

O Marquês de Fronteira e o teatro do seu tempo

António Reis

São abundantes as referências pelo Marquês de Fronteira nas suas Memórias ao teatro do seu tempo. Pretende-se com este texto detectar a importância relativa que a arte teatral – tanto lírica, como declamada – vai assumindo ao longo dos diferentes estádios da vida de D. José Trazimundo, tal como a documentam as Memórias. Desde a primeira ida ao teatro na infância, até à frequência “social” do S. Carlos, sucedem-se diferentes tipos de relação com o teatro: o divertimento dos entremezes e farsas, as representações amadoras, os boicotes aos tenores, a agitação revolucionária na plateia do S. Carlos, a admiração pelo teatro visto nas cidades estrangeiras, a integração numa companhia cômica de aristocratas e diplomatas, as dificuldades para reabrir o S. Carlos quando exerceu o cargo de Inspector-Geral dos Teatros face à incompreensão do Ministro responsável, etc. Procurar-se-á integrar esta visão pessoal na evolução conhecida do teatro deste tempo, e compará-la, por outro lado, à visão de um burguês da mesma época, Francisco José de Almeida, autor dos “Apontamentos da vida de um homem obscuro”.

Se, como fonte informativa sobre a hist3ria do teatro da primeira metade de oitocentos, as Mem3rias do Marqu3s de Fronteira se revelam de escasso aux3lio e interesse, dado o escopo predominantemente pol3tico que as domina e a aus3ncia de refer3ncias 3 evolu33o da literatura dram3tica, das t3cnicas de representa33o e de muitos outros aspectos da vida teatral, j3 como testemunho de um comportamento vivencial face ao teatro do seu tempo se nos apresentam de ineg3vel valor, no 3mbito de uma hist3ria das mentalidades. 3 o ponto de vista do espectador interessado, por vezes mesmo do amador entusiasmado, que vamos ami3de surpreender nas abundantes refer3ncias que povoam estas Mem3rias, cobrindo um largo per3odo de tempo que se alonga desde a inf3ncia do Marqu3s (1809/12, dos sete a dez anos de idade) at3 3 madura idade dos cinquenta anos.

Que tipos de rela33o se estabelecem entre este grande aristocrata do reino e a arte teatral – tanto l3rica como declamada – ao longo da sua vida? Que import3ncia relativa assume para ele o teatro nas diferentes fases das suas Mem3rias? At3 que ponto ser3 poss3vel detectar um progressivo desinteresse pela arte teatral com a correlativa redu33o da frequ3ncia dos espect3culos a uma atitude predominantemente social? Como explicar a aus3ncia de refer3ncias a acontecimentos t3o importantes para a hist3ria do teatro deste tempo como a funda33o do Conservat3rio e a inaugura33o do Teatro Nacional, por parte de algu3m que se mostrara no in3cio fervoroso admirador da arte de Talma? Ser3 o ponto de vista do Marqu3s-espectador suficientemente representativo do “espectador-m3dio” (se 3 que este existe) da sua 3poca? Que conclus3es tirar, a este prop3sito, duma compara33o entre os seus testemunhos e os de um burgu3s coet3neo, Francisco Jos3 de Almeida, autor dos *“Apontamentos da vida de um homem obscuro”*? Eis outras tantas quest3es que nos foram suscitadas pela leitura que fomos fazendo destas Mem3rias.

As 26 refer3ncias ao teatro aparecem disseminadas pelas 8 partes das Mem3rias, embora bastante desigualmente repartidas. Mais de dois ter3os (19) concentram-se nas 5 primeiras partes que cobrem o per3odo de 32 anos que vai at3 ao final da guerra civil (1834). Os 3ltimos 19 anos conhecem apenas 7 refer3ncias. Resolvemos orden3-las do seguinte modo:

1. O teatro na infância e na adolescência (1809-1820) ou o reinado do divertimento – 5 referências (3 na Parte 1.^a e 2 na Parte 2.^a).
2. O teatro na revolução liberal (1820-1824): de local de comício à abertura ao estrangeiro – 4 referências (Parte 2.^a).
3. O teatro no estrangeiro (1824-1826) ou a descoberta da qualidade e do diferente – 6 referências (Parte 3.^a).
4. O teatro na guerra civil (1826-1834): entre a política necessária e o divertimento possível – 4 referências (2 na Parte 3.^a, 1 na Parte 4.^a e 1 na Parte 5.^a).
5. O teatro no liberalismo pré-cabralista (1834-1842) ou o local de sociedade e a prática do convívio – 3 referências (Parte 6.^a)
6. O teatro no cabralismo (1842-1851) ou a política do e no teatro – 3 referências (2 na Parte 7.^a e 1 na Parte 8.^a).

N.B. Última referência ao S. Carlos: depois da Regeneração e a propósito da saúde periclitante da Rainha D. Maria II (Parte 8.^a).

Destes conjuntos de referências, os mais interessantes são notoriamente os três primeiros, quer pelo que há de tocante em algumas descrições, quer pelas informações que nos dão sobre a arte teatral do tempo, quer ainda pelas revelações de uma curiosa atitude mental. O episódio relativo à política do teatro em 1847 assume por seu turno uma feição pitoresca e exemplar, que não deixará de nos fazer sorrir nos tempos de hoje...

Debrucemo-nos, pois, sobre cada um destes conjuntos/períodos, tentando salientar as suas observações e informações mais interessantes, integrando-as no que sabemos do contexto da vida teatral da época e procurando ainda compará-las aos testemunhos de um burguês contemporâneo de D. José Trazimundo, o “bon-vivant” Francisco José de Almeida, nascido oito anos depois, em 1810, e cujos “*Apontamentos da Vida de Um Homem Obscuro*” cobrem o período que vai até ao final do ano de 1839.

O teatro na infância e adolescência

Podemos situar entre os 7 e os 10 anos de idade as primeiras idas de D. José Trazimundo ao teatro. Não havendo uma identificação exacta do ano, as referências em causa são incluídas no fluir das Memórias entre as alusões à segunda e à terceira invasão francesa (1809-1810). Mas é sabido que nem sempre as recordações fluem segundo a ordem cronológica efectiva dos acontecimentos a que se ligam. Assim, por exemplo, a segunda ida ao teatro na companhia do Abade de Medrões para ver a farsa “Manuel Mendes”, não pode ter ocorrido antes de 1812, data da estreia desta peça de António Xavier Ferreira de Azevedo (não deixando de ser curioso e significativo que o nome do autor não seja citado, ao contrário do que acontece com os actores da companhia cômica do Teatro da Rua dos Condes, encabeçada pelo “famoso” João dos Santos).

Gosto herdado de seu pai que “tinha uma tal predilecção pelo teatro, que em todos tinha camarote efectivo”(M.,I, p.79), as idas do Marquês ao teatro na companhia de seu irmão vêm quebrar uma rotina de parques divertimentos reduzidos às visitas a familiares e a modestas encenações caseiras de cerimónias da liturgia católica, assumindo ao mesmo tempo um certo cariz transgressor, dada a oposição do velho Pe Allen a estas blasfemas diversões (“julgava excomungados todos os que as frequentavam” – M.,I, p.118), e apesar da conivência e mesmo do incentivo do bondoso Abade de Medrões¹.

As idas ocorrem tanto ao teatro lírico de S. Carlos, como ao teatro cômico da rua dos Condes, não havendo qualquer alusão aos outros teatros da capital – o do Salitre, o do Bairro Alto e o da Graça. Em ambos o entusiasmo dos dois irmãos é imenso (“Eu e o meu irmão aplaudimos de tal maneira que a plateia nos impôs silêncio” – M.,I, p.79), não se apercebendo o Marquês, na altura, da escassa qualidade dos espectáculos, como se depreende da comparação que logo faz com o “Théâtre des Variétés” de Paris e o seu insigne actor Potier, que veria mais tarde nas suas deambulações pela Europa (“foi então que me habituei a julgar do merecimento da nossa companhia cômica” – M.,I, p.80). De facto, tanto as peças como os actores e, pior ainda, os locais de representação (tirando o S. Carlos em Lisboa e o S. João no Porto) desta

época deixavam muito a desejar. Basta a este respeito lembrar as descrições dos viajantes estrangeiros a Portugal nas últimas décadas de setecentos ² não havendo indícios de alteração da situação na 1.^a década de oitocentos. O dramaturgo Silva Abranches descreve o Condes, construído após o terramoto de 1755, como “um subterrâneo frigidíssimo e tenebroso” e o seu colega Costa Cascais considera-o uma “espelunca imunda e carunchosa”. Quanto aos actores, esses por vezes apresentavam-se em cena embriagados, conforme relato dum jornal da época ³ ...

Mas o mais curioso destas Memórias de infância é o relato que o Marquês nos faz das suas primeiras tentativas de comediante amador, iniciadas logo no dia seguinte à primeira ida ao S. Carlos com a representação da ópera da véspera na Sala das Batalhas acompanhada de uma orquestra improvisada de tambor e pente, e prosseguidas com a organização de uma companhia cômica caseira, que fazia estar os seus actores a todo o tempo sobre cena! Momento alto destas peripécias de amador é o “teatro portátil” fabricado por ocasião do Entrudo de 1812 ou 13, numa altura em que as idas ao teatro estavam suspensas para não criar problemas com a tia Castelo Melhor, que lhes era tão adversa como o Pe Allen. Com a participação dos criados da casa, foram ensaiadas às escondidas nos quartos do 2.º andar as farsas “Manuel Mendes”, “O Doutor Sovina” (esta de Manuel Rodrigues Maia e datada de 1804) e “A Castanheira”, tendo-se armado o teatro na Sala das Batalhas no Sábado e estreadas as representações no Domingo com grande aplauso da família e afluência da vizinhança: “Fomos estrepitosamente aplaudidos, mas nunca pude saber se aqueles aplausos eram devidos à ignorância dos espectadores em assuntos de teatro ou à perícia com que desempenhávamos os nossos papéis” – comenta D. José com alguma ironia (M., I, p.126).

O teatro é assim claramente assumido não apenas numa atitude consumista de espectador mas também como prática criativa ainda que limitada nos seus meios e alcance. Em ambas, porém, é o entusiasmo e a alegria do divertimento e até da pândega colectiva que prevalecem, ao mesmo tempo que as barreiras sociais tendem a anular-se momentaneamente, tanto no interior do espaço doméstico como no seu exterior.

É a partir dos 15/16 anos que as idas ao teatro começam a ser vividas cada

vez mais como actos sociais, sem prejuízo, presume-se, do efeito de divertimento que lhes estava associado desde o início. São as referências às “enchentes permanentes dos indivíduos de boa sociedade” junto da frisa n.º 12 do S. Carlos ocupada por sua futura sogra, após a reabertura deste teatro, terminado o luto por D. Maria I, em condições técnicas e com espectáculos que lhe merecem, aliás, algumas críticas; são as alusões ao teatro do Grillo, em casa de seus sogros, e ao teatro do Marquês de Angeja, grande amador desta arte, que fracassa na tentativa de criar um belo espaço teatral junto ao seu palácio de Belém e se notabiliza pelas suas extravagâncias, desafinações e aventuras amorosas com uma cantora do S. Carlos; e é a observação algo contraditória e surpreendente de que “a companhia portuguesa da rua dos Condes podia comparar-se às melhores companhias dos teatros da Europa” (M.,II, p. 179-180), depois do reconhecimento anteriormente feito do seu fraco merecimento face ao “Thèâtre des Variétés” e apesar do transcurso de alguns anos. Tudo isto a indicar um período da sua vida em que o teatro surge como o primeiro e o mais concorrido dos divertimentos e das formas de convívio social, numa atitude que parece ser comum à da melhor sociedade do seu tempo: “todas as noites nos reuníamos ou em casa do Marquês ou no Grillo ou nos diferentes teatros, porque o teatro português era então muito frequentado pela sociedade” (M.,II, p.179) – afirmação esta que pressupõe, por outro lado, o reconhecimento duma posterior decadência progressiva deste hábito e deste gosto no meio aristocrático, ao mesmo tempo que a burguesia o irá eleger como arma de combate político e como rei dos divertimentos da época que se avizinha.

Elemento novo a salientar neste período é a descrição do S. Carlos não apenas como palco de representações ou local de convívios mas também como plateia activa e interveniente e por vezes mesmo provocadora e autora de boicotes. Se os “partidos” das cantoras, tão comuns neste tempo, parecem ser mais calmos do que os dos anos sessenta em que as Memórias são ditadas (“Havia partidos, como sempre há nos teatros, mas nunca se exaltaram ao ponto de passarem a vias de facto, como ultimamente se tem visto”), já, por outro lado, o boicote ao tenor Decapitani (que fazia o Conde de Almviva no “Barbeiro de Sevilha”) com gaitas e tambores e no qual D. José participa activamente ao lado desse amigo mais velho que é o Marquês de Angeja, leva à intervenção da polícia e à fuga dos prevaricadores, à ameaça de prisão e à repreensão dos que eram militares no quartel e dos paisanas na

Intendência Geral da Polícia, sem que o Marquês de Angeja, chefe e autor reconhecido da desordem, tivesse sido molestado, dadas as suas funções de camarista de D. João VI. É o teatro como espaço vocacionado para a atitude transgressora que aqui se evoca afinal de contas.

Mas se a primeira ida ao teatro tivera como consequência imediata a assunção de uma prática teatral amadora no espaço doméstico, a frequência do teatro nesta época e a pândega a que já dera lugar parecem ter servido de estímulo àquela que é, sem dúvida, a mais transgressora das paródias da sua vida: a saída em carruagem de Benfica, mascarado de Cardeal-Patriarca. Não resistimos à transcrição desta página:

“Tínhamos projectado um grande jantar em Queluz e entendemos que devíamos fazer aquela paródia no Palácio dos nossos Reis.

Arranjámos umas doze parelhas, entre as minhas e as dos meus amigos, que metemos a duas grandes carruagens que havia em Benfica, do casamento de meu Pai e de ele ir à Corte nos dias de gala; vestimos os criados com a maior gala possível, os meus amigos mascararam-me de cardeal, vestindo-me de encarnado e pondo-me um barrete; eles paramentaram-se também de encarnado e entrámos para as carruagens: o Major Dodwell, vestido também de encarnado e montado numa égua branca, tomou o lugar de esmoler; meu irmão, António de Mello e outros muitos, iam nos lugares dos capelães.

Neste estado saímos de Benfica e, logo que entrámos na estrada, os saloios, julgando que era Sua Eminência que ia fazer a sua primeira visita à Basílica de Mafra, ajoelhavam, respeitosos, e eu deitava-lhes a benção; os sinos da freguesia de Benfica repicaram à nossa passagem; o velho prior de Belas, que descia a calçada da Porcalhota, atirou-se do cavalo abaixo, logo que nos viu, deixando-o fugir e prostrando-se por terra, enquanto as nossas equipagens passaram; a torre de Queluz repicou à nossa chegada e os dois capelães do Paço vestiram à pressa as batinas, acreditando ainda que Sua Eminência ali estava.

Depois dum esplêndido jantar na sala do quarto dos veadores, voltámos para Benfica.” (M.,II,p.187).

É de “teatro de rua” que de facto aqui se trata, numa curiosa antecipação de alguns recentes espectáculos deste moderno género teatral, se me permitem a ousadia!...E tendo como encenador e principal actor o futuro Governador Civil de Lisboa do Conde de Tomar!

O sabor deste relato é, no entanto, fortemente atenuado pelo imediato comentário da auto-censura que se lhe segue: “O escândalo desta farsa deu brado em Lisboa, e, honra seja feita à sociedade da época, todos a censuraram. Conto-a, não porque lhe ache a menor graça, mas sim porque não desejo omitir, nestas minhas memórias, circunstância alguma, embora me seja desfavorável. (M.,II,p.187). É já a voz do Governador Civil que aqui se faz ouvir. E, no entanto, como não detectar algum artificialismo nesta auto-censura, face ao evidente gozo que se pressente no relato atrás lido? Tomemo-lo, pois, mais como uma concessão às exigências da posterior evolução política do Marquês e da sua situação social do que como uma efectiva auto-condenação. É que o relato feito está longe de se revestir do tom confessional dum arrependido, como o comentário citado parece sugerir. E não deixa de ser significativa a referência logo a seguir de que a “Inquisição, moribunda queria aproveitar este ensejo para dar sinais de vida” (M.,II.,p.187).

Assim fechamos, e da maneira mais transgressora, o ciclo das aventuras teatrais de D. José Trazimundo na sua infância e adolescência, o ciclo do teatro como divertimento, convívio social, pândega e mesmo boémia, como representação consumida mas também como representação assumida, nas salas de espectáculo, em casa e na rua.

O teatro na revolução liberal

É tempo de abrir o ciclo do teatro na revolução liberal, um teatro de súbito transformado em local de comício e visitado pelos bons exemplos do estrangeiro.

D. José Trazimundo fala-nos de um S. Carlos onde as “óperas não se representavam, os cantores não cessavam de cantar os diferentes hinos, e os poetas, nos longos intervalos, cantavam em verso o heróico movimento, não

esquecendo de lisonjear e exaltar os seus padrinhos” (M.,II,p.212). É nesse S. Carlos onde o teatro lírico dá lugar ao canto e poesia revolucionários que surge de repente a figura dum “jovem, elegante pelas suas maneiras, duma fisionomia e *toilette* apurada, um pouco calvo, apesar da pouca idade, o qual, pedindo silêncio aos que o rodeavam, disse: “A Liberdade”(M.,II,p.212) – uma “bela ode”, “estrepitosamente aplaudida”. Ninguém, pelos vistos, o conhecia e teve de ser ele a satisfazer a curiosidade do público, dizendo chamar-se Garrett. O conhecimento então travado entre Garrett e o Marquês foi-se estreitando para durarem até à morte do poeta as relações de amizade que em breve os ligaram. Garrett reaparece nestas Memórias meses depois nas mesmas circunstâncias, já durante o período de funcionamento da Assembleia Constituinte e com a presença da Família Real no S. Carlos, dedicando ao rei uma ode logo ali improvisada no meio dos sonetos, odes e hinos com que o espectáculo era interrompido. O público dividia-se entre os mais radicais que gritavam “Viva a liberdade” e os mais moderados que optavam pelo “Viva el-rei”.

A par da menção da estreia do *Catão* no novo Teatro do Bairro Alto em 1821, são estas estranhamente as únicas referências a Garrett ao longo das Memórias, um Garrett que viria a fundar em 1836 o Conservatório da Arte Dramática e a exercer o cargo de Inspector-Geral dos Teatros até 1841, no qual o Marquês viria a ser um dos seus sucessores em 1847. Nem esta última circunstância lhe merecerá qualquer nova referência a Garrett, com o qual, no entanto, perduram as relações de amizade, segundo o testemunho de D. José aqui citado. Não parece legítimo, por isso, invocar as profundas divergências políticas que separavam um setembrista como Garrett dum cartista cabralista como o Marquês como razão para tão estranha omissão, que aqui, pura e simplesmente, se regista. Talvez o progressivo desinteresse que as Memórias revelam pelo teatro, cada vez mais reduzido a um espaço de convívio social, possam justificar um tal silêncio.

Mas se o S. Carlos se vê com frequência transformado em local de comício poético-político, já o teatro da rua dos Condes, “onde tínhamos uma bela companhia cómica” (M.,II,p.285) – afirmação que vem reforçar a anterior alusão à qualidade desta companhia – e o novo Teatro do Bairro Alto, criado em 1815, nos surgem como locais de uma certa renovação da arte teatral. É neste último teatro que os lisboetas vão poder admirar em 1822 uma compa-

nhia francesa, dirigida pelo actor Jourdain e trazida até nós por iniciativa e a expensas de D. Maria de Noronha da Câmara, sogra de D. José Trazimundo, que desembolsou para o efeito 6.000 Francos. É o teatro de Molière, Racine, Marivaux e Beaumarchais ⁴ entre outros, que assim chega até nós na representação viva do palco e não apenas nesses livros que a sogra do Marquês tinha de cor. A Revolução permitiria também esta lufada do bom vento cultural francês, o contacto com peças de autores até então frequentemente proibidas, com actores de qualidade e encenações mais providas de meios, numa antecipação dos futuros contributos do actor e encenador francês Emile Doux, que a partir de 1835 traria até nós os primeiros dramas do romantismo francês.

Não se pressente, porém, nas referências aqui recenseadas, qualquer preocupação de conferir ao teatro como texto e espectáculo um papel revolucionário ou uma função ético-política, como era apanágio de toda uma corrente liberal formada no meio académico coimbrão nos anos que precederam a revolução, e onde pulularam as sociedades dramáticas, tantas vezes escondendo clandestinas sociedades secretas. Não se ouve alguma vez o eco dos que, como o intendente Araújo e Castro, preconizavam em 1823, a par da reforma do ensino, uma reforma do teatro, que dele fizesse não apenas um meio de distração do Povo mas também uma “escola de Moral” e um “veículo de princípios políticos” ⁵. Nem se dá conta do estado de extrema carência no que toca a actores, salas, repertório e guarda roupa que então se vivia. Dir-se-ia que a relação do aristocrata liberal com o teatro é meramente lúdica e social, por contraposição à do intelectual liberal que é predominantemente moral e política além de esteticamente empenhada, como Garrett virá a demonstrar na sua teorização e acção a partir do setembrismo.

O teatro no estrangeiro

Entre os seus 22 e 24 anos de idade, o Marquês viaja pela Europa, à boa maneira dos jovens aristocratas da época, para quem a viagem constitui um factor educativo de primeira ordem. Em Paris, aprecia as várias companhias de teatro lírico e declamado (cómico e trágico), confessando a sua admiração pelo

actor Talma. Casas cheias, bons actores, aplausos fortes, público entusiasta. Um tanto surpreendentemente, confessa-nos, porém, nunca ter experimentado pelos divertimentos teatrais o mesmo gosto de sua mulher, gosto que ela conservou até aos últimos momentos da sua vida. É já o progressivo afastamento desse entusiasmo de criança e adolescente que assim se insinua? O certo é que nas deambulações por Bruxelas, Amsterdão, Florença, Nápoles e Roma, o teatro figura sempre como local de frequência obrigatória, inspirando-lhe breves comentários sobre o comportamento dos espectadores (que em Amsterdão durante o espectáculo comem e fumam como em casa), os preços dos bilhetes (baixos em Florença, altos no San Carlo de Nápoles), a elegância e luxo das salas, a qualidade dos actores e das companhias (mediócras em Florença). E se não participa em representações amadoras, tem, no entanto, o ensejo de entrar com sua mulher em alguns dos “quadros vivos” organizados pelo nosso embaixador em Roma no seu palácio, sob a direcção dos melhores pintores da época, quadros vivos esses cujo imobilismo por vezes dava lugar à pantomima, como a que representava uma cena no Brasil em que os índios atacavam os portugueses e que acabou por despertar a hilariedade geral.

É de presumir que esta experiência contribuiu para a formação de um gosto mais exigente, embora sem preocupações de carácter político, subordinada como está a uma atitude lúdico-social.

O teatro na guerra civil

Durante as lutas entre liberais e absolutistas, o teatro passa para segundo plano na vida do nosso Marquês, como é natural. A primeira das referências que lhe merece é como local de anúncio de uma vitória liberal no início da guerra civil, anúncio esse que lhe vale uma pequena ovação no S. Carlos, onde, pouco mais tarde, acaba por formar uma verdadeira sala de reunião, graças à abertura de uma galeria de comunicação entre três camarotes.

Entre 1828 e 1833, o teatro só volta a surgir na ilha Terceira onde se improvisa uma ópera com os militares a desempenharem tanto os papéis masculinos

como femininos, numa tentativa de matar saudades das noites de “bel canto” do S. Carlos: “O Teatro, porém, era de uma ridicularia de que não se pode fazer ideia, e principalmente para um indivíduo chegado de Paris” – comenta D. José com algum desconsolo e uma ponta de snobismo. E se este ciclo se iniciara com uma ovação no S. Carlos, terminará em 1834 com os apupos dos chamados “patriotas” (“liberais do dia seguinte”, como lhes chama a marquesa) ao Imperador D. Pedro também no S. Carlos, quando a capital toma conhecimento das condições da Convenção de Évora-Monte que permitem o exílio a D. Miguel.

O teatro é aqui, pois, visto sobretudo como local de manifestações políticas e, no caso da Terceira, de divertimento possível.

O teatro no liberalismo pré-cabralista (1834-1842)

Neste período decisivo da história do teatro português, as referências das Memórias são de uma surpreendente pobreza, limitando-se a expressar uma relação com o teatro como local de sociedade e prática de convívio. Nem uma palavra sobre Garrett e a sua acção como fundador do Conservatório, do Teatro Nacional – a funcionar inicialmente no teatro dos Condes como teatro normal, após acesa disputa com o Salitre pelo título e pelo subsídio – e da Inspeção Geral dos Teatros.

Em compensação D. José retoma a vocação do amador, participando numa companhia cômica de aristocratas e diplomatas, que se dedica à representação de “Vaudevilles” franceses no teatro do Conde de Redondo. É o lado convivial e mundano do teatro que de novo vem ao de cima, numa antecipação de outras companhias do género que se virão a formar, com particular realce para a de Garrett e do Conde de Farrobo em 1846 – a famosa Sociedade Thália que representava no teatro das Laranjeiras, onde se quebravam autênticas baixelas de Sèvres para cumprir à risca as indicações de cena. Curiosamente também, não veremos nas Memórias quaisquer referências a esta Sociedade e à acção de Farrobo como o mais importante empresário de

teatro da época. Mas se Garrett faz coexistir o seu ideal de um teatro reformador dos costumes e dos homens com a prática de um teatro de divertimento mundano, já D. José parece alheio àquele ideal para se dedicar antes ao lado lúdico – convivial da prática teatral.

O teatro no cabralismo (1842-1851)

Um tal divórcio acentua-se ainda mais no último período abarcado pelas Memórias. O teatro aparece-nos aqui referido apenas como pretexto para uma divertida anedota sobre a incompetência dum ministro do Reino em matéria de política teatral, como local de exibição de uma hipócrita atitude de ministros adversários políticos que desmentem ao Marquês a sua demissão de Governador Civil que já haviam decidido e assinado, e como palco de mais uma manifestação da plateia que grita morte aos Cabrais e aos cabralistas.

Particularmente deliciosa é, sem dúvida, a cena da discussão entre o Marquês, que ao longo do ano de 1847 é o Inspector Geral dos Teatros, e o Ministro Tavares Proença. Este preferia reabrir o S. Carlos com uma companhia composta só por artistas líricos portugueses para poupar gastos inúteis para quem, como ele, “se divertia mais num quarto de hora, no teatro do Salitre e na rua dos Condes, do que numa noite inteira no Teatro Lírico”. Ministro que se encontrava escandalizado com o ordenado e os privilégios da *prima dona* (“uma mulher que ganha doze mil cruzados cantar só o que quizer! Isso é inadmissível!”), ignorava a distinção entre barítono e baixo e preferia uma cena do Taborda ou do Sarzedas a uma ópera de Rossini, para espanto do empresário italiano candidato à exploração do S. Carlos que “queria saber donde tinha vindo tão singular Ministro”...(M., VII-VIII, pp.247-249).

Mas se o Marquês se mostra de uma incontestável superioridade cultural em relação a este Ministro bronco e mesquinho, nem por isso se mostra sensível à revolução que entretanto ia atravessando o teatro declamado português. Nem a inauguração do novo edifício do Teatro Nacional D. Maria II em 1846 lhe merece uma palavra. Tampouco a nova dramaturgia do romantismo

desabrochante lhe inspira qualquer alusão. Apenas o S. Carlos parece continuar a fazer parte dos seus hábitos, um S. Carlos que mantém o primeiro lugar na hierarquia protocolar do Estado, fiel ao modelo tradicional da ópera italiana e à sua função representativa e de divertimento, alheio ao novo contexto político-ideológico e onde as reformas liberais se não fazem sentir. De facto, o conceito de Teatro Nacional de Garrett nem integrava a ópera nem procurava criar um teatro musical em língua portuguesa, (ópera cómica, opereta, farsa), à semelhança do que Goethe fizera com o teatro de Weimar⁶.

É, pois, com um teatro reduzido à sua função social e constituído em assunto e local de actos políticos que se conclui o conjunto de referências do Marquês a uma arte que tanto o entusiasmara na sua infância e adolescência.

O teatro visto por um “homem obscuro”

Não é substancialmente diversa a relação com o teatro de um Francisco José de Almeida, burguês e “bon-vivant” desta mesma época, “homem obscuro” como se auto-denomina, liberal e cartista moderado. Nas 10 referências ao teatro constantes dos seus *Apontamentos* – a 1.ª relativa ao ano de 1827, a última de 1839 – é também o S. Carlos que predomina, essa “montra da capital” como lhe chamou José Augusto França. Um S. Carlos onde se enfrentam os partidos das cantoras líricas – petralistas e sicardistas em 27, borbacabatistas e barilistas em 1839 –, onde morre por acidente de palco um artista numa companhia de arlequins em 1829 quando a ópera estava proibida por D. Miguel, onde vê a “Norma” mal cantada em 1836, e onde se diverte numa mascarada de Carnaval. Um S. Carlos que é, por outro lado, objecto de judiciosas considerações sobre a fachada, os interiores, os panos de boca e os desempenhos dos cantores. Tal como o Marquês, considera que os partidos das cantoras exibiam um maior desinteresse e se comportavam com mais dignidade e menos oportunismo antes do que agora. Mas, por seu lado, assume-se claramente como janota e boémio, prolongando ao longo da vida uma atitude que o Marquês confinara à adolescência. Frequenta as Laranjeiras de Farrobo – esse negociante enriquecido – e, ao contrário de D. José, chega

a referir em 1836 a presença da companhia francesa de Emile Doux, em que Garrettt tanto apostou e à qual se refere nos seguintes termos que demonstram algum conhecimento do meio teatral:

“Nesse tempo estava em Lisboa a companhia francesa de Émile Doux, a quem o teatro e os cómicos portugueses tanto devem, pois foi ele que reformou o método de declamação e de representação, não só como ensaiador, mas também pela apresentação da escola francesa. Foram seus discípulos Epifânio, Vitorino, Marta, Tasso, Emília das Neves e outros mais. Foi ele que nos fez conhecer mme. Charlon, mr. Paul, Charlié e outros cómicos de merecimento”⁷.

Eis um breve conjunto de apontamentos críticos que indicam preocupações de gosto que o Marquês já não revela por esta época, ou pelo menos, já não sente necessidade de se dar ao trabalho de registar. É o teatro como divertimento, à mistura com algum mundanismo, que impera na vida deste “homem obscuro” que também ignora as reformas de Garrett, muito embora os *Apontamentos* terminem em 1839, quando os efeitos dessas reformas não seriam ainda muito visíveis.

Poderá concluir-se destes testemunhos que a acção de Garrett – sem dúvida profunda e inovadora – não consegue atingir o espectador médio da época, seja ele um aristocrata ou um burguês, pouco sensíveis afinal ao teatro como escola de moral e de política e mais interessados na sua dimensão lúdica ou convivial?

Seria precipitado um tal juízo, mas uma pista fica aqui aberta para uma indagação sobre o eventual fosso que separou um propósito estético-ideológico da sua recepção pelo público da época. A história do teatro português tem sido feita até agora sobretudo do ponto de vista da evolução da dramaturgia e dos comportamentos dos que se encontram no palco, ou seja, dos autores e dos seus intérpretes. É altura de começar também a fazê-la do ponto de vista da plateia e do seu público. Para tanto, testemunhos como este têm um valor inegável.

Notas

¹ Sobre a ambiguidade da posição da Igreja Católica em relação ao teatro, ver as considerações de Laureano Carreira in *"O Teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII"*, Lisboa, IN-CM, 1988, pp. 411-413.

² Cf. Laureano Carreira, op.cit., pp. 378-413.

³ Cf. Luis Francisco Rebelo, *"O Triunfo do Teatro"*, in *Portugal Contemporâneo*, direcção de António Reis, Vol. I, Lisboa, Publicações Alfa, 1990.

⁴ Não deixa de ser curioso que os nomes destes dois últimos – autores já da 2.ª metade do século 18 e de poderoso veio satírico – não sejam citados, apesar de constarem do repertório então apresentado.

⁵ Cf. Matos Sequeira, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, 1955, I Vol., p. 13.

⁶ Cf. Mário Vieira de Carvalho, "Sob o signo da ópera italiana", in *Portugal Contemporâneo*, Vol. I, direcção de António Reis, Lisboa, Publicações Alfa, 1990.

⁷ Francisco José de Almeida, *Apontamentos da Vida de um Homem Obscuro*, Prefácio, fixação do texto e notas de Fernando António Almeida, Lisboa, A Regra do Jogo, 1985.