meus filhos

Carta. Dias

Comte Heide Exar aca's Jerina  
 que me obriga a breca de sonjatura  
 todos Estrago sera, nem de postura  
 dos mortos Adarj emp. digno  
 soffrerás o rigor da Deutamina  
 quando continuem na loucura  
 ficara p. a Idade mais setura  
 apunhos por despois a ruina  
 Assim Castigari operapicio  
 de Alvaratem temerarios omulogo  
 so por sustentat da le vendia & vicio  
 Descando por mais Grato de La fogo  
 em Betulia deicar por huc Indicio  
 Tuds empõ, tuds em sinca, tuds empõ

Vai a Today

Vista de Templo San Jodid.  
e o Sacerdote

Depois do 4º Caso

Jodid. Salvo a Maestria as Vozes sup-  
pensei pois Deus benigno quer  
securer esta povo. Como por que  
a Compaixão, deu-lhe São ao Ca-  
mpo amonico dentro do Sítio, Cas-  
tigado de O Superior seu pensa-  
mento a brevidade a sua mem-  
ria Cabeça sera testemunha  
dista pois separada do corpo, de-  
de a viralla Comigo: por em para  
esta victoria ter o fim a patecido  
logai ao Deus de Israel nos Vaz  
lla Com o seu ae illo.

Exca. O. Valerosa Jodid. O Lamento  
benéfico de luma pura fe;  
Há a prumita o que que logre-  
mos o fim desejado São Secum  
os clamores do templo pedin-  
do adeny Chameicia.

Continua o Caso e Vão-se  
Montes Jay o Montão  
Calle

M. S. Ora Graças as Cabaceas que  
 Sa meu Amo tira esse afesuje  
 ao seu diabo; quer dar o seu  
 Banquete e com durida que  
 o mestre Sala tão bem ade-  
 ter a sua função de lambidella  
 eu da Com Cautella mandei per-  
 parar as Menças e dia ao Cori-  
 nheiro e parace era eu o mestre  
 Sala em ordem a Lodia: Mas  
 que de isto elles não appareçam  
 que seja isto. se la deventos  
 esta tudo prompto?  
 Dentro da Sala talo perspalado.

Viola de Passacani  
 Com Mença e Ladias  
 Lay o Inferno e o Carpitam

Lufo. Emquanto permito de canço  
 ao meu Soldado? quero me  
 a Companheir desta Mença.  
 para sejar a vontade. Me a  
 bestia Comida

Ordem. Não podemos deuzar tanta  
 tenção

Lufo Mestre Sala mandai vir os  
 Manjares

Mor. 1. - Oê Le dedentro Venlatudo  
 Ça para fora que quer ao Senhor  
 O Luferney Santos

Luif. Mestre Sala mandai Vir or  
 dan Sarina

Mor. 1. Senhor, Senhor,

Luif. Que teim

M. 1. Ai Senhor Vi uma dama det-  
 tay de topete alto a Zamparina  
 edice eu quero falar ao Senhor  
 O Luferney

Luif. Vai edizelle que entre

M. 1. Minha Menina postey intrare

Gay Iodid.

Iodid. Valeroso O Luferney atey pes  
 Clega uma afficta que busca  
 o teu amparo p' o teu a Gillo

Luif. Levantate bella dama edire  
 o que postender

Iodid. Nacidade de Betulia  
 do Ibraico povo oacento  
 por desventura da Estrela  
 foi deminda d'ida o berco.  
 de nobres pais descendente

Sou eu Inas posso Inerco  
 porcom, que empotta esta dita  
 Le. Dije lo sinto adespero  
 Teu Exercito Valente  
 por Dije a cidade serco  
 efer este Grande, ae alto  
 entre o povo, Grande Medo.  
 burcaão - ce parece ser  
 sobre este Caro funesto  
 porcom entre a Com furas  
 Orão se a entou Com a sento  
 eu Como Naquelle, posso  
 Inercoi algum Comceito  
 tive logar de dizer Be.  
 Alexão domeu Intento  
 dije que Nada fariaõ  
 quedes lezer tir, que o tempo  
 que Gartaxão na peleja  
 Gartaem Num bom Comcerto  
 apenas o Vio o povo este Hoto  
 Logo o sendo Contra Inim se conjuro.  
 Chamando Justiça ae Cos  
 Gritarão Morra lodiid.  
 que este se onome do berco  
 pois burcaão em Nossa de grace  
 para Nos o Castiveiro  
 Pegão em Inim e de emprovro

Poem me fosa do Castello  
 lo zinca sem mais amparo  
 que aquelle triste terreno  
 sem saber paço o caminho  
 N'um porando amato erpeo  
 afflicta dosteu deulo  
 O E Valeroso O Lusitany  
 Nelles emystoro Vingança  
 Contra quem poro tao soberbo  
 ceja para o castigo  
 de minha desgraça e flagello

Ref. Parte femosa dama em clu-  
 ga opranto daminda parte fia  
 aderagoso, e a firmo que nao  
 ficara pedra sobre pedra des-  
 ta confelir cidade de betulia

M. J. E que funcao terao os laparrey  
 maloturia com tanta pedra

Ref. Matarai atoda, e culerei a sid.  
 e destruirei seuy muros

M. J. Cuidado Nino

Ref. Valentes Carpilainy, Lestixainy  
 aos Vozos e porentay

doir - Da proutay o bedecimay

Ref. Tremora Dudid. Exponiueb  
 que a gloria datua fomezura

Aminla Auctoridade  
 M. S. Ay deede me fogir

Ref. Aminla Auctoridade, todo este  
 exercito esta a tua mando e  
 para que atua promozera me. Terr  
 a le. Batado de tal sorte que da  
 não sei parte de mim

Lo. d. d. Caminha estrecha tanto se tem  
 mostrada em felis que me não  
 deca lugar p<sup>o</sup> atenderte

Ref. Para que erqueira aq<sup>m</sup> postis  
 suspira p<sup>o</sup> que le ce e lejudio  
 Coando experimentay a trecura  
 domou Cosacoõ dame. o teuz bras  
 Co

Lo. d. d. Espera sendo não teague o teu  
 precipicio, pois ainda quando  
 me erque ce. de mim p<sup>o</sup> atender  
 artuar p<sup>o</sup> a larray não era o lugar  
 deente, p<sup>o</sup> este a lojo; o. l. Ceuz

Ref. Pois naminda tenda te espero  
 espaco palayra a os Guardas que  
 não te impoerão a entrada. E  
 logo amor que farey que bran  
 tar as leis da obediencia

Lo. d. d. Deus de Israel valeime Vaice

Acto 1. foram-se Orgalozos Mas foram  
bem Comedidos. Mas que eu  
isto Armenoz postay Mas  
Yamos a D'us o que Teirto

Sei a Velha

Velha - Quem esta aqui

Mes - Quem esta aqui Soeu em. q' Es.

Velha - Eu vinha aqui em procura de tua  
Senhora que da qui Vai q' e minha ama.

Mes - Esta Senhora e a Senhora tua ama

Velha - Sim Senhora

Mes - Dm. não sabe que a de coisio de quito  
ppriencia palle.

Velha - Eu Sei Cabatim

Mes - Foi eu tho declaro em bom portuques  
a Senhora tua Ama foi a a Comediar  
Com o meu General. Dm. e sequizer  
ca Com Ego me i mi Ei.

Velha - Que E de eu quoter... Disse que  
dizer amor may não the de go a lingua  
e lo a tem. ff. medizer di milhanter  
oprobio venha ca Inobento não  
repara nestay Canç não ve esta  
preppicacio ff. medizer di milhanter  
des temperes, pois daiba, e veja may  
não, não veja por que quando!

Mes - O Cainç.

Velha - Se me engrilo.

M. - Oh Jay.

Velha - Se me a Sanho.

Mex - Ironio.

Velha - Farei Com que mais não falo,  
Farei Com q' mais não dign e  
Moa lanca rei estes othej - - - vaice

Mestre. Antey tu Segues que tal vejay  
Vaito negra Cristaleira do Inferno  
Othej do diabo da Velha em tea te nego  
ora vamey vos seny fiaou alguma  
Couxu, nada fiaou o loida do mho

Preto Siollo.

M. - Frare me p. que Eu bom alquidar  
de de pap, como se sentos todo de papo.

Preto - Ja não ta papo não.

M. Venha o Corido.

Preto - Anda não va a linhavado.

M. - Quero te a linhavara o corpo Com  
Eu forca, venha o a vado

Pret. - Quemoco

M. - Quemado Sejay tu venha a otha

Pret. - apodruco.

Mex - apodruco de seião or teu othej an-  
tao não ta nada

Preto - na copia de meu Senhor Oso ferney  
Ea murtaf Cosay Espão do vinko a  
Senhor mestre falo um não venes  
cos menea. Eu gavafo de marufo

les - Maluco de la esta ora la Voz Euno  
Saude - Bebe.

Canta e Vaice

Virtude de Camo  
Say Jodid

Jodid - Ver o Deu de Trocha Laura E  
versa am paraime dormindo esta  
eterno ade ser o seu descanso Com  
a sua meima espada Me coitavei  
a Cabeça merre em o troda tirania  
nao blazonei de a trevide Coando  
Eu molher, te o curpa em ten toy.

velha Ova lerosa pantalicea boto botea  
qui neste a ventab que eu levo la fida entro

Say o Mestre da La

Mestre da La Isto esta munto docegado, que farao  
o ley may que Eu isto meu Amo ac lamarme  
o meu Amo que esta de Golado a  
Cudaõ Ca.

Sole. - Que teny que teny.

M. - que E de ter nao Me meu amodegado,

Sole. - Queno seria o a gre cor.

Mer. - Quem a via de ter donao a que Ma Caga  
nita que Me le sou a Cabeça.

Salvador Dece parte ao Campo e quem for  
o grego e morto.

Sadid

Com a gra felix povo a flagracas  
pois a lio e de tamo da loires  
nem pode merer mais tempo racas  
quem e pera e favor da mão de vino  
p. que atua cista a tista a sua  
aqui ter a labeca mais ferina  
e Saque ter o triunfo faindo a tista  
o frecei sempre a e a regem mania cultos

Capo dos Pastores  
em que fallão as peças seguintes

Lum Anjo "

Afecto "

Amfiro "

Florindo

Amador

Citarão os Pastores de cada lado  
adão o Anjo y deuce

Percebeidoy pastores ter sentida

de pertaj de se sono tão profundo

Eide logo a Belém aver nascido

quem cada largatar a culpa ao mundo

jã o Leo gloria em si está possuindo

jã os Comens tem praz gosto jouando

atendei a Viras deste destino

Hide ver jã nascido a V. menina

Afecto - Que Oute.

Amfiro - O Céu

Amador - Jure, que Vez

Florindo - Que prodigio

Adão - Onde é tanta maravilha

que eretas os hoys Quiloy

o Serã favor do Céu

ol éi sono do sentido

Aleto " tah naí Cresi seja tanto  
por eu o Oly Abrindo  
Vi em Cominlarca ao Leo  
Eum selvta paraviso  
Amfriso " A pena em doey e Lóy  
Eia a boga te patindo  
que a bellon foz moy logo  
a Ver ad. já non tido

Amadoy " por a toz por que se espera  
Florindo " Quem da tardancia é mótino  
Tody " Vamoj já ser a belon  
Sela bota, ou naí este Alviro. Vais re

---

Salem Tody e legas ad Portat

Aleto " Fey do Leo Estomacaí  
a Noínads idifício  
por emti narce opreniçio  
p. ano pa Sabuacaí  
amay justa Sumicai  
ofreu comtods em penlo  
quanto popo equanto tenlo  
derde já fia ofreido  
p. por ser ademetido  
ad Vopo Santo Abenlo

Amfriso " Toje ad Vopo qey tenlor  
Quiaí de luma Virai  
com Sumi pa contricai

dega' este pobre pastor  
espero de V. Sr. amor  
nunca mais ser desgracia  
de M. cancionos feley fado  
m. fe' ojuste ficia  
pois so' Graçay comonica  
quem vem' Amier especada

mod. de ditores per feicy  
de M. misterio profundo  
pois no' d'us ty' e' o' comundo  
o' de' jada me' sig  
todas as doray, e' de' ay  
seja o' hono' de' continuo  
pois prometto o' destino  
p' os Paros da memoria  
e' terepionay gloria  
de Adorar em O. mensino

Horas N. C. de Bellem  
entre em miras postah  
de p. ter fim toda' smah  
e' nascido onofe bem  
Esta fortuna tas bem  
e' o' anopa Vista em face

Porque se satisfaca  
Accão dos Nobres Loureiros  
e Citty de São Paulo  
Amparar na Nossa Graça  
Ateto. Agora meu S. Iose  
Ambrósio Nôy pura May de S.  
Amador. permiti logremos todos  
Todos. Graça na terra entre Cety  
Fian

Manoel Gontalves

Cantase dentro uma Cantiga Comlida  
Cadute, Calabado dizem todos, leua, leua,

---

leua, leua, Siuaj porosta leua. Naõ lãj  
nigem sem leuar, Cu mibenze, onde  
Eiraõ Eter todos di Lapotes, Si nonde quj  
lão mirenhar a nenda lãtempo, tem  
por, como Estãj Virsi Filados dos An  
tigos tempo; qij seja rustilli q. Eter  
labutem Nordest manguy Cq. Cu Ande  
patulando. Naõbra da dõra, fãrtente  
q. Cutendo ageha de q. Nomeu tempo  
naõ Frederbanlãla Negej, Sigurãdia  
apenas a parentia Narrãja da fãmia  
ou Emborãdo Nãlãde. ou Com mear  
Jãrã mago atrãlãdo, Era dos magna  
tas da lãbutãdo, maõra q. Alguõ  
aminda Virtã Abrise bõgo Naõrite  
dõnãto ou fãria, Cũq. Sempre frãtej  
dõmea atãjo. Loj da q. Subi bem a  
Libitar um galãria; dõfãmeãga  
dãgeti tempo Andãrao atrãra dõrrãim

partidas de partes, Mah' q. Curigawa  
de greja Alouger parte abah' Cuava  
contantay q. Era um Nunga Alabor  
Uma de lary Era Mostona Comolo  
m. bargo, Ah' Comdia Portual' amos  
de amistade, Cha Tinda purmos, Em  
Vioume um Mimo Couza m. grande  
Era um Camuote de l'anda de l'eta  
de Navio, Compridos Ebofes de l'ata  
de tragete, Cuz' Vi' tau grande Exe  
do, Cargejla Em l'etony pondentia 3  
Caroir, 20 Alajas, 18 de l'etoy, 30 Em  
2er, 60 Caruxos, E de l'ardindos 500  
Colli de l'edey foda' a porta de l'apaniga,  
Cha Exedoy' de l'ao de l'ao de l'ca d'ito  
de l' Antares mandibe Comoy, E q  
in l'ay q'uy de l'ern Inezembro  
do l'iao de l'im

Do fundo de mar, sagado  
de l'imeto Este de l'pigo  
noy aynda menas de l'pigo  
prover q. de l'imino de l'atado

Sobre falta de Exclamado  
porem virada Lamelega  
jrougo Emporita Culoma delega  
jroumostrate Constal favor  
que esta froulo ondo amor  
jrouj vaj com sangue mageltra  
Eu em teu amor deparato  
porq de constante adelinco  
jrouj na compra de larinco  
ningej metira de lanto  
Quito major nao de lanto  
jroulo cabedat lanto  
na prova amende nao falto  
quida de filo inspirando  
Capela nobis de lanto  
Solongo mitru malto

Fixi a lista em ita xouvi na ribeira  
embarceja no pagete, largou este o mero  
todo, fojbolinanda poro de fora xegoa  
a porta da mada, poute de lapa fexlinad a  
Lortaleza abrio a porta de labeu Congra  
na de gata de lanta, rapilaria de mirada  
da mustrazidade nao fobia a quipexce  
de arigati, porq. Nij de todo o pexce

gortaba; Cu no Domingo siguiente quise  
aparecer Comprido la Noua Aminda  
Crosly, Visti a lamiza Lira Amajor la  
misa quistendo Vistido, Como Era gran  
de mandite tirar a megar quise de  
las, Mandi fazer Meja duxia de lamizoy.  
os puntos finas farta Toda q Meja  
de de la qil Retirej Vindi para Mele  
tim duma fragata; Los bofes atoga  
Los, nodias Emper todas antabernay  
domay Cozindado, Luto do aderelado  
Como me Vistido de fementi, Comduoy  
fragatas de laa banda, Singi a faly  
ca aban la vento, Mandi abri o mbor  
nair non lapiator, pur o galerio noto  
ni, Virej o gageiro p<sup>a</sup> aparte Exgerda  
deyti Coatro por Notabedo, falynguy  
Ej a gem luyhan, En lubej Amorada Co  
mitendo dize foy Ver Aminda bella Cro  
Luz q. in fava. Maszperi Comgerm faly  
cu. Omay q. Sedir Sao Coatro pa  
Laltray de labeta.

Vale da Freira Espoas

Exantre . . . . . o Doutor  
Freira . . . . . Zedeira  
Zabego . . . . . Preto

Sej Exantre

Para Vamo Entrando na  
pobista de Cupido a Ver de  
amanty Colegas traem com  
maior agudera afinando  
o Estillo Cupidista. e por mo.  
quem tak disera. que sendo  
Esta portaria culla de a  
morosy Sextamey. le Vya  
agora Riato de mercansy,  
donde toda Ameller de Venda  
vem fazer seu Negocio. Que  
a demirs! Já la uay <sup>o tempo</sup> em que  
ofrioy Coraony de affecto per  
se Veranty vindas buscar calor  
namoratoris a orlaio de tanty  
Soj que gornadem Esta Lau  
tura. porrem que Ouso.  
Doutor. Já Este sito me vaj dante com  
o genio.

Pantre, Aquella yalla é do Doutor Estuás!

Doutor, Se a em firmidade de amor presôra  
de junto, Aquij Está cum Doutor,  
nós jirique o farinto na folla  
do Comedês.

Pantre, Amigo Doutor, Sej oq' Neuo  
as tuas fizicas; moy porora ainda  
nas Está Enferma Anôsa  
con terpondencia. Dame cum  
abracos poj m. Estimo Viey,  
poj Está tarde ade a Ver  
Juncas Vija.

Doutor, Juncas Vija? deq' é, de Paó  
de Pirariki?

Pantre, nós digo ipso, Oq' lade Pauer  
Conserto agrade.

Doutor, por que mandaste Vir Algum  
Comendês! Ora Estimo poj  
tas bem quers o meu Comendês

Pantre Deixa grasy, bem Sabes  
que minha Prima me ama  
muito, enás Sej destay pre-

Prezisa, que for sequencia  
Venha ativar.

Doutor, isto é bem claro, a com sequencia  
é ser o Amo.

Antre, Loucura consida y seja Amor,  
moj não ar Neira.

Doutor tudo segue a Amira e  
despedida de Duero, que na  
Loucura, não pedã Acto de  
descurso Ergo; e Vm. em  
peda se darão.

Antre, Comen, já tenas Loutra, e  
por fazer menoj morora am.  
Saudade Vou bater na roda  
que mandej xamar m. Prima

Codeira, Quem bati?

Antre, Quem por destino dos Astros  
vem com prior ofado desta portaria

Doutor, é forte Labirinto. . . G. A. P.

Codeira, Sendar Pantri m. Estimo Vello  
Vm. tem Veto grande Aurencia

Nota Lugar; Aprelora sua Prima  
tam andada de pte, may m. combalida  
Doutor. Se acaude tam noticia della pregaa  
nomar

Rodriga. Vantor Doutor tambem vem a:  
festa sexta tarde?

Doutor. tambem m. In. e Otimarej  
que v. 1.º conte Silatady Anoy  
to p. Vir a ver de Bengano  
San Idadey.

Rodriga. Tã Villa sou eu!

Doutor. Nã m. In. may Ota ja m.  
aquebrada.

Rodriga. Jã onã soffro: eu mando  
clamar sua Prima vir San  
tre!

Gabejo. In. aluda de prefa alaca  
que a In. Ama esta com luma  
forte com v. ocaã

Doutor. poj vem buscar Bom Vidro  
de Agua de melicia

entre. Vallone ofes. e la m. que

Redem este ataque!

Gallego. Eu não sei, e que eu bi só foi  
que apenas que Vm. puzo Vm.  
opê natural entrou a brax fofitas  
afetar em Com ventos, e q' Vm. bida  
alã logo a friira

Pantre. Sim, Sim, catas está sem falia?

Gallego. Sim bnda de pri pa.

Pantre. Mas de lá tem feito remedio?

Gallego. Ah senhor! Isso é uma traquinada  
de laço q' vinha da Botica

Doutor. O Gallego, tu amo quer por  
agora logo de tabas!

Pantre. Basta agora de Vm. q' toatas  
de remedio.

Doutor. O remedio é tu direy p. Cara

Pantre. E sim fora por em m. Prima...

Doutor. Vay que eu cá a direy temperando

Gallego. Sim a vida de pri pa.

Doutor. O Pantre oha q' retorne  
ficar mal.

Galego. Vamos sentar  
afronte. Meirame; Estou perplexo

Freira. Meu Primo!

afronte. Minha Prima Já Terpiers com  
outros Mentos. É possível que  
vos veja!

Doutor. É bem Anno, se tu tens os olhos  
abertos, e de fidedade pode  
saer

Freira. Não sei que motivo pode saer  
p. meu primo ter feito tão grande  
Aurencia.

Antre. Voz. É dilatada a demora de lundias

Freira. Primo; q. Ama os meus de  
parese a ternidade

Doutor. Ah! que affeira quer ter Caclorinto  
de Frada atoda a lora.

Freira. Sr. Doutor; É Cariveh  
Que tanto agorto de Estar  
na sua Com.

Doutor. É Possível, a tanto que os  
Simbolicos conturros dos Agrados

quedaram morigiar as Expressões  
das frases Serias porem todoy rigor  
gomo hoj p. publicar a gloria  
que tanto de Ver a N. Gã

Pira " Que separe me Primo!  
Autor " Seu Primo pareseme de Bonens.  
Antre " taõ Adiculo me Rey "

Autor " Nã e porisso; e pella figura  
que farey aqui com tua Prima

Pira " M. Sei Autor deinde deisse  
que e de ingrato nã me  
repe euma so pabaura

Antre " Eu Ingrato ora adu de  
explicã ant. ingrati dã  
verte Soneto.

### Soneto

Seu Amor m. Prima metem  
varis,

Durmo pouco Ando sempre commih precos  
visto as very as mejas a Hauery  
nã sej oq vou ler no bribaris

Se tua lembrança Neto Primaris  
de he jando que sempre me apparey

Centre tantas Ideias tão perplexas  
Fui marcar Quatro Dias com um  
Almoxar

Mas que lade ver, se a sorte domou fado  
de continue me louca este perigo  
que de todos me seja este Cuidado  
mantendo em Comie quo inicia dos deigos  
que li toda a loucura deste Estado  
nao poder Citas em mim pois estou  
Contigo.

Doutor.. Agora sigame eu com o meu  
Comprimeto

Senhora naõ Viva a Sim  
obre bem tanta Virtude  
N.ª Mãe tanta Saude  
Como eu quero p. mim  
tendo em primo Joaõ  
que li em galante Sujito  
Com prii lante atarde em lito  
p. esta noite Dormir  
aqui estou p. a Seruir  
p. se muito bem esta feito

Zakyo.. Sr.ª a Duda de prica a cura  
que a Senhora ama esta  
em fadada, e diz que vem

a cá, e diz que se vem a cá que  
tudo vai caro.

Freira. Pois que é isso!

Doutor. É a ama do Pantre q' não quer  
que elle tenha com apondencia  
com N. S.ª

Palhaço. Ma quer cá vir; e diz...

Freira. O que, o que!

Pantre. Nada, Nada, Vaite.

Doutor. Dize logo.

Freira. m. me a demora Primo que  
consentay que se profane o meu  
Sepulchro.

Pantre. Prima Estay mal com nigo!

Freira. Estou pois não posso sofrer  
tanto desacato

Doutor. É Bem feito, é Bem feito,  
porcom minha S.ª. Victor Ficus  
S.ª. Sade Cantar em Boedinho

Freira. Estou a Paixonada,

Pantre. Ora Cantai Prima

Freira. Ora Ou Cantar pois não  
quero se procuramos tombo l'ho por vingança

Canta a Freira

Antre. Brabo m. bem, ali vai em Nosso  
Louvor.

Quando alternay a alegre o eterno canto  
nos Quaidos reemprime a melodia  
e suave atraia de fa Harmonia  
O hua openham. dum quos en canto  
Na Alma adore. Voz sempre tanto  
que as potencias recada de Magria  
e por pocias do ceo que se ou via  
Creve as descursos e continuo Espanto

Entre Cita Surpam. tas Chuada  
que na solfa o tempo em toas Vezis  
Cada Voz nos Yarey mais Estimada  
Com justa Uraí deste Cortes  
de poij de Vos Quier jorina adorada  
já nas tem mais q Quier onue d'elles.

Antor. Bello, Bello, agora eu.

Canta bem, sim bendora folgo m.

N. de o les a seu Paij por tanto com dno  
que e da Voz, pello, groes, e pello fino  
bem puda a compandar qualq. de finto.

Mua a Vou com dinheiro tinda junto  
may todo segartou era eu menino  
que atis algum vintem sem ser mofoino  
Pedana porre sa Hia eum bom Breuento

Quando canta, e se e lo sustimado  
porre de lappay Linda de Costas  
quando Vay a fazer o seu negocio

~~Cria de mim naõ judge Comilha~~  
pt. alorema q vem com bem cuidado  
Ede Cantar as passas da parolla.

Peto. O mt. may a sandora  
quer comprar eu pouco de lacaas

Outros. Lacaas tem elle q pedã o vante

Freira. Naõ quero agora que tento  
abondancia de piolate

Peto - "Esta feito mt. Par. poy ja  
que naõ quer comprar com onigo  
quero agradecer oozo q Voro  
deu a Esta Alma quando  
Cantou

Esta Voro e eum troucaõ  
sar galante por q e fina

Durbonca os Moij Caterinas  
aprovegando os miçias  
pode ter alguma fúncas  
com os pretatos de Juine  
tudo isto verdade rã  
por que se nas loto siay  
esta Hoj apparecia  
des bonema obangali

Doutor. Hy que o deho vai se afubando  
de letendo

Frira. Meu Primo agora Cantaj Vós  
pantre. Eu Prima estou loco por em  
em Canto

Idoij. muito bem, muito bem

Frira. Senhor Doutor agora fiquem  
vmd.

Doutor. Eu só sei tomar que pes

Frira. Ora Ande Cante

Doutor. Já que termina em Canto

Frira. o certo é qd. o Doutor tem  
boa voz

pantre. Mas já da vida.

Porto .. 57. Doutor parefe de Guitana  
a que de l'lay

Rabeyo .. de alle curape os Duenty (cantando)  
moria's today.

Friera .. et agora prime quera de Goloreij  
Sem Veres a Si Vay  
Quem tem amorey tem Felly

Contre Contra o Farindo Amoroso  
ligado o constante a futo  
quanto mais se termina o Objecto  
tanto mais se cria o Desejo  
quem na's vida de vidoro  
na's ama os finos de vellos  
pois os docey parallellos  
de um fino, e constante ser  
por insencia do querer  
G. m tem amorey tem Felly

Doutor .. Agora eu

Carado tem mulher  
quem sem paga tem dinheiros  
vende vinho e taverois  
quem tem fome quer comer  
o ruy anda a correr  
e decahe os campixellos  
nelto inverno eu' dia bello

na libeira <sup>ta</sup> m. pafay  
quem veue vindo de Caraca  
quem tem amory tem Felloy  
Gabryo "João de Bigos namorava  
Luna caelopa estupenda  
quando atupava natenda  
Amo quinto de peregua  
ella toda se Ca gretaua  
poudo or Olloy Amarelloy  
ella sediz com dis bello  
que aduvidar se compete  
poij q. Cas yas frate  
quem tem amory tem Felloy

Preto - May Casarina de Laja  
há por Candey a seray  
diria m. <sup>ta</sup> finera  
há no pafarizo da Praia  
era Preto dos Outros Laja  
parenta dos Vasconcelloy  
há preto Larga em chit velloy  
eneste amors em q. viuo  
tudo oprato há Cativo  
Quem tem amory tem Felloy

Privae - Meu Primo sas Lora delir  
a olors

Contre. Eu liide sofrer o golpe da  
partida

Doutor. Sim Doutor que omerano de ter  
feira que cobrar a Cabana

Contre. A.D. amado bem, e em doce calma  
ordoy - seme parte de Dor a Dm. Alma

Contre. O Doutor a feira ferme Dorar

Doutor. Contre a.D. que vou ver  
o meu duenty

Contre. A.D. Amigo a lá outra vez

Galgo. N. Sou preto vou naí torne,  
outra vez a este lugar

Preto. Sou Galgo vou embora  
que aqui naí é preto

Galgo. Vou em N. Sou Preto  
vou embora e aqui naí  
é e esolar.

Preto. Sou Galgo já e medoy grava  
torne

Galgo. N. del Rui. N. del Rui.  
Sim