

# *Aqui, copiando*: paisagens e modos de vida numa coleção de teatro manuscrito

ISABEL PINTO\*

PALAVRAS-CHAVE: Espaço, Teatro, Manuscritos, Paisagens, Modos de vida.

KEYWORDS: Space, Theatre, Manuscripts, Landscapes, Ways of living.

O espaço literário também pode ser mensurado, quiçá, num sentido surpreendentemente literal, pela extensão de textos que um legado pode encerrar. O objecto de análise aqui em causa consiste num desses legados: uma coleção de 34 volumes manuscritos de textos de teatro, copiados entre 1780 e 1797 e conservados na Biblioteca Nacional de Portugal. A literatura e a memória de teatro contidas neste espólio compreendem diferentes géneros: comédias, tragédias, dramas, farsas, burletas, etc. A coleção integra originais portugueses e traduções de autores espanhóis, franceses, italianos, etc., apresentando diferentes adaptações/ traduções para um mesmo original (*Mafoma*, de Voltaire; *Alexandre na Índia*, de Pietro Metastasio; *Semiramis em Babilónia*, também de Pietro Metastasio, *Os Viajantes Ditosos*, de Filippo Livigni, etc.). A maior parte das cópias está assinada por António José de Oliveira, copista profissional. O espaço literário consignado na coleção caracteriza-se também por uma expansão que se materializa, por exemplo, nas partes adicionais que títulos como *O Mágico de Salerno*, de Juan Salvo y Vela, e *Os Encantos de Medeia*, de António José da Silva, adquirem.

A dimensão teatral deste espaço literário, consumado por um labor sistemático em torno da cópia, prende-se com a paisagem sociocultural e os modos de vida do século XVIII. Ao longo deste itinerário pela coleção de António José de Oliveira, o que mais nos interessa é contribuir para a

---

\* Investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), da Universidade Católica Portuguesa, com uma bolsa de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH / BPD / 65068 / 2009).

problematização do dinamismo e hibridismo do conceito de espaço literário, pois quer o espaço *per se* quer a literatura no seu impulso emancipatório tendem, por natureza, a expandir-se, e, por esse movimento, a transformar-se em matéria híbrida, de muitos planos, leituras e contaminações.

## 1. O espaço pela página

Nas últimas décadas, as Humanidades e as Ciências Sociais têm beneficiado de incursões teóricas e práticas em torno de um tipo específico de processamento, o do espaço, e respectivos paradigmas. Vários projectos de investigação, no âmbito das Humanidades Digitais, propõem uma organização da informação veiculada em termos de padrões espaciais: *Electronic Cultural Atlas Initiative* (<http://www.ecai.org/>) faz uso dos conceitos de tempo e espaço para promover um mais completo entendimento do fenómeno cultural; *Exploring Space and Time in Literature, History & the Humanities* (<http://www.lancaster.ac.uk/spatialhum/index.html>) tem como principal objectivo desencadear a mudança na forma como as noções de lugar e espaço, e, adicionalmente, o próprio domínio da geografia, são aplicados nas Humanidades; a implementação deste projecto visa que textos dispersos, de tipologia diversa (livros, jornais e relatórios oficiais, etc.), possam ser disponibilizados de maneira a facilitar a sua análise através dos conceitos de espaço, lugar e mapeamento; *Mapping the Republic of Letters* (<http://republicofletters.stanford.edu/>) pretende dar a conhecer a extensão geográfica e cultural que caracterizava a troca epistolar entre intelectuais e artistas no início da idade moderna, a qual abarcava diversos países e diferentes continentes, através do cruzamento de informação de teor sociocultural com informação de tipo geográfico.

Em 1980, Mitchell, ao revisitar o trabalho de Frank (1945), alega que a forma espacial é fundamental na fruição e interpretação da literatura em qualquer época e cultura (1980: 541). Segundo o mesmo autor, o leitor de literatura procede a uma correspondência entre imagens espaciais e processamento temporal, indispensável à apreensão da estrutura da obra literária (542).

Em Goodchild and Janelle (2010: 5), é apresentado o seguinte quadro de referência para o entendimento da aplicação da noção de espaço às Humanidades:

Spatialization refers to the construction of abstract spaces of knowledge that can aid in visualization, pattern detection, and the accumulation of scientific insight (Skupin and Fabrikant, 2003). Thus, things that are not explicitly spatial (e.g., social and kinship networks) may be rendered graphically for spatial visualization.

A ideia acima veiculada de que podemos converter em espacial informação que, à partida, não assume tal feição, por forma a lograr uma correspondência mais exaustiva entre fenómenos e acontecimentos, seus padrões e tendências, origina um número infinito de possibilidades, se, por exemplo, indagamos relações entre textos. Depara-se, assim, como aliciante a hipótese de que um vasto *corpus* literário possa ser organizado e divulgado através de coordenadas espaciais, sobretudo, se tivermos em mente a sua difusão através de uma plataforma digital. Nesse caso, o espaço pode mediar entre as muitas circunstâncias e implicações que presidem à existência de uma colecção de textos e os padrões de organização e visualização que lhe assistem por intermédio da via digital. A ideia fundamental é a futura criação de um *site* para uma mais completa e efectiva divulgação da referida colecção teatral, o que pressupõe uma organização de textos e conteúdos por secções e categorias. O que aqui se intenta é uma proposta das linhas mestras dessa organização. Hess-Lüttich (2012: 8) adverte, todavia, para o abuso de conceitos ligados ao espaço no domínio da análise literária:

In light of a globalised world, in which cultures are merged, borders changed or abolished, communication paths interlinked, traffic routes condensed, literary theory faces the challenge of having to deal with concepts of space, which have been developed outside its own tradition, if it strives to interpret spatial aspects of its subject matter appropriately. Current cultural geographical concepts of space, for one, invite to redefine, for instance, the relationships of power, identity, territoriality in the analysis of colonial and postcolonial literature. However, one must be acquainted with the relevant conceptions in order to evade interdisciplinary misunderstandings.

A aplicação do espaço enquanto categoria de análise à literatura encerra, a um tempo, o desafio da interdisciplinaridade e da interculturalidade. Contudo, segundo Hess-Lüttich, é indispensável dominar a conceptualização do espaço em áreas do saber em que a sua teorização tem longa tradição, antes de proceder à sua aplicação no domínio da literatura. De acordo com esta perspectiva, a conveniência da categoria espaço no âmbito da leitura e análise de um texto não deve, pois, ser sustentada por um mero conteúdo metafórico. Em contrapartida, em Mitchell (1980: 549) advoga-se a aceitação das «contaminações espaciais» entre diferentes áreas do saber, e respectivas linguagens, através da valorização da análise sistemática e extensiva dos padrões que essas contaminações assumem.

Deste confronto de pontos de vista, pode resultar a síntese de que, consoante o objecto de estudo e a descrição e análise que sobre ele pretendamos

fazer incidir, assim deveremos optar por atender mais ao perigo dos abusos ou à inevitabilidade das contaminações.

Em Nash (2000: 653), preconiza-se explicitamente a problematização do espaço identitário que medeia entre a localização geográfica e a área cultural da performance:

In those moments when I am least excited by sitting at my desk being a geographer, I remember earlier fantasies of a life as a dancer with its promise of suppleness, energy, strength, discipline, rhythm and graceful retirement to choreography. But it seems that dance has now come to geography. Along with the new language of performativity, the vocabulary of dance is being enlisted in order to rethink ideas of subjectivity, embodiment and social identities.

Nash associa a geografia aos estudos da performance e a novas ideias sobre subjectividade, corporalização e identidades sociais. Assume-se, então, claramente as vantagens da interdisciplinaridade, que permite à geografia testar mais e melhor os limites de determinados conceitos cultural e socialmente fundamentados. O inverso não é menos verdade, já que a apropriação de conceitos geográficos contribui em muito para um mais vigoroso enquadramento dos estudos artísticos, em geral, e dos estudos de teatro e da performance, em particular, no mundo global em que vivemos e actuamos.

Em Portugal, a geografia cultural surge integrada no âmbito mais vasto da geografia humana, inicialmente pela mão de Orlando Ribeiro (1911-1997), que sempre pugnou pelo entendimento multidisciplinar dessa ciência. Concretamente, *Vida cultural em cidades de província. Espaço público, sociabilidades e representações (1840-1926)*, um projecto do Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa, iniciado em 2010 e ainda em curso (<http://www.cidehus.uevora.pt/investigacao/progcien/linv/projaprov/vidacultprov.htm>), espelha a articulação entre estudos geográficos e estudos culturais, com o teatro a assumir notória relevância, enquanto prática ligada a determinadas configurações culturais e modos de sociabilidade.

Assim, neste ensaio serão aplicados à análise da colecção de António José de Oliveira dois conceitos que entendemos fundamentais quer no âmbito da geografia cultural quer no dos estudos de teatro e da performance: «paisagens» e «modos de vida».

Se, na geografia, a paisagem se relaciona, mormente, com condições naturais, nos estudos de teatro e da performance, ela diz respeito, sobretudo, a condições sociais e a padrões culturais que interagem no e pelo espaço (cf. Williams and Minchinton, 2012). Interessa, pois, precisar de que maneira a

«paisagem», definida enquanto «mnemonics for reflection upon the theory and practice of performance, upon links between topography and experience, history and identity, and as a means to elaborate the social, cultural and environmental conditions within which performance is enacted» (Pearson, 2006: xiii), se articula com a produção teatral setecentista. A este nível, conferiremos destaque ao modo como a Censura delimitava o campo de acção cultural, nomeadamente a circulação de manuscritos e impressos, convocando diferentes agentes (o autor, o copista, o livreiro, etc.). Também as principais características das cópias de António José de Oliveira são elencadas, por forma a entendermos os meios de regulação e funcionamento do grupo profissional que representava.

Há, ainda, um paralelismo entre geografia humana e história, neste caso particular, a história do teatro e da performance, que podemos recuperar, e que assenta na delimitação de um conjunto de condições que enquadram a durabilidade do esforço humano (Ribeiro, 1946: 39): «Em nenhum outro espaço do Globo as relações da geografia e da história formam, como no Mediterrâneo, uma trama espessa e indissolúvel. É preciso considerar a persistência das condições naturais e a continuidade do esforço humano para compreender as gentes e os lugares». «Modos de vida» fundamenta, então, no plano do esforço humano, a individualidade de António José de Oliveira, através de uma resenha biográfica, e de uma perspectiva geral sobre o *corpus* que logrou erigir ao longo de, pelo menos, dezassete anos de intensa participação no meio teatral, entre 1780 e 1797. Assim, «modos de vida» chama a atenção para a acção concertada de diferentes tipos de processos, dos mais aos menos criativos, subjacentes ao teatro do século XVIII, fazendo corresponder práticas de produção e conjunturas socioculturais (Klein and Kunst, 2012).

Quanto à sua funcionalidade, os conceitos «paisagens» e «modos de vida» sustentam um padrão de organização de uma vasta colecção de textos, que até agora, como Costa Miranda (1976: 6-7) bem assinalou, «se agrupam sem qualquer critério»:

Das colecções de manuscritos que se conservam nos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa e não-de interessar ao inventário a que aludo, ganhará um especial relevo a colecção de peças originais e traduções em português, constituída por 34 volumes, onde os textos dramáticos (possivelmente, diversas versões originais mas, também, várias cópias de versões originais) se agrupam sem qualquer critério: de géneros ou de temas; cronológico ou alfabético.

Alguns dos textos que a colecção nos oferece ajudam a traçar, por exemplo, de um modo mais claro, as coordenadas relativas à presença, em Portugal, no século XVIII,

do teatro de Goldoni ou do teatro de outro libretista, Apostolo Zeno, enquanto nos podem encaminhar para estudos mais amplos sobre a repercussão, entre nós, e por esse tempo, do teatro de Metastasio, com informações a não desprezar acerca da audiência concedida a algumas páginas então lidas ou ouvidas.

A eleição destes conceitos permite sistematizar a informação vária e dispersa pelos numerosos volumes da colecção, resultando, desejavelmente, numa descrição coerente do acervo, eficaz em termos da sua integração no panorama cultural mais vasto do século XVIII. Adicionalmente, procura-se a filiação com trabalhos que aliam a investigação histórica ao discurso sobre produtos culturais, nomeadamente, os teatrais e performativos, e seu impacto social, como Mullaney (1988) e West (2002). No todo, esta abordagem almeja uma organização e parametrização do espólio de António José de Oliveira que fundamentem a construção de uma plataforma digital em torno do mesmo. Para tal, o emprego do conceito de espaço e de referências a ele associadas será recorrente nas secções seguintes, ainda que não desenvolvamos a análise literária das obras mencionadas, por tal não caber nos objectivos deste estudo.

## 2. Paisagens

### 2.1. As voltas da Censura

Acerca das condições que parecem presidir à produção deste acervo, devemos começar por sistematizar os dados reunidos através do Fundo da Real Mesa Censória, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (cf. o projecto *Documentos para a História do Teatro em Portugal*, do Centro de Estudos de Teatro, em <http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/default.htm>): a) para além dos 34 volumes manuscritos de textos de teatro, conservados na Biblioteca Nacional de Portugal, o copista António José de Oliveira foi autor de outras cópias, apresentadas à Mesa, na segunda metade do século XVIII, para obtenção de licenças;<sup>1</sup> b) ele próprio surge como requerente, a propósito de um pedido de licença para a impressão da ópera *Télegono na Trácia ou O Exemplo do Amor e da Amizade*, que é alvo de um parecer negativo, a 5 de Março de 1772 (Real

---

<sup>1</sup> Alguns desses títulos são: *A Donzela Virtuosa*, de Carlo Goldoni, *O Amo Irresoluto e o Criado Fiel*, de autor desconhecido, *O Pródigo*, também de Carlo Goldoni, e *O Heróico Lusitano, Príncipe Constante e Mártir*, de Pedro Calderón de la Barca.

Mesa Censória, caixa 8, n.º 4); c) há indícios de uma relação entre José Joaquim de Azevedo, requerente à Real Mesa Censória, e António José de Oliveira, que nos permite entender melhor o uso dado às cópias.

Com efeito, José Joaquim de Azevedo surge vinculado a quatro cópias de António José de Oliveira, que, como requerente, sujeita, em simultâneo, em 1791, à apreciação da Censura.<sup>2</sup>

O protocolo censório abria assim espaço para uma mediação comercial e administrativa, protagonizada, por exemplo, por José Joaquim de Azevedo, que estabelecia uma ligação entre o labor do copista e a prática tipográfica dos impressores, dado que o seu nome não surge ligado à impressão de nenhum dos textos mencionados. Desta maneira, percebe-se a complexidade de iniciativas e esforços que a indústria teatral congregava.

Do acima exposto, infere-se que o espaço preenchido pela colecção de António José de Oliveira ocupa os muitos interstícios entre a circulação de impressos e manuscritos, o controlo da Censura e as várias vertentes da indústria teatral, resgatando obras, autores e métodos, em nome de leitores, espectadores, empresários, actores, impressores, livreiros, etc., que circulavam com razoável afã pelos meandros das metrópoles urbanas. Por norma, é na paisagem urbana que estes diferentes modos de vida se articulam e complementam.

A reforçar a contiguidade entre o espaço da censura e o modo de vida teatral, muitas das peças copiadas por António José de Oliveira, sem emendas e em letra regular e legível, contêm, no final, traslado de anterior deferimento pela Censura, como, por exemplo, a comédia *A Enjeitada*, cópia de 1796, que alude a uma licença para representação concedida em 1789. Esta referência explícita a anteriores desfechos censórios favoráveis deve ser entendida como estratégia de venda, destinada a valorizar a cópia de determinado texto em montra.

---

<sup>2</sup> Os textos relevantes são: *A Donzela Virtuosa*, com data de 8 de Abril de 1786 (Real Mesa Censória, caixa 324, n.º 2294), que obteve aprovação (Real Mesa Censória, Livro 8, f. 58v); *O Heróico Lusitano, Príncipe Constante e Mártir*, com data de 18 de Fevereiro de 1788 (Real Mesa Censória, caixa 195, maço 24, n.º 102), aprovado para impressão; *A Mágica Fingida*, com data de 15 de Setembro de 1788, que recebeu despacho desfavorável (Real Mesa Censória, Livro 8, f. 58v); e *Os Triunfos de Cupido*, com data de 20 de Outubro de 1789, à qual a Censura também recusou a licença (Real Mesa Censória, Livro 8, f. 58v).

## 2.2. Cópias, métodos e usos

Em termos de contexto social, na segunda metade do século XVIII, o ofício de copista gozava de reconhecimento, uma vez que, em geral, os manuscritos apresentados à Real Mesa Censória não eram executados por autores nem por livreiros, ou empresários, mas sim por profissionais especializados. Uma evidência dessa especialização é a técnica gráfica utilizada por António José de Oliveira nas suas cópias, mantendo um padrão, com recurso a determinadas esquadrias, inscrevendo a data da cópia na folha de rosto, assinando no final, e discriminando quando se encontra a copiar de um impresso, com a indicação do ano do impresso à esquerda da folha e o da cópia à direita, como em *Mafoma* (1795) e *Raollo, Signore di Crequi* (1796).

Assim, à época, António José de Oliveira inseria-se numa sociedade urbana em que um determinado grupo profissional se dedicava a copiar textos. É isso que, previsivelmente, as contas dos teatros coevos da área de Lisboa nos revelam.

As contas do Teatro do Bairro Alto (BNP, Cod. 7178), ainda inéditas, por volta de 1770, mostram que a cópia das comédias era despesa regular, que variava normalmente entre 1200 e 2400 réis. Esta última quantia já previa a cópia das partes, ou seja, o conjunto de falas relativo a cada uma das personagens.

Também as contas do Teatro de Queluz são reveladoras do estatuto profissional de que gozavam os copistas. A título de exemplo, em Outubro de 1773,<sup>3</sup> há registo de um pagamento ao copista João Bernardo pela cópia de música para a capela, que perpez oito mil e duzentos réis (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Real, n.º 3005).

Para além dos copistas trabalharem para os teatros, asseguravam a difusão manuscrita de textos e autores entre particulares. As cópias de determinados textos de teatro não eram apenas necessárias ao normal funcionamento dos teatros, mas também apeteçiam aos leitores do século XVIII (Lisboa, 2005: 248-249):

Até ao século XVIII, mesmo em manuscritos de autor é possível reconhecer uma prática editorial, ou seja, a preparação e multiplicação de dispositivos que correspondem a normas ou concepções de legibilidade, e não apenas de

---

<sup>3</sup> Também desse ano há um documento (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Real, n.º 3003) que atesta a passagem do cargo de pai para filho, por circunstância da morte do primeiro, com referência às quantias envolvidas.

preparação ou de conservação de textos. Neste sentido, o facto de estarmos perante um manuscrito configura uma especificidade técnica que não compromete, no essencial, a ideia de que um texto foi preparado para circular, num suporte próprio, e para ser lido por múltiplos olhos.

A colecção de António José de Oliveira atesta a existência de diferentes vias para a circulação de manuscritos no âmbito teatral. Neste sentido, sabemos que muitos dos textos por si copiados se destinavam a servir de suporte aos requerimentos à Censura; também percebemos, pelo carácter inédito e pelo tipo de texto copiado, que outras cópias circulavam nos teatros, nomeadamente entre actores. Nestes casos, os manuscritos chegam a espaços institucionais e públicos. No entanto, ainda é plausível pensar que haveria cópias a preencher o espaço privado da leitura recreativa e a chegar a leitores anónimos, que tendo assistido a certo espectáculo de boa memória, viam na posse do manuscrito uma forma de a conservar, ou, inversamente, tendo falhado o badalado espectáculo, esperavam encontrar no manuscrito uma espécie de consolação para a oportunidade perdida. Neste último caso, a aquisição da cópia manuscrita era uma forma de conseguir evocar o espaço cénico de que não se havia desfrutado em directo.

O fim comercial a que se destinavam as peças copiadas por António José de Oliveira também é confirmado pela explicitação de reclames, enquanto estratégias de venda, que consistem na valorização e engrandecimento do nome do autor e/ou tradutor, o que assenta no emprego de adjectivos valorativos como «insigne», ou, cumulativamente, na referência a instituições de prestígio, como a Academia Francesa, na folha de rosto.<sup>4</sup> Em nosso entender, são informações adicionais e complementares que referenciam um objecto que está para venda. O facto de um texto se apresentar como um original de Voltaire, ou de outro qualquer autor conceituado, funcionava como garantia da viabilidade económica do investimento feito na aquisição da cópia.

---

<sup>4</sup> Em *Codro Múcio Romano* (1783), a seguir à lista de personagens, surge a informação de «Obra do insigne Vualter e traduzida por o senhor José Félix», associando, desta maneira, a obra a Voltaire e a José Félix, famoso actor do Teatro do Bairro Alto; em *O Filósofo Casado ou O Marido que se Envergonha de o Ser* [s.d.], encontra-se a seguinte inscrição, logo a seguir ao título: «de Monsieur Destouches da Academia Francesa».

Com recorrência nas cópias dos primeiros anos, ou seja, aquelas que vão até 1785, deparamos com inscrições adicionais que, no mínimo, enquadram as obras, ou seja, inserem-nas numa tradição teatral.<sup>5</sup>

Aparentemente, António José de Oliveira conservava um espólio de textos copiados e, de acordo com as circunstâncias, quando algum livreiro ou impressor desejava obter uma licença, escolhia do espólio os títulos que mais lhe convinham. Contudo, esta suposição não exclui a possibilidade de o copista trabalhar directamente para companhias teatrais.

Como já referido, os diferentes meios por que circulavam as cópias atesta a intersecção de espaços de que depende uma actividade profissional aparentemente tão sedentária como a de copista. É, de facto, curioso e produtivo pensar no contraste entre a permanência do escriba entregue ao seu insistente labor e os muitos meios e espaços percorridos pelos textos que daí resultam. Adoptando esta perspectiva, o êxito de uma cópia pode ser mensurado pelo número de espaços que esta logrou atingir e modificar.

Quanto a métodos de trabalho, podemos observar que, tomando o ano de 1782 como referência, até Agosto há notícia de cinco cópias, mas entre Setembro e Dezembro sobressaem sete cópias. Deste modo, alguns dos textos apresentam datas muito próximas de consecução.<sup>6</sup> Este facto conduz-nos à evidência de que António José de Oliveira se dedicava a mais do que uma cópia em simultâneo, *modus operandi* que, por sua vez, sugere a hipótese de o escriba também trabalhar em função de encomendas, inclusive de curiosos e aficionados, para colmatar necessidades específicas do mercado teatral.

---

<sup>5</sup> Em *O Ingrato* (1783), mais um original de Philippe Néricault Destouches, além de se referir o nome do autor, no final da folha de rosto pode ler-se «É tradução francesa», indiciando uma espécie de autenticação quer da qualidade da tradução quer da filiação numa determinada escola teatral.

<sup>6</sup> A este respeito alguns exemplos a reter são: *Ulisses em Lisboa* (copiada aos 8 de Novembro de 1782), uma ópera do árcade Francisco José Freire, feita para comemoração real, e *Os Encantos de Medeia* (copiada aos 10 de Novembro de 1782), de António José da Silva; ou *A Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* (copiada aos 16 de Setembro de 1782), também de António José da Silva, e *A Pupila* (copiada aos 26 de Setembro de 1782), de Carlo Goldoni.

### 3. Modos de vida

#### 3.1. Dados biográficos de António José de Oliveira

Relativamente à biografia de António José de Oliveira, os avanços traduzem-se no encontro de alguma documentação não conclusiva: umas trovas satíricas na Academia das Ciências de Lisboa, que tratam de oferendas, melões e outros géneros alimentícios, a um António José de Oliveira, alvo da dedicatória, que é aí apresentado como figura social relevante (Manuscritos da Série Vermelha, n.º 828); e uns autos de precatório em que é queixoso António José de Oliveira e réu Luís da Silva por ter ferido no rosto ao primeiro, numa querela no Bairro de Alfama (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Feitos Findos, Processos-Crime, Letra L, mç. 21, n.º 58, cx. 53).

A documentação legal data dos últimos meses de 1797, ano das últimas cópias de António José de Oliveira de que temos conhecimento. No entanto, nada mais foi possível precisar sobre estas circunstâncias, pois, por um lado, as cópias datadas de 1797 não especificam o dia e o mês da sua realização, em contraste com o que acontece em anos anteriores, e, por outro, nestes autos nada se acrescenta quanto a dados pessoais do autor da queixa, nomeadamente a sua profissão.

O ano de 1797 só contabiliza quatro cópias, número muito abaixo ao da média dos outros anos em que decorre a sua actividade (entre 1780 e 1797). A título de exemplo, ao ano de 1796 surgem associados 20 títulos. Conjecturamos, pois, que o ano de 1797 seja marcado por circunstâncias extraordinárias na vida do copista, eventualmente o seu falecimento.

Pelo elevado número de cópias, referência a teatros (Teatro da Rua dos Condes, Teatro do Salitre, etc.) e, sobretudo, a tradutores (António José de Paula, José Félix, Vicente Carlos de Oliveira, etc.) somos levados a pensar que António José de Oliveira residia em Lisboa, onde desenvolvia a sua actividade profissional. Com efeito, o ofício de copista teatral só pode ser, à época, concebido como uma ocupação urbana, pois Lisboa e Porto eram as únicas áreas geográficas nacionais com programação teatral regular. É certo que nos chegam notícias de representações «entre paredes» no século XVIII, ou seja, realizadas em espaço privado em vez de num teatro público (Camões e Pinto, 2012: 221). Contudo, apesar do vigor que possamos associar à esfera das representações particulares, esta não nos parece ser suficiente para assegurar *per se* a viabilidade da especialização profissional que a actividade de António José de Oliveira encerra.

### 3.2. *Corpus*

A coleção deste copista abrange desde inéditos a cópias de impressos, passando por textos, concretamente libretos, que na sua versão impressa são bilingues, publicados em italiano e português, e que pela mão do copista logram somente a contraparte nacional. Com efeito, não há manuscritos bilingues entre as suas cópias, nem sequer apenas em italiano. No entanto, há textos como os dramas jocosos para música *I Viaggiatori Felici*, de Filippo Livigni, e *Il Fanatico Burlato*, de Francesco Saverio Zini, ambos cópias de 1795, que apresentam o frontispício, ou seja, título e listagem de personagens, em italiano e restante texto em português. A partir de 1793, ano da abertura do Teatro de São Carlos, muitas cópias recuperam textos das temporadas desse teatro.<sup>7</sup>

Os géneros contemplados nas cópias de António José de Oliveira são vários, sendo o entremez excluído, apesar da importância que o repertório de setecentos lhe confere enquanto entretenimento apenso a atrações de maior monta. Este dado parece-nos coerente com uma especialização profissional, dado que os entremezes eram tipicamente muito mais breves do que as comédias e de índole mais popular e efémera. A cópia de Oliveira mais curta, *A Serva Pastora* (depois de 1791), uma burleta, compreende nove fólios e a maior, a comédia *Da fé o trono Afonso exalta na Conquista de Lisboa* (1790), noventa e seis fólios.

Apesar do ecletismo patenteado, a tragédia e a comédia mantêm-se como géneros axiais, com implicações importantes ao nível da categoria espaço, dado que radicam em diferentes conceptualizações espaciais para a progressão do conflito e o desenrolar da intriga (Sansot *et al.*, 1978: 115-124).

A tragédia assenta numa unidade de lugar, que alimenta a tensão entre o destino do herói e a sequência de estados de coisas que caracteriza o mundo envolvente. O herói luta contra a tentação de se evadir, de partir, de mudar de lugar. Logo, o conflito que assola o herói é também de índole espacial. Em *A Vingança* (1784), original de Edward Young, Zanga é o mouro deslocado, afastado da sua pátria, que congemma um plano para desfeitear o seu agressor, Dom Alonso, general espanhol. O estranhamento, e conseqüente rejeição, que Zanga experimenta relativamente a tudo o que o rodeia provém da sua condição de recluso num território que não é o seu. Esta constante tensão

---

<sup>7</sup> *La Ballarina Amante* (1793), *A Vingança da Cigana* (1794), *O Matrimónio Secreto* (1795), *Dorval e Virgínia* [s.d.], etc.

entre a personagem e o espaço em que se vê obrigada a desenvolver a sua acção determina a própria natureza da intriga trágica.

Na comédia, o cómico, mais ou menos mordaz, consoante os casos, assenta largamente na deslocalização das personagens, que erram por diversos espaços, sobre os quais fazem incidir o seu poder subversivo. É através dessa errância que se obtém um retrato poderoso da instabilidade inerente à condição humana. Em trânsito pelo espaço, a identidade das personagens adapta-se, com maior ou menor facilidade, às distintas funções que vão assumindo. O périplo origina equívocos, que toldam a caracterização identitária das personagens.

Enquanto o herói trágico se mostra incompatibilizado com o espaço que lhe é consignado pelo destino, e pelo desnorte das paixões, a personagem cômica esgrime tentativas de adaptação aos diversos espaços a que a sua errância, de peripécia em peripécia, a conduz.

A tragédia e a comédia veiculam distintas normalizações do espaço público e social. Aí o espaço logra uma subdivisão em localizações do trágico e localizações do cómico. Pelo espectáculo, ou pelo material de leitura, são reveladas etiquetas dos espaços, resultantes da associação de personagens e acontecimentos a certas localizações espaciais: o herói é admitido em espaços inacessíveis aos demais; há espaços do amo inacessíveis ao criado; erigem-se espaços próprios para o masculino e feminino, tão isolados quanto invioláveis, etc. Desta forma, a convenção teatral acrescenta associações e referentes à convenção sociocultural, contribuindo para a sua dinâmica evolutiva.

A grande maioria das obras que compõem esta colecção são traduções, principalmente do italiano, de autores como Goldoni, Metastasio, Apostolo Zeno, Antonio Palomba, Giovanni Battista Guarini, Caetano Martinelli, etc.; aquelas que remontam a originais mais antigos, do século XVII, são traduções de comédias espanholas, como *O Jardim de Falerina*, de Pedro Calderón de la Barca, e *Santa Maria Egípcíaca*, de Juan Pérez de Montalbán. O teatro espanhol cabe, essencialmente, na primeira década de actividade de António José de Oliveira, entre 1780 e 1790. Esta tradição teatral, a do século de ouro espanhol, corresponde a um momento em que a música se integra no espaço cénico, acompanhando o desenrolar da intriga. A cena adquire uma dimensão musical constitutiva do enredo. Trata-se de uma fase inicial em que o espaço cénico começa a adquirir uma complexidade performativa, que lhe questiona os limites.

Todavia, a cópia que recupera o texto mais antigo, que nos faz recuar até ao século XVI, pertence a um autor português, António Ferreira, único autor nacional não coevo representado na colecção, o que constitui mais uma achega

para selar o grande impacto que a sua tragédia *D. Inês de Castro* teve na história do teatro português; número significativo das traduções do francês é coevo dos originais, e dizem respeito a autores como François d'Arnaud, Diderot, Jean-François Marmontel, Destouches e Voltaire, embora também as haja de Molière e Racine. Estão, igualmente, representados autores, porventura, menos divulgados entre nós como Edward Young e Salomon Gessner.

No seu todo, a colecção documenta o crescente apreço, personificado por D. João V, votado ao teatro musicado e cantado, de influência italiana, ao longo do século XVIII. A preferência da corte portuguesa pelo modelo italiano, que se estende até ao reinado de D. José I, traduz-se no maior destaque cénico concedido à combinação da música com o canto e o recitativo. O espaço cénico torna-se bipartido, através da actualização do contraste entre «espaço cantado» e «espaço recitado». A concepção de um «espaço musicado» é anulada pela dependência que neste modelo de teatro a música assume em relação ao canto. A referida complexidade performativa é assim actualizada através da exploração combinatória de várias vertentes espectaculares. No entanto, a colecção também fornece evidências claras de que o declínio do teatro espanhol no século XVIII não foi assim tão acentuado, pois mesmo na segunda metade do século são em número significativo os autores espanhóis cujas obras lograram tradução/ adaptação para português.

Há ainda originais portugueses, a maioria deles publicados,<sup>8</sup> outros, em menor número, inéditos até hoje.<sup>9</sup> Na colecção também existem partes inéditas de obras consagradas, como *O Mágico de Salerno*, de Juan Salvo y Vela, *Dom João de Espina*, de José de Cañizares, *Os Encantos de Medeia*, de António José da Silva, cada uma com uma parte a mais do que as já conhecidas (5 para *O Mágico de Salerno*, 3 para *Dom João de Espina* e 2 para *Os Encantos de Medeia*).

Como atrás referido, o mais antigo original português é *D. Inês de Castro*, com primeira edição em 1587. Acerca deste título convém acrescentar que a

<sup>8</sup> Alguns exemplos são: *Os Encantos de Circe* (1784), de Alexandre António de Lima, *Veriacia* (1788), de João Xavier de Matos, *Ósmia* (1790), de Teresa de Melo Breyner, *Lauso* (1791), de Henrique José de Castro, *A Melhor Dita de Amor* (1796), de Rodrigo António de Almeida, etc.

<sup>9</sup> *Nova e Verdadeira História do Triunfo da Rainha do Volso* (1783), de Jerónima Luísa da Silveira, *Aquiles Disfarçado* (1784), de José Maragelo de Osan, *O Vassalo Mais Fiel do Cerco de Guimarães* (1796), *Sem Ingratidão, Ingrato* [s.d.], atribuído a Tomás Pinto Brandão, etc.

colecção contempla quatro tragédias de *D. Inês de Castro*.<sup>10</sup> A propósito desta apreciável variedade, há igualmente a referir o caso de *Tartufo*, um original de Molière, que também está representado por três textos diferentes.<sup>11</sup> À época, determinados originais eram eleitos, ao nível da intriga e principais personagens, como modelo de inspiração, susceptível de ser reproduzido em adaptações «ao gosto português». Quem escrevia estes sucedâneos não revelava, previsivelmente, grande preocupação em guardar fidelidade ao original, mas antes intentava agradar a um vasto público, com vista ao sucesso de bilheteira. Todavia, ao nível da exploração do conceito de espaço, estes exercícios de reescrita não deixam de apresentar traços em comum. A título de exemplo, os três títulos referentes à personagem de Tartufo, acima referidos revelam como denominador comum o contraste acentuado, muito funcional em termos de efeito dramático, entre o espaço privado e o público. Neste sentido, a intriga também se desenrola pela progressiva invasão de que vai sendo alvo o espaço privado, propício ao contacto mais intimista entre certas personagens. É, pois, o desconforto e o mal-estar advindos de não poder privar, que acicatham o conflito entre personagens.

Os textos copiados por António José de Oliveira na década de 90, ou seja, nos últimos sete anos de actividade, apresentam a indicação de diferentes espaços teatrais para representação, nomeadamente, Teatro da Rua dos Condes (*O Conde de Belo Humor* (1791); *A Italiana em Londres* (1793); *A Mulher Caprichosa* (1793), etc.), Teatro do Salitre (*Os Viajantes Ditosos* (1792); *A Noiva Fingida* (1793)) e Teatro de São Carlos (*La Frascatana* (1793); *Le Gelosie Villane* (1793); *A Vingança da Cigana* (1794); *Il Fanatico Burlato* (1795), etc.). Estes títulos mais tardios da colecção, copiados, na sua maioria após a abertura do Teatro de São Carlos, em 1793, participam numa estrutura de espectáculo que envolve um corpo de baile organizado, com progressiva autonomia. Neste caso, o espaço cénico integra música, canto, recitativo e dança, reinventando as fronteiras de cada uma das artes envolvidas. A dança pauta-se pelo ritmo da representação e, ao mesmo tempo, expande o espaço cénico ao adicionar-lhe o movimento coreografado. Almeja-se, então, uma versatilidade performativa que maximize

<sup>10</sup> As obras a considerar em torno da figura de D. Inês de Castro são: a de António Ferreira, de 1784; a de Domingos dos Reis Quita, também de 1784; uma de Antoine La Motte, de 1792, e outra de Nicolau Luís, de 1795.

<sup>11</sup> *Molière ou Segunda Parte de Tartufo* (1782), de Goldoni; *Tartufo ou Hipócrita* (1788), de Molière, traduzido pelo capitão Manuel de Sousa; e *O Tartufo Lusitano e a Mulher Vingativa ou O Disfarçado Hipócrita* (1796), de autor desconhecido.

a espectacularidade dramática. Desde a integração da música na cena, com o teatro espanhol, até ao momento em que o virtuosismo musical se combina com o movimento coreografado, já no final do século XVIII, assiste-se a uma mudança fundamental no espaço cénico que se assume, por fim, como domínio de convergência entre artes.

#### 4. Conclusão

A ligação entre «paisagens» e «modos de vida» resgatou a descrição do espaço literário de uma colecção de teatro manuscrito do século XVIII. Foi através dela que abarcámos o labor de 34 volumes de textos, que encerram amostra significativa da indústria teatral de um século.

É muito difícil falar do todo, quando há tantas partes envolvidas. No entanto, a paisagem de uma sociedade regulada por muitos interesses no campo teatral e pelos limites, às vezes, acérrimos, da Censura, a par com uma análise geral dos princípios reguladores do modo de vida de António José de Oliveira, unificaram, com vista a uma ulterior versão digital, através da futura criação de um *site* dedicado à colecção, biografia, contexto sociocultural e repertório. Entre essas categorias medeia o espaço da performance, que, neste contexto, abarca quer o labor da cópia manuscrita, sob a égide da eterna tensão entre tragédia e comédia, quer a reconfiguração da topografia teatral setecentista, e se alicerça na evolução da prática teatral rumo a uma crescente complexidade performativa, pela combinação da música, do canto e da dança.

Em termos teatrais e performativos, o conflito entre personagens é sempre uma questão de espaço, de compatibilidade ou incompatibilidade, de partilha ou de exclusão. É também por esta razão que o teatro, por ser representação viva, em directo, reproduz com notável acutilância o jogo de forças em vigor na arena da sociedade de uma época. A problemática do espaço, em função da qual se esquadrinham relações e poderes, públicos e privados, é essencial ao código de representação teatral e à sua dinâmica evolutiva.

É, em larga medida, pela performance que o espaço se configura na era moderna como um desafio, às vezes cómico, às vezes trágico, à identidade. Para além do espaço estar inevitavelmente ligado a papéis sociais, este, enquanto categoria de conhecimento, comporta a incomodidade individual de questionar as estratégias de reconhecimento de cada um perante uma crescente mobilidade e os vários espaços a que ela conduz.

## 5. Referências bibliográficas

- Academia das Ciências de Lisboa, Manuscritos da Série Vermelha, n.º 828.  
Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Real, n.º 3003.  
—, Casa Real, n.º 3005.  
—, Feitos Findos, Processos-Crime, Letra L, mç. 21, n.º 58, cx. 53.  
—, Real Mesa Censória, caixa 8, n.º 4.  
—, Real Mesa Censória, caixa 195, maço 24, n.º 102.  
—, Real Mesa Censória, caixa 324, n.º 2294.  
—, Real Mesa Censória, Livro 8, f. 58v.
- CAMÕES, José / PINTO, I. (2012), «As traduções de Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète na cena e na página: um caso de voltaíromania nas últimas décadas do século XVIII português», *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, n.º 22, p. 211-236 URL: [http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_22/portuguese/10%20CamosPinto.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_22/portuguese/10%20CamosPinto.pdf).
- FRANK, Joseph (1945), «Spatial form in Modern Literature: An Essay in Three Parts», *The Sewanee Review*, vol. 53, n.º 4, p. 643-653.
- GOODCHILD, Michael F. / JANELLE, Donald G. (2010), «Toward critical spatial thinking in the Social Sciences and Humanities», *GeoJournal*, n.º 75 (1), p. 3-13.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. (2012), «Spatial turn: On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory», *Journal for Theoretical Cartography*, vol. 5, p. 1-11.
- KLEIN, Gabriele / KUNST, Bojana (2012), On Labour & Performance, *Performance Research*, n.º 17, p. 6.
- LISBOA, João Luís (2005), «Tanta virtude... em papéis correndo. (Persistência e poder do manuscrito no Antigo Regime)», in: *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas. II Congresso de História do livro e da leitura*, São Paulo, Mercado de Letras, p. 246-258.
- MIRANDA, José da Costa (1976), «Teatro Italiano, Manuscrito (Século XVIII): sobre alguns Textos Existentes em Bibliotecas e Arquivos Portugueses», *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, Coimbra Editora, separata.
- MITCHELL, W. J. T. (1980), «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory», *Critical Inquiry*, vol. 6, n.º 3, p. 539-567.
- MULLANEY, Steven (1988), *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*, Chicago, University of Chicago Press.
- NASH, Catherine (2000), «Performativity in Practice: some recent work in cultural geography», *Progress in Human Geography*, n.º 24, 4, p. 653-664.

- PEARSON, Mike (2006), *In Comes I: Performance, Memory and Landscape*, Exeter, University of Exeter Press.
- RIBEIRO, Orlando (1946), *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, Coimbra, Coimbra Editora.
- S.A. (1761-1766), *Contas do Princípio do Teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto* (manuscrito) [BNP, COD. 7178].
- SANSOT, Pierre / STROHL, Hélène / TORGUE, Henry / VERDILLON, Claude (1978), *L'Espace et Son Double: De la résidence secondaire aux autres forms secondaires de la vie sociale*, Paris, Éditions du Champ Urbain.
- WEST, Russell (2002), *Spatial Representations and the Jacobean Stage: From Shakespeare to Webster*, Basingstoke, Hampshire/New York, Palgrave.
- WILLIAMS, David / MINCHINTON, Mark (2012). «On Place», *Performance Research*, n.º 3, p. 2.

TÍTULO: *Aqui, copiando*: paisagens e modos de vida numa coleção de teatro manuscrito

RESUMO: A ideia de pensar o espaço literário como estratégia para abarcar um vasto conjunto de textos, neste caso, uma coleção de teatro manuscrito é funcional, porque nos permite buscar os limites da sua interpretação. Na apresentação de hipóteses unificadoras, a aliança entre geografia cultural e história do teatro pode conduzir a categorias, como «paisagens» e «modos de vida», que, simultaneamente, respeitem a natureza fenomenológica do *corpus* e predisponham à sua leitura e posterior difusão digital. Neste sentido, ao referenciar-mos padrões de leitura estamos a assegurar formas de organizar a informação para posterior divulgação.

TITLE: *Here, Copying*: “Landscapes” and “Ways of Living” in a Collection of Hand-Written Plays

ABSTRACT: The idea of thinking literary space as means to unify a considerable array of eighteenth-century drama manuscripts proves effective, because it allows some limits for its interpretation. If one is looking for unifying hypotheses, then the alliance between cultural geography and theatre history might be the answer. In fact, categories such as ‘landscapes’ and ‘ways of living’ endorse the nature of the *corpus* and, at the same time, make way for its close reading and further digital dissemination. In this context, isolating reading patterns combines well with ways of organizing information for its ulterior display.

Data de recepção / date of submission: 10.2014

Data de aceitação / date of acceptance: 11.2014