

A INQUISIÇÃO NAS *HISTÓRIAS DO TEATRO PORTUGUÊS*: UMA AUSÊNCIA

LA INQUISICIÓN EN LAS HISTÓRIAS DO TEATRO PORTUGUÊS: UNA FALTA

INQUISITION AT HISTÓRIAS DO TEATRO PORTUGUÊS: A LACK.

ROSA, CARLOS GONTIJO

Doutor em Literatura Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

E-mail: carlosgontijo@gmail.com; Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6648-902X>

RESUMO

O século XVIII português foi um período de grande movimentação nos níveis sociais e políticos. Como não pode deixar de ser, tal contexto reflete diretamente no cenário cultural, como se verá nas diferentes vertentes dos textos dramáticos que são escritos, sobem à cena ou circulam nas páginas naquele Portugal setecentista. Mas, havendo uma interferência recíproca entre os contextos sociais, políticos e culturais, chama-nos a atenção a falta de referências à Inquisição e demais mecanismos de censura vigentes no período, em *Histórias do Teatro Português* publicadas no século XX, cujos autores são Luiz Francisco Rebello (1967), Luciana Stegagno Picchio (1969), José Oliveira Barata (1991) e Duarte Ivo Cruz (2001). Assim, nosso objetivo foi analisar como tal ausência de referências à censura interfere na percepção daquele teatro pelos leitores dessas *Histórias*, bem como refletir sobre as implicações da presença da Inquisição na produção dramática do século XVIII. Por fim, concluímos que a seleção de tópicos acontece em qualquer discurso, mas que tal seleção, a fim de contemplar a um projeto discursivo específico e desconectado do objeto de leitura, por vezes deixa de fora aspectos relevantes, o que pode comprometer a interpretação do leitor acerca do tema.

PALAVRAS-CHAVE: história do teatro português; Inquisição; censura; teatro de cordel; teatro árcade.

RESUMEN

El siglo XVIII portugués fue un período de gran movimiento a nivel social y político. Como no pudiera dejar de ser, este contexto refleja directamente el escenario cultural, como se verá en las diferentes vertientes de los textos dramáticos que son escritos, que suben a la escena o que circulan en las páginas en aquel Portugal setecentista. Pero, que haiga una interferencia recíproca entre los contextos sociales, políticos y culturales, llama la atención la falta de referencias a la Inquisición y otros mecanismos de censura vigentes en este período, en las *Historias del Teatro Portugués* publicadas en el siglo XX, cuyos autores son Luiz Francisco Rebello (1967), Luciana Stegagno Picchio (1969), José Oliveira Barata (1991) y Duarte Ivo Cruz (2001). Así, nuestro objetivo fue analizar como tal ausencia de referencias a la censura interfiere en la percepción de los lectores de estas *Histórias* sobre aquel teatro, así como reflexionar sobre las implicaciones de la presencia de la Inquisición en la producción dramática en el siglo XVIII. Por fin, concluimos que la selección de tópicos se pasa en cualquier discurso, pero que, para contemplar a un proyecto discursivo específico e desconectado del objeto de lectura, tal selección por veces deja de lado aspectos relevantes, y que pueden comprometer la interpretación del lector cerca de la temática.

PALABRAS CLAVES: historia del teatro portugués; Inquisición; censura; teatro de cordel; teatro árcade.

ABSTRACT

The Portuguese 18th century was a time of a great social and political movement. As has to be, this context reflects the cultural scene directly, as we will see in the different dimensions of the dramatic texts, which are written, went to the stage and circulate on the pages through the Setecentist Portugal. If there is a mutual interference between social, political, and cultural contexts, call our attention the absence of references about the Inquisition and others censorship mechanisms current on that time on the 20th-century Portuguese Theatre History books, namely those wrote by Luiz Francisco Rebello (1967), Luciana Stegagno Picchio (1969), José Oliveira Barata (1991) e Duarte Ivo Cruz (2001). Our objective was to analyse how such lack of censorship references interferes on the *Histórias* reader's perception about that theatre, and the implications of the Inquisition's presence at 18th-century dramatic production. At the end, we conclude that the selection of topics happens in every discourse, in name of contemplate a specific speech project, but which was disconnected of the lecture's object. When this happens, it compromises the reader interpretation over the theme.

KEYWORDS: Portuguese theatre history; Inquisition; censorship; teatro de cordel; arcade theatre.

INTRODUÇÃO

O século XVIII português foi um período de grandes mudanças sociais e políticas no território de Portugal. Tendo sido governado por três monarcas – D. João V (1705-1750), D. José I (1750-1777) e D. Maria I (1777-1816) – de índoles e posicionamentos políticos bastante díspares entre si, tais governos vêm a intervir de maneira peremptória sobre a censura para publicação e circulação de obras no território português, o que acaba por respaldar todo um movimento artístico-cultural do país no período.

A Inquisição foi instaurada em Portugal no ano de 1536, pelo então rei D. João III, após bastante insistência com Roma, que negava sistematicamente a instauração do Tribunal do Santo Ofício no país. E ali se manteve, ora com atuação mais voltada à política, ora mais ligada à perseguição religiosa, até o século XIX. Durante o século XVIII português, sua dinâmica sofre algumas variações: a primeira metade do século, como afirma Barata (1991, p. 224), corresponde a uma fase da Inquisição cuja atuação se dá pela perseguição aos grupos familiares ou clãs judaicos presentes em território português; já na segunda metade do século, com a ascensão do Marquês de Pombal ao cargo de Secretário de Estado do Reino no reinado de D. José I, o tribunal volta-se a uma atividade de endosso à política pombalina.

No que concerne às artes, a Inquisição sempre foi sinônimo de censura e uma tentativa de moldar as formas artísticas ao seu modelo social. Mas sua maneira de atuar e as diretrizes que seguia nem sempre foram as mesmas, variando de acordo com questões que extrapolam o viés religioso católico. Desde seu início, no século XVI, até 1768, a censura se mostrava tripartida em Portugal, sendo que as obras que se pretendiam divulgar no Reino deveriam ter a licença de todas as instâncias para sua realização: o Santo Ofício, o Ordinário e o Desembargo do Paço, correspondentes aos poderes inquisitorial, episcopal e secular, respectivamente. Enquanto as obras poderiam passar indistintamente pelo Ordinário ou pelo Santo Ofício, era a Mesa do Desembargo do Paço a última e inapelável instância à qual se dirigia um pedido de circulação.

O século XVIII português foi um período de grandes mudanças sociais e políticas no território de Portugal. Tendo sido governado por três monarcas – D. João V (1705-1750), D. José I (1750-1777) e D. Maria I (1777-1816) – de índoles e posicionamentos políticos bastante díspares entre si, tais governos vêm a intervir de maneira peremptória sobre a censura para publicação e circulação de obras no território português, o que acaba por respaldar todo um movimento artístico-cultural do país no período.

A Inquisição foi instaurada em Portugal no ano de 1536, pelo então rei D. João III, após bastante insistência com Roma, que negava sistematicamente a instauração do Tribunal do Santo Ofício no país. E ali se manteve, ora com atuação mais voltada à política, ora mais ligada à perseguição religiosa, até o século XIX. Durante o século XVIII português, sua dinâmica sofre algumas variações: a primeira metade do século, como afirma Barata (1991, p. 224), corresponde a uma fase da Inquisição cuja atuação se dá pela perseguição aos grupos familiares ou clãs judaicos presentes em território português; já na segunda metade do século, com a ascensão do Marquês de Pombal ao cargo de Secretário de Estado do Reino no reinado de D. José I, o tribunal volta-se a uma atividade de endosso à política pombalina.

No que concerne às artes, a Inquisição sempre foi sinônimo de censura e uma tentativa de moldar as formas artísticas ao seu modelo social. Mas sua maneira de atuar e as diretrizes que seguia nem sempre foram as mesmas, variando de acordo com questões que extrapolam o viés religioso católico. Desde seu início, no século XVI, até 1768, a censura se mostrava tripartida em Portugal, sendo que as obras que se pretendiam divulgar no Reino deveriam ter a licença de todas as instâncias para sua realização: o Santo Ofício, o Ordinário e o Desembargo do Paço, correspondentes aos poderes inquisitorial, episcopal e secular, respectivamente. Enquanto as obras poderiam passar indistintamente pelo Ordinário ou pelo Santo Ofício, era a Mesa do Desembargo do Paço a última e inapelável instância à qual se dirigia um pedido de circulação.

Como se pode constatar, este sistema é extremamente moroso; podia ir de alguns meses a alguns anos. E se no caminho recolhesse a antipatia de alguns dos numerosos revedores, talvez o livro nunca chegasse a ver a luz do dia... (CARREIRA, 1988, p. 37).

Em 5 de abril de 1768, a política de Marquês de Pombal reorganiza a censura no país, unindo a dispersa e muito burocratizada censura portuguesa num único órgão, chamada Real Mesa Censória, transferindo para o Estado a centralidade na fiscalização da circulação de obras no Reino:



Ao novo Tribunal foi cometido o exclusivo da jurisdição relativa ao exame e consequente aprovação ou reprovação de livros e papéis que já se encontrassem em circulação no país [ou] que nele pretendessem entrar. Cabia-lhe, também, a concessão de licenças de comercialização, impressão, reimpressão e encadernação de livros ou papéis avulsos, bem como de autorizações para posse e leitura de livros proibidos. Devia, ainda, reformar e manter actualizado o Índice Expurgatório dos livros. Entre as medidas tomadas pela Real Mesa Censória para exercer o controlo dos livros em circulação conta-se a ordem, contida no Edital de 10 de Julho de 1769, para que lhe fossem enviadas relações de bibliotecas particulares¹.

Sendo um século bastante agitado na política interna portuguesa, com a ascensão de D. Maria I ao trono e sua negação quanto às políticas instituídas pelo Marquês de Pombal, o século XVIII ainda traz outras mudanças no sistema censório lusitano, primeiro com a criação da Real Mesa da Comissão Geral sobre o exame e Censura dos Livros e, no ocaso do século, com nova tripartição do sistema em 1794.

Dado um contexto tão múltiplo e cheio de instâncias da censura portuguesa, Carreira (1988, p. 109) afirma que

é incorreto atribuir exclusivamente a responsabilidade pela censura dos livros em Portugal à Inquisição. Isto apesar de serem a Inquisição e o Ordinário que elaboravam os índices expurgatórios. Mas estes índices foram sempre homologados pelo rei, pelo que é sobre este que em última instância deve cair a responsabilidade.

O pesquisador português desdobra os mecanismos censoriais portugueses existentes desde sua instauração em Portugal, no século XVI, até o início do século XIX. Particularmente na segunda metade do século XVIII, com a administração do reino nas mãos do Marquês de Pombal, a censura se modifica, tomando feições de discurso político, mais do que religioso. Entretanto, seja Inquisição, Ordinário ou Desembargo do Paço, Real Mesa Censória ou Comissão Geral, nenhuma dessas instâncias é evocada pelos autores a fim de delinear a produção teatral setecentista – exceção feita em alguns (e discutíveis) casos sobre a dramaturgia de António José da Silva.

Isto posto, com processos censoriais tão relevantes para a construção de uma política interna e externa portuguesa no século XVIII, faz sentido pensarmos que ela deveria figurar quando se vai tratar dos produtos culturais de tal época, mesmo que de forma mais geral. Restringindo-nos apenas ao âmbito teatral, tomaremos como *corpus* deste trabalho quatro livros fundamentais e bastante difundidos entre os estudiosos de teatro português, especialmente seus capítulos que façam menção ao século XVIII:

- *História do Teatro Português*, de Luiz Francisco Rebello (1967), em primeira edição, com o capítulo sexto, “Do teatro de cordel ao teatro da Arcádia” (p. 71-83);
- *História do Teatro Português*, de Luciana Stegagno Picchio (1969), cuja primeira edição, em italiano [*Storia del teatro portoghese*], é de 1964, com o capítulo sexto, “Setecentos” (p. 185-217);
- *História do Teatro Português*, de José Oliveira Barata (1991), em primeira edição, com a parte do capítulo quarto, “A Dramaturgia Portuguesa em busca de identidade” (p.208-252) referente ao período; e
- *História do Teatro Português*, de Duarte Ivo Cruz (2001), também em primeira edição, com grande parte do capítulo quinto, “Dos clássicos aos neoclássicos”, com exceção dos subcapítulos referentes à ópera.

Acerca do século XVIII, há algumas constâncias nos textos, sejam elas principalmente uma dualidade acerca da estética teatral praticada nos palcos e páginas portuguesas setecentistas, dividida entre os subsidiados a um teatro de cordel de cariz mais popular, com especial atenção ao dramaturgo António José da Silva, o Judeu, e os signatários do teatro ilustrado da Arcádia, cujo destaque constante é o dramaturgo Correia Garção.

No que concerne ao teatro de António José da Silva, é impossível que a ele não seja vinculada a atuação da Inquisição, uma vez que faz parte da biografia do autor duas prisões e morte pelas mãos do Santo Ofício. Mas tal questão, como se verá, pode ser mais ou menos explorada de acordo com a vertente da escrita da história a que se liga cada historiador do teatro. Destaca-se, nesta questão, o silêncio quase completo em todo o *corpus* da participação de qualquer das instâncias da censura setecentista na delimitação e construção do cenário teatral português coetâneo, cujo silêncio se torna retumbante ao se tratar da segunda metade do referido século.



De acordo com Volóchinov (2019, p. 286, grifo no original), um dos pensadores pertencentes ao chamado Círculo de Bakhtin, “*não há enunciado nem vivência fora da expressão material*”. Nesse sentido, lembramos do que fala Certeau (1982, p. 90, grifo nosso), de que “o entendimento da história está ligado à capacidade de organizar as diferenças ou as *ausências pertinentes* e hierarquizáveis porque relativas às formalizações científicas atuais”. Discursivamente, sendo que a ausência é, também ela, uma forma material de enunciar, é muito pertinente a ausência de um pensamento mais detido acerca da interferência que o contexto político-religioso-social exerce sobre a produção artístico-cultural do período. Sem esta consideração, os conflitos entre os diferentes movimentos e correntes do pensamento que coexistem no século XVIII português ficam reduzidos às questões estéticas estritas. Ainda de acordo com a discussão de Certeau (1982, p. 108-109):

Ambivalência da historiografia: ela é a condição de um fazer e a denegação de uma ausência; age ora como discurso de uma lei (o dizer histórico abre um presente a fazer), ora como álibi, ilusão realista (o efeito de real cria ficção de uma outra história). Oscila entre "fazer a história" e "contar histórias", sem ser redutível nem a uma nem a outra.

Nos textos que compõem o *corpus* deste artigo, as escolhas empreendidas perante essa ambivalência denotam um ponto de vista sobre o próprio fazer historiográfico de cada autor, que tem a ver com seu ponto de vista sobre o ato de “escrever história”, mas também com o seu projeto discursivo específico do texto que está sendo composto.

Ao analisar um discurso posto no mundo, um enunciado concreto, Bakhtin (2017, p. 40) atribui-nos duas tarefas:

A primeira tarefa é compreender uma obra da mesma maneira como a compreendeu o próprio autor sem sair dos limites da compreensão dele. A solução dessa tarefa é muito difícil e costuma exigir a mobilização de um imenso material.

A segunda tarefa é utilizar a sua distância (*vnienokhodímst*) temporal e cultural. Inclusão no nosso (alheio ao autor) contexto.

Nossa proposta, neste artigo, é fazer o movimento preconizado por Bakhtin em duas etapas, de maneira a perceber quanto os historiadores do teatro analisados conseguem realizá-las na sua leitura do século XVIII português, enquanto também nós realizamos as mesmas tarefas ao ler os textos historiográficos, também eles circunscritos espaço-temporalmente.

Para tanto, primeiramente faremos uma observação específica do funcionamento da censura teatral quanto à publicação, representação e circulação de peças em Portugal no século XVIII, a fim de minimamente delimitar os campos de força ideológicos que estão em disputa na produção artística portuguesa do período. Em seguida, a partir de excertos que dizem respeito explícita ou implicitamente à censura ou à Inquisição, analisaremos separadamente os discursos dos autores das *Histórias do Teatro Português* que nos servem de *corpus*, de modo a determinar as relações que eles conseguem estabelecer entre o contexto e o texto.

O PROBLEMA DA INQUISIÇÃO

Inicialmente, observemos que a estrutura, ou o gênero dos textos aqui analisados constitui-se em *compêndios* da história do teatro português na acepção inicial desta palavra: “compilação em que se encontra resumido o mais indispensável de um estudo” (PRIBERAM, s/d., s/p.). Assim, na prática atual de estudo, este tipo de livro funcionaria como um guia, um livro de consulta constante acerca de tópicos específicos, cujo movimento fazemos também neste artigo. Não seria, portanto, objeto de uma leitura integral de capa a capa, mas para ser lido de maneira esparsa, enciclopédica. Assim, se não há menção de algo na referida parte mobilizada para a leitura, supõe-se que o leitor não receberá tal informação.

Levantamos este ponto porque alguns dos livros trazem tópicos específicos acerca do funcionamento da Inquisição em Portugal em seus índices:

a) “Inquisição e conformismo”, no capítulo quinto (“Espanholismo e nacionalismo no teatro de Seiscentos”) (PICCHIO, 1969, p. 179-183), e



b) “Santo Ofício” e outros subitens da seção “O Judeu”, no capítulo sétimo (“O teatro português contemporâneo no contexto da crise entre guerras”) (BARATA, 1991, p. 404-409).

Entretanto, nenhum desses tópicos fala diretamente da censura no século XVIII – enquanto Barata fala da leitura da censura inquisitorial como metáfora do salazarismo, Picchio trata do século XVII e da ausência de um teatro nacionalmente português. Inclusive, as conclusões que a autora tira de sua reflexão sobre o período são que

a explicação da pobreza do teatro português de Seiscentos deve ser procurada num plano diverso do da liberdade de expressão – como todas as manifestações artísticas directas, o teatro precisa mais ainda de ideologia que de liberdade, e a doença do Portugal seiscentista sob o jugo espanhol consiste acima de tudo num vazio ideológico (PICCHIO, 1969, p. 182).

Nenhum dos textos, tampouco, faz referência interna à leitura de outra parte para esclarecimentos acerca do assunto. Assim, no que seria o funcionamento de um compêndio, não encontramos referência à Inquisição operando na seleção, valorização ou endosso de qualquer das vertentes teatrais apresentadas, o que levaria a crer certa imparcialidade dos órgãos censórios quanto às poéticas e mundividências veiculadas pelas peças – o que seria um equívoco. Carreira (1988, p. 281) nos alerta que

Aquilo que nos parece evidente, é que ninguém, autor, tradutor ou adaptador, impressor ou empresário, estava minimamente seguro de vir a alcançar a autorização solicitada.

Mas não, talvez que afinal um só autor tenha respondido integralmente aos cânones exigidos pela Real Mesa Censória: Manuel de Figueiredo. E a análise comparada da sua obra e dos pareceres que lhe são relativos ajudar-nos-á a compreender, cremos, o fim que a Real Mesa Censória procurava atingir através do teatro... Ao mesmo tempo, veremos em que medida este autor e os censores viviam num mundo fechado, estranhos à sociedade em que evoluíam, e pretendiam transformar...

O Manuel de Figueiredo referido no excerto é um autor da segunda metade do século XVIII, cuja obra está ligada à estética árcade lusitana, por sua vez subsidiária de um pensamento iluminista que circula com mais liberdade em Portugal no período pombalino. Pela sintonia ideológica identificada por Carreira entre a censura e a poética de Manuel de Figueiredo, fica clara uma certa unidade no pensamento das camadas eruditas da sociedade portuguesa setecentista, subserviente em grande parte às preceptivas francesas que vai culminar no Romantismo e no pensamento liberal no Oitocentos.

Se confrontarmos essas informações com o espaço dispendido em seus capítulos por cada autor para o teatro da Arcádia (aproximadamente 36% em Rebello, 49% em Picchio e Cruz e 22% em Barata), é possível ver que ainda no século XX há uma prevalência (ou um privilégio) do pensamento erudito sobre a cultura popular – a qual, ao analisar mais detidamente o período, se percebe hegemônica. Isso ainda se considerando que, por mais que o movimento árcade tenha sido relevante para a posterior ascensão romântica, o seu teatro raras vezes foi levado à cena e o próprio movimento em si não foi mais longo do que cerca de vinte anos.

Tal constatação nos leva à formulação da hipótese de que haja uma ideologia prevalente marcada no discurso dos livros analisados – o que não seria um problema, se não levasse ao apagamento de uma importante parte da história teatral portuguesa.

Em história, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de copiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. Ele forma a “coleção” (CERTEAU, 1982, p. 81, grifos no original).



Nesse sentido, Bakhtin, ao pensar a pesquisa em Ciências Humanas, identifica que o objeto ou mesmo o *corpus* da pesquisa não está dado, mas se apresenta de acordo com as ilações feitas pelo próprio pesquisador a partir de um movimento bilateral de olhar “para dentro” e “para fora” do *corpus*, em que um e outro dialogam (BAKHTIN, 2017).

No ato de “produzir” documentos históricos, o historiador vai construir uma realidade que não é aquela que materialmente existiu, pois ela se encontra no passado e está, portanto, fora do alcance do discurso do presente. Toda construção historiográfica, portanto, é decorrente do discurso produzido pelo historiador que, por sua vez, deverá ele próprio, como enunciador, selecionar os conteúdos que entram em seu enunciado concreto, no caso, no livro que está escrevendo:

Apesar das tentativas feitas para romper as fronteiras, está instalado no círculo da escrita: nesta história que se escreve, abriga prioritariamente aqueles que escreveram, de maneira tal que a obra de história reforçasse uma tautologia sócio-cultural entre seus autores (letrados), seus objetos (livros, manuscritos, etc.) e seu público (cultivado) (CERTEAU, 1982, p. 73).

É esse movimento, por exemplo, que faz a autora italiana Luciana Stegagno Picchio ao escolher apenas mencionar a ópera – em um conjunto de parágrafos que não preenchem uma página inteira. Quanto a essa opção, podemos apenas especular possibilidades, as quais incluem a inutilidade de apresentar a ópera ao leitor italiano; a insignificância da ópera para a ideia de um projeto de teatro nacional português; ou inclusive uma preferência estilística em demonstrar uma dicotomia para maior tensão da escrita. Essas e outras alternativas que se aventem são válidas, uma vez que, ainda segundo Certeau (1982, p. 90, grifo no original), “o entendimento da história está ligado à capacidade de organizar as diferenças ou as ausências *pertinentes* e hierarquizáveis porque relativas às formalizações científicas atuais”.

Então, por que apagar a Inquisição desse momento histórico é a pergunta que levamos à análise de cada obra enquanto enunciado concreto que compõe a cadeia discursiva da história do teatro português.

AS AUSÊNCIAS

No texto de Duarte Ivo Cruz, a Inquisição está presente, ao longo de todas as páginas dedicadas ao século XVIII, apenas no trecho relacionado à produção do Judeu, de uma maneira superficial e um pouco ligada ao lugar-comum da análise de períodos persecutórios:²

O secretismo ideológico do Judeu merece destaque. Compreende-se a pressão brutal sobre um dramaturgo que, na altura da sua estreia, sofrera já as agruras da Inquisição. Daí, o carácter elíptico do criticismo, ainda reforçado pela utilização dos bonifrates, o que determina como que uma “dupla distância” (CRUZ, 2001, p. 98).

Primeiramente, o discurso de Cruz limita a atuação da Inquisição à atividade artística de António José da Silva, pois evoca características específicas do teatro e do contexto do Judeu para compor seu argumento – a técnica dos bonifrates e os conflitos entre o Tribunal e o dramaturgo. Por outro lado, não citar em nenhum outro ponto a interferência da Inquisição na produção dramática portuguesa do período, enfatizando as disputas estéticas entre correntes artísticas divergentes circunscreve a discussão ao campo literário-teatral, sem levar em conta a finalidade da produção artística do período.

Retomando o que preconiza Bakhtin acerca da aproximação a um texto cujo momento da escrita deslocado temporalmente em relação à sua leitura, é necessário buscar compreender as obras assim como as compreenderam seu próprio autor – e, acrescentamos, de acordo com seu próprio gênero. Assim, um texto costuma ser escrito com vistas à sua publicação e, particularmente, uma peça de teatro geralmente é escrita com vistas também à sua representação, características que se aplicam inteiramente ao chamado “teatro de cordel” setecentista. Portanto, é imprescindível a este teatro ser aprovado pelas mesas censórias, a fim de cumprir sua função. Diferentemente, o teatro



árcade aparentemente tem como finalidade secundária a sua publicação ou representação, sendo uma atividade mais voltada ao interior das Arcádias – mas esta aparência também será colocada em questão a seguir.

Ainda, António José escreve para um tipo de teatro que pretende atender a um senso comercial cujo principal interesse, como já preconizado por Lope de Vega e outros preceptistas seiscentistas, é agradar ao gosto do público. Isso não quer dizer que valores estéticos sejam excluídos da produção dramática de António José ou dos demais autores do teatro de cordel, mas que ela se coloca a serviço daquele objetivo principal do texto.

Então, se há um olho censório que vigia a produção artística, o qual os autores tentam ultrapassar para atingir o fim de suas obras, seja ele a representação ou a publicação, e que as preceptivas seguidas por esses autores não preconiza uma reflexão social profunda, mas antes o entretenimento; não faz sentido que as obras dramáticas setecentistas pertencentes à corrente popular contenham ataques reais, contundentes às instituições ou à sociedade, pois não é esse seu objetivo.

Se assim é, apenas dentro de um projeto discursivo que, diferentemente do que propõe Bakhtin, não respeita o contexto e os meios de produção literária aos quais pertencia o autor do texto, excertos das peças de António José podem ser lidos como “sinais e chaves da vida secreta, dupla, que António José teve de levar. Sinais de uma tragédia de que o *pobre* Judeu foi vítima e imorredoiro documento” (CRUZ, 2001, p. 100, grifo nosso).

Na citação acima, percebe-se que no discurso de Cruz um encaminhamento do enunciado³ em direção a uma ideologia específica, correspondente ao seu projeto discursivo. Cruz apela para um certo biografismo na narrativa que constrói em torno de António José da Silva, inclusive quando afirma que

Curiosamente, a vida ostenta também essas mesmas características: é tumultuada, profunda, sem unidade de lugar, sobretudo marcada pela tragédia que está subjacente às comédias e farsas da obra. Vida e obra identificadas e tragicamente coerentes (Cruz, 2001, p. 98).

A análise de Cruz, a mais recente das histórias do teatro português aqui analisadas e, até onde consta, a mais recente até então publicada, nesse excerto, se rende a uma corrente do pensamento acerca de António José da Silva que remonta ao século XIX, especialmente se pensarmos na obra *António José, ou O poeta e a Inquisição* (1838)⁴, de Gonçalves de Magalhães, e nos textos historiográficos sobre o teatro português escritos por Teófilo Braga. Os álibis dos autores “antigos” recaem em um sobre um desconhecimento acerca da vida de António José da Silva, cujos autos inquisitoriais só muito posteriormente vieram a lume e sobre o caráter literário do projeto discursivo-ideológico que norteou a composição do texto dramático; no outro, sobre um fazer historiográfico muito centralizado na vida e nos atos de figuras centrais da história; em ambos, por uma prevalência do direcionamento do pensamento pela corrente iluminista-romântica em sua vertente mais intensa, em cujos discursos se apreendem aspectos que extrapolam as discussões estéticas e chegam à conformação de conceitos sociais como identidade e nação. Se tais autores encontram sua escrita enviesada por critérios ideológicos concernentes ao seu tempo-espaço histórico, o mesmo não se aplica à escrita de Cruz, já ela pertencente à contemporaneidade e, portanto, ciente das idiosincrasias do contexto histórico da escrita do Judeu.

Identificamos que o projeto discursivo de Duarte Ivo Cruz em todo o capítulo em que se insere a discussão acerca do século XVIII entende o teatro barroco português apenas como passagem, caminho que conduz a cena lusitana de um teatro clássico (Camões, António Ferreira, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Gil Vicente etc.) a um teatro neoclássico (Correia Garção e Manuel de Figueiredo). O próprio título do capítulo, “Dos clássicos aos neoclássicos” atesta esta afirmação. Portanto, o teatro de cordel e o teatro de António José da Silva se caracteriza, no projeto discursivo de Cruz, como um teatro que escapa às preceptivas que o autor considera como condutoras de uma linha coerente de construção da história do teatro português. Mais, estamos falando de uma estética a que o teatro da Arcádia, um dos pilares do caminho lógico de Cruz, se coloca diretamente em oposição, combatendo-o em textos teóricos e literários.

Também na *História do Teatro Português* de Luciana Stegagno Picchio, a Inquisição aparece apenas quando a autora fala da biografia de António José da Silva. Mas, diferentemente do que acontece em Cruz, a autora relaciona especificamente a morte do autor nas fogueiras do Santo Ofício – no texto italiano, não consta sequer a menção à primeira prisão do dramaturgo nos Estaus em 1726, evento anterior à sua estreia no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, em 1733.



Embora constate que sua família se viu “envolvida num processo inquisitorial que, salvo breves interrupções, havia de constituir o pano de fundo de toda a sua atribulada existência” (PICCHIO, 1969, p. 188), a historiadora italiana também vai apresentar um ponto de vista historiográfico bastante diverso daquele oferecido por Cruz, uma vez que acredita que “a heresia reincidente de que a Inquisição acusava o pobre António José não transparece de modo algum das suas obras” (PICCHIO, 1969, p. 188). Ou seja, ela não encontra na obra do Judeu respaldo de uma análise biográfica, como acreditamos ser pelos argumentos expostos acima de uma vinculação a uma preceptiva específica e produção de um texto com finalidades e auditórios específicos, que não incluíam a crítica social em seu campo de interesse.

Enquanto não podemos discordar da afirmação da autora – acreditamos que, de fato, as acusações ou a experiência do Judeu com a Inquisição não figuram em suas obras enquanto comentário –, o mesmo não se passa quando analisado um panorama geral da publicação, representação e difusão de obras dramáticas em Portugal no século XVIII.

Compondo interessante contraste com o pensamento de Cruz, que, ao contrário, acredita que algo das obras do Judeu inclusive comentam diretamente sua experiência nas câmaras do Santo Ofício, ambos desconsideram que a Inquisição faz parte do contexto maior em que se inserem as obras, tanto do Judeu quanto de qualquer outro autor setecentistas português. Os tribunais inquisitoriais existem e interferem na produção artística, seja por coibição ou inibição dos artistas contemporâneos – por ação direta, proibindo e punindo autores, editores e demais envolvidos; por ação indireta, infundindo o medo de sua reação e, assim, impedindo que textos sejam sequer escritos.

O olhar sobre a Inquisição também pouco figura no texto de Luiz Francisco Rebello, sendo citada apenas uma vez, também associada à figura de António José da Silva, particularmente ao episódio da Ilha dos Lagartos, na peça *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*,

em que o infeliz António José denunciava o absurdo de uma justiça cujo arbitrário rigor havia já experimentado (os seus primeiros atritos com o Santo Ofício remontam a 1726) e viria mais tarde a conhecer em toda a extensão da sua monstruosa crueldade (REBELLO, 1967, p. 76).

Rebello apresenta a mesma perspectiva já vista no texto de Cruz – o qual, inclusive, em partes do seu livro, chega a citar textualmente a *História do Teatro Português* mais antiga. Rebello lê um texto de autoria não disputada de António José da Silva⁵, mas de modo a ler o contexto na obra, e não a obra em seu contexto – novamente, a questão levantada pela citação de Bakhtin (2017): primeiro compreender a obra em seu próprio contexto de produção para só depois expandir a interpretação.

Ao tratarmos de um contexto muito distante ou diferente do nosso, é comum que façamos movimentos aproximativos a realidades mais próximas, a fim de melhor assimilar as informações que nos chegam. No caso da censura inquisitorial, não raro autores e pesquisadores a pensam “didaticamente” em comparação à censura dos regimes ditatoriais venticentistas, como a ditadura militar brasileira ou o salazarismo português. Tal procedimento não é errado, mas deve ser reconhecido como limitador, se não visa sua expansão para uma maior compreensão do contexto próprio do período que está sendo visto.

Foi muito comum, nas ditaduras do século XX, o escamoteamento de ações truculentas ou a fabricação da ilusão de democracia sob seus governos. Mas, se ambas as formas de censura, ditatorial ou inquisitorial, são uma agressão ao direito e à liberdade das pessoas, a Inquisição é um mecanismo que, de acordo com as leis sociais do momento, não tem qualquer necessidade de agir às escondidas, pois é legitimado pelos poderes real e religioso. Se seus critérios são por vezes obscuros ou modeláveis ao sabor de forças maiores que a própria censura, ainda assim, difusa e pouco objetiva, ela projeta uma sombra sobre a atividade artística sua coetânea, pois atua concretamente na construção dos enunciados. Relembramos, portanto, o que diz Carreira (1988, p. 281): “Aquilo que nos parece evidente, é que ninguém, autor, tradutor ou adaptador, impressor ou empresário, estava minimamente seguro de vir a alcançar a autorização solicitada”, mas escrevia (eventualmente às cegas) visando tal autorização.



UMA PRESENÇA

Diferente das demais abordagens do século XVIII, José Oliveira Barata, no seu *História do Teatro Português*, não apenas cede grande espaço físico do livro para o tema⁶, como o faz em torno do teatro de António José da Silva. Aqui, não podemos deixar de ressaltar que o historiador é um especialista na obra do dramaturgo, tendo elaborado sua tese de doutoramento (*António José da Silva: criação e realidade*, 1983) acerca da sua dramaturgia.

A própria abordagem teórica de que Barata lança mão denota um conhecimento sobre o tema que permite certa maleabilidade na estrutura formal geralmente utilizada em publicações do gênero, como uma sumária apresentação biográfica e/ou do contexto histórico, a organização esquemática e cronológica⁷ dos temas, o apelo às listas de nomes de autores ou obras, a comparação por contraste entre diferentes movimentos ou autores e o não aprofundamento em questões controversas da crítica especializada.

No que se refere à Inquisição, ela tem bastante espaço quando o Oliveira Barata analisa a obra de António José da Silva não num registro biografista, mas num entrecaminho produtivo da crítica, em que “prudentemente doseados estes dois vectores, a **produção** do autor adquire maior importância, embora não se perca de vista a íntima relação que a vida do autor sempre mantém com a sua produção” (BARATA, 1991, p. 225, grifo no original). Assim, o autor faz a presença dos tribunais e da censura inquisitoriais relevante para a leitura dos textos do Judeu, a nível contextual:

As vicissitudes da vida do dramaturgo tornam-se emblemáticas, quer se considere o quadro cultural e sócio-político do nosso século XVIII, quer se aprecie essa mesma trajetória no quadro geral da história cultural portuguesa (BARATA, 1991, p. 225).

À parte isso, a Inquisição reaparece em algumas passagens do texto, quando Oliveira Barata, por exemplo, está fazendo seu primeiro apanhado geral sobre o século XVIII. Ele diz que

A arte barroca – e o teatro em especial – acaba por expressar, na **desproporcionada regularidade** das suas formas, conflitos latentes: entre **tradicionalismo** e **individualismo criador**, entre a força repressiva da Inquisição e os primeiros passos do “livre pensamento” fundados na Razão (BARATA, 1991, p. 210, grifo no original).

Oliveira Barata compreende que a Inquisição é um ator social central na conjuntura político-religiosa, mas também cultural portuguesa: “Proibidas inquisitorialmente muitas das manifestações públicas teatrais portuguesas, e demonstrando a comédia espanhola progressiva perda de vitalidade, a actividade teatral era reduzida”⁸ (BARATA, 1991, p. 216). Ou seja, a Inquisição existir no espaço social português altera a cultura e, por conseguinte, os objetos estéticos, produtos da cultura do indivíduo inserido em sociedade. E isso ocorre mesmo quando os padrões ético-morais e estéticos de determinado movimento literário ou artista coadunam com aqueles preconizados pelos tribunais censórios, como é o caso do Arcadismo.

Um dos fatores que pode ser decorrente dessa conjuntura social é o grande número de textos e traduções anónimas que circulam no teatro e no cordel no século XVIII em Portugal. Carreira (1988) apresenta uma série de pareceres emitidos pela Real Mesa Censória em que são expedidos mandados de prisão para autores, tradutores ou mesmo editores de textos submetidos à censura. A incerteza que ronda um ambiente repressor pode ter levado à anonimidade. Hipótese parecida é levantada por Barata (1991, p. 249, grifos no original): “Com efeito, ocorre perguntar se o **anonimato** ou o constante recurso ao **pseudónimo** obedeciam a uma cuidadosa e pensada estratégia de disfarce perante a vigilância inquisitorial”.

Ainda em relação às práticas editoriais no Setecentos, Barata identifica também aí uma presença oculta da Inquisição, pois Francisco Luís Ameno, editor de António José da Silva, também se inscreveu em Cânones por volta do mesmo período que o Judeu frequentou Coimbra, mas abandonou o curso, assim como o Judeu: “O afastamento de Francisco Luís Ameno de Coimbra estará, por certo, relacionado com a sua ascendência judaica” (BARATA, 1991, p. 227). Não faz



parte de um trabalho historiográfico o fazer conjecturas, mas certamente o caminho trilhado por Ameno e pelo Judeu até a tipografia ou aos palcos teve a interferência da Inquisição.

À parte a longa reflexão de Oliveira Barata acerca do teatro do Judeu e seu entorno, os processos censórios e a própria Inquisição são parcamente citados em sua análise da produção dramática portuguesa setecentista. Especificamente no que tange ao teatro árcade, circunscrito ao subcapítulo “A teorização dos árcades e o projecto de restauração do teatro português: Correia Garção”, não há menção direta à perseguição ideológica empreendida pela Inquisição anteriormente ao governo pombalino, mas apenas que “os intelectuais portugueses que, *obrigados, ou por opção intelectual*, escolheram viver no estrangeiro [...]” (BARATA, 1991, p. 239).

O subcapítulo em questão⁹ ignora que o rigor ideológico da Inquisição expulsou ou matou muitos pensadores portugueses, o que, em comunhão com o aparelho repressor do próprio estado, retardou o desenvolvimento do pensamento iluminista em território português em mais de meio século. Isso quer dizer que, embora na segunda metade do século XVIII os pensamentos da Mesa Censória e de dramaturgos árcades como Manuel de Figueiredo estejam em consonância, nem sempre a relação dessa corrente do pensamento com as normas impostas pelos mecanismos censores se conciliaram.

Já em suas “Breves considerações sobre a produção teatral de cordel”, além da já referida discussão acerca do anonimato de muitas obras publicadas no gênero, não há qualquer menção à Inquisição ou à censura que avaliava e autorizava (ou não) a publicação e representação dos textos teatrais no reino. Se o silêncio quanto à interferência da Real Mesa Censória na produção árcade remete ao passado – e, portanto, apenas como memória do gênero ela seria referida nesse capítulo –, o mesmo não acontece com a dramaturgia dita “popular”, a qual engloba, ainda de acordo com Barata (1991, p. 251), peças escritas sob influência dos teatros espanhol, italiano e francês; traduções de óperas como as de Metastásio e Goldoni; autos, entremeses e farsas de inspiração vicentina; e tudo aquilo que tenha sido “acomodado ao gosto português”, cuja complexidade abordamos em outro momento de nossa pesquisa.

Tal produção, agrupada pelos historiadores do teatro português sob a égide “de cordel”, pertencia a um circuito mais comercial de circulação artística, cujos autores e demais envolvidos nos processos de produção dependiam financeiramente do sucesso das peças. Portanto, uma peça ser censurada pelos órgãos censórios seria um prejuízo não apenas artístico, mas empresarial – principalmente quando descobrimos que um texto poderia sofrer censura mesmo após sua publicação.

CONCLUSÃO

Nossa proposta, neste artigo, foi discutir uma ausência nos discursos dos autores de *Histórias do Teatro Português* escritas no século XX, quando estas tratam do teatro produzido em Portugal no século XVIII – um período complexo e de grande mudança na história portuguesa, a teatral incluída. Mais do que “apontar falhas” do discurso historiográfico de fôlego empreendido pelos quatro autores aqui cotejados, buscamos compreender as motivações que fizeram com que a Inquisição e sua face visível na esfera artística, a censura, fosse parcial ou integralmente obliterada ou minorada na construção narrativa da história do teatro português setecentista.

Isso porque, se o teatro está intrinsecamente ligado à cultura, é inviável que se discorra sobre um tipo de teatro (publicado e representado) que foi bastante interdito pela censura inquisitorial – como nos comprovam Carreira (1988) e o site *Teatro proibido e censurado em Portugal no século XVIII* (CAMÕES *et al*, 2015) – obliterando-se ou diminuindo a referência à Inquisição. Nesse sentido, estamos de acordo com Bakhtin (2017, p. 32), quando afirma que

A literatura é parte inalienável da integridade da cultura, ela não pode ser estudada fora do contexto integral da cultura. Não pode ser separada do restante da cultura e correlacionada imediatamente (passando por cima da cultura) com fatores socioeconômicos e outros.

Como parte do mundo literário – especialmente no século XVIII, quando a cena a que chamavam teatral estava intrinsecamente ligada à dramaturgia –, o teatro é considerado um espelho cultural imediato, pois a resposta da audiência às peças teatrais é instantânea, no momento mesmo da enunciação. Ambos, teatro e público, dialogam inseridos num ambiente cultural específico, ao qual seus enunciados respondem, ao mesmo tempo em que são por ele



influenciados. E a cultura, no século XVIII português (há quem diga que ainda hoje em Portugal), é bastante subordinada às normas morais da Igreja Católica e, por conseguinte, da Inquisição. Portanto, mesmo que numa prática autoral de autocensura, a forte presença do Santo Ofício paira sobre aquela sociedade.

Neste sentido de leitura da produção dramática portuguesa setecentista também advoga Carreira (1988, p. 442):

Quer queiramos, quer não, a história da cultura portuguesa não pode separar-se da censura e das perseguições que o intelecto tem sido objecto ao longo dos séculos. Todas as obras acabam por ser modeladas pela existência da censura [...]. nenhum escritor escreve para a gaveta. E nenhuma nação se pode dar ao luxo de impedir secularmente a criação espontânea, sem graves consequências no seu próprio desenvolvimento.

Ao compormos um texto, temos objetivos e um projeto discursivo no qual nem tudo pode figurar e somos levados a fazer escolhas de tópicos, temas ou obras que serão discutidas ou mencionadas. Mas, assim como para a leitura de um texto antigo, é necessário o esforço de se inserir no contexto de produção do autor, também para falar sobre os períodos, é necessário o esforço de identificar as forças coercitivas que direcionam a produção artística em determinada cultura.

Nesse sentido, acreditamos que a ausência da Inquisição e dos mecanismos censórios nas narrativas construídas acerca do século XVIII português, mais especificamente na sua segunda metade, reduzem as contradições do período a um conflito estético. Pelo contrário, como pode ser visto nas discussões de autores que se debruçaram especificamente sobre a produção dramática setecentista, tal “querela” sofre interferência direta do contexto social, seja pela concordância de certa estética com a ideologia defendida pela censura, seja pela necessidade comercial de circulação de impressos e representações de peças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. Fragmentos dos anos 1970-1971. In: BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2017b, p.21-56.

BARATA, José Oliveira. *António José da Silva: criação e realidade*. Coimbra: Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, 1983.

BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

CAMÕES, José (coord.) *Teatro proibido e censurado em Portugal no século XVIII*. Site. Disponível em: <https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/indexFirst.jsp>. Acesso em: 02 mai. 2021.

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

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CRUZ, Duarte Ivo. *História do Teatro Português*. s/l.: Verbo, 2001.

DICIONÁRIO PRIBERAM da Língua Portuguesa. “Compêndio”. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/comp%C3%AAndio>. Acesso em: 21 mai. 2021.

GONTIJO ROSA, Carlos. Notas sobre os paradigmas para a composição das peças de António José da Silva. *Webmosaica*, v. 4, n. 2, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/37707>. Acesso em: 21 mai. 2021.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugalia, 1969.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1967.



VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário II: a construção do enunciado (1930). In: VOLÓCHINOV, Valentin. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 266-305.

NOTAS

¹ Página do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4311313>. Acesso: 19 mai. 2021.

² Para uma análise mais pormenorizada da relação da escrita de António José da Silva e o Judaísmo pelo qual foi preso e morto pela Inquisição, leia-se Gontijo Rosa (2012).

³ “Consideraremos como elementos fundamentais que constroem a forma do enunciado, primeiramente, o *som expressivo* da palavra, isto é, a entonação; em seguida, a *escolha* da palavra; e, finalmente, a *disposição* da palavra no todo do enunciado” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 286).

⁴ Sobre esta peça, Cruz (2001, p. 100) diz que “acrescente-se que o Romantismo entra no teatro brasileiro pela mão de António José da Silva”, tornando anacrônicas, ao mesmo tempo, a participação de António José no teatro brasileiro e a introdução do teatro romântico no Brasil.

⁵ Duarte Ivo Cruz evoca, quando elenca os textos de autoria de António José da Silva, a peça *El prodigio de Amarante* como saída da pena do autor setecentista – autoria esta que já foi contestada por diversos especialistas na obra do Judeu. Rebello apenas a acrescenta à lista das obras do Judeu, bem como às *Obras do diabinho da mão furada*, em nota de rodapé.

⁶ Barata reserva aproximadamente 37% do espaço destinado ao século XVIII para discutir exclusivamente a dramaturgia de António José da Silva, e acrescenta a isso mais aproximadamente 16% do espaço para o teatro de cordel, resultando mais de metade do espaço total. Por outro lado, ao teatro árcade é garantido apenas 22% do espaço de discussão acerca do século XVIII. Teria Barata equilibrado os espaços espelhando a produção de cada movimento, ou sua relevância para a cena coetânea? Questões para discussão futura.

⁷ Como no século XVIII há muitas e diferentes vertentes coexistindo, uma proposta cronológica se mostra inviável, como ressalta Cruz (2001, p. 101): “Somos mais uma vez forçados a abrandar o rigor do esquema cronológico”.

⁸ Para Barata, esta situação ainda teria possibilitado a entrada e instauração da ópera como forma teatral apreciada pelo público português setecentista

⁹ Relembramos que tomamos por perspectiva os livros de história do teatro português como compêndios de consulta esparsa, e não de leitura corrida. Assim, se a temática foi tratada em capítulo anterior, tal discussão deveria estar ao menos referenciada como consulta cruzada.

