

O paradoxo feminino no teatro português do século XVIII⁽¹⁾

MARTA BRITES ROSA*

Resumo. Em Portugal, no século XVIII, as mulheres estavam sujeitas a interdições que procuravam apagar a sua presença dos teatros, pois considerava-se que tinham um efeito nefasto sobre o espectador masculino. No entanto, eram requisitadas pelo público e foram, gradualmente, autorizadas a atuar. Este paradoxo levou-as a ser a parte velada de uma prática institucional e social, em que eram, simultaneamente, reprovadas e desejadas enquanto mulheres e enquanto profissionais. Desvendar esse

.....

DOI: <https://doi.org/10.34619/hpw5-hfog>

* ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7405-7574>

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos de Teatro
1600-217 Lisboa, Portugal
martabritesrosa@campus.ul.pt

1. O presente artigo resulta da pesquisa feita no âmbito do projeto de investigação *The feminine paradox in the Portuguese eighteenth century theatre*, submetido e aprovado no Concurso de Estímulo ao Emprego Científico, 2019.

passado e dar a conhecer a opressão institucional sobre as mulheres na atividade teatral é o foco deste artigo.

Palavras chave: História do teatro em Portugal, século XVIII, atrizes, estudos de género, opressão.

Abstract. *In 18th century Portugal, women were subject to interdictions that tried to erase their presence from theatre venues, for it was considered that they had a nefarious effect on the male spectator. However, they were requested on stage by the audience and were, gradually, allowed to act. This paradox led them to be the veiled part of an institutional and social practice, where they were rejected as a gender and as professionals. Unveiling that past and presenting the institutional oppression on women in the theatre activity is the aim of this article.*

Keywords: *Portuguese theatre history, 18th century, actresses, gender studies, oppression.*

INTRODUÇÃO

Uma prática milenar de apagamento e silenciamento do género feminino impediu que a presença das mulheres no teatro português de setecentos fosse devidamente registada. As fontes que chegaram aos dias de hoje não fornecem informação consistente, e os estudos de teatro e sobre a mulher ainda não se focaram nesta área.

A sua presença, contudo, é inegável. Testemunho disso são os regulamentos que lhes limitavam a atividade, os atos notariais onde assinam como profissionais do espetáculo e os relatos de quem assistiu aos espetáculos teatrais da Lisboa de setecentos.

De facto, se da história do teatro em Portugal do século XVIII sobressaem alguns nomes como António José da Silva, Manuel de Figueiredo, Marcos Portugal, poucos são os nomes femininos que se destacam, além da internacionalíssima cantora lírica Luísa Todi e da discreta autora Teresa de Mello Breyner.

As fontes históricas são testemunho indiscutível da integração de mulheres na atividade teatral e também das várias questões que levaram ao seu afastamento do palco e das múltiplas reações da sociedade à sua presença, tantos nos teatros como fora deles.

Por isso, responder à pergunta “quem foram as atrizes do teatro português do final do século XVIII e qual o contributo destas mulheres para a prática artística e para a sociedade?” torna-se ainda mais premente. Nesse sentido, o projeto de Estímulo ao Emprego Científico *The feminine paradox in the Portuguese eighteenth century theatre*, de que este artigo é uma súmula, é uma oportunidade para trazer à tona novas fontes e refletir sobre a questão feminina na atividade teatral, não só como intérpretes, mas também como membros do público, autoras, mecenas e outras. A investigação em curso pretende recolher mais documentação sobre esta temática, que se irá somar aos estudos tangenciais já existentes, de forma a unir as pontas soltas de várias investigações nas áreas da literatura, estudos de género, sociologia, história, direito, entre outras, que forneçam pistas para elaborar um quadro completo sobre a presença das mulheres no teatro e a sua repercussão na sociedade coeva.

O artigo que seguidamente se apresenta reúne algumas das linhas de investigação e hipóteses resultantes deste projeto.

O TEATRO DA SEGUNDA METADE DE SETECENTOS

Até ao fim do século passado afirmava-se que havia pouca atividade teatral no Portugal setecentista, sobretudo porque os estudos sobre a história do teatro se centravam em autores impressos, tanto nacionais, como António José da Silva e Manuel de Figueiredo⁽¹⁾, como estrangeiros, onde surgem os nomes de Voltaire, Goldoni e Metastasio⁽²⁾. Esta atividade editorial era eco de representações que se realizavam nas várias salas de espetáculo, tanto públicas como régias, sobre as quais trabalhos de investigação recentes demonstram uma dinâmica bem estruturada⁽³⁾. Os espaços teatrais eram explorados por empresários ou sociedades, que procediam à contratação de trabalhadores, cujas obrigações ficavam claramente explicitadas nos contratos e cujo lugar na atividade profissional e comercial de setecentos estava bem definido. Dos vários agentes implicados na realização dos espetáculos,

1. Por exemplo, Barata (1985) e Borralho (1995), respetivamente.
2. Respetivamente, Ciccica (2003), Almeida (2007) e Pasquale (2007).
3. Sobre a atividade teatral do Teatro da Graça, ver Gomes (2012); sobre o Teatro da Rua dos Condes, ver Ferreira (2019); e sobre o Teatro do Bairro Alto, ver Martins (2017).

surgiram figuras icônicas de renome internacional, cujas biografias já foram alvo de ensaios, como o compositor Marcos Portugal⁽⁴⁾ ou a cantora Luísa Todi⁽⁵⁾. Estas pesquisas, centradas em documentação coeva e no cruzamento dessa informação, têm trazido à superfície uma série de agentes (entre autores, empresários, intérpretes, músicos e pessoal técnico), dinâmicas contratuais, espaços de representação e regulamentos, que enriquecem substancialmente o património cultural nacional.

Na área dos estudos feministas, obras de referência estabelecidas (como o *Dicionário no Feminino Séculos XIX-XX* (Castro, 2005))⁽⁶⁾ focam-se em séculos posteriores e, maioritariamente, em mulheres reconhecidas por outras atividades que não o teatro, deixando no oblívio atrizes e outras intérpretes femininas, que tanto brilho deram aos palcos e à sociedade portuguesa, mas cujos nomes e presença não perduraram na memória coletiva.

Contrariamente ao que se passa em Portugal, estudos estrangeiros sobre o início da presença das mulheres no teatro têm o ponto de partida no século XVII, quando estas encontraram o seu lugar na atividade teatral⁽⁷⁾, algo que neste país apenas se consolidaria no final do século seguinte.

A segunda metade do século XVIII é uma das épocas mais significativas no que concerne à política teatral que afeta diretamente as atrizes e o teatro em geral, uma vez que se submeteu a duas orientações contrastantes: a de D. José, sob a influência do Marquês de Pombal, e a da rainha D. Maria I. Sob o

4. Por exemplo, Cranmer (2013).

5. Por exemplo, Eleutério (2003).

6. Apesar de o século XVIII não fazer parte da baliza temporal abrangida pelo volume, encontram-se algumas referências a mulheres setecentistas, entre as quais a artista Luísa Todi. No remanescente do volume, poucas são as atrizes referidas, inclusivamente nos séculos XIX e XX.

7. Por exemplo, sobre as mulheres no teatro espanhol do Século de Ouro, os estudos de Teresa Ferrer Valls ("La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el siglo de oro", in Francisco Domínguez Matito & Julián Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño: Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160) ou o de Lola González ("Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas", *Teatro de palabras*, n. 2, 2008, pp. 135-158). Sobre o teatro inglês no período da restauração existe muita bibliografia, tanto mais que foi o período em que as atrizes regressaram aos palcos em Inglaterra, de que são exemplo, Jean I. Marsden, *Fatal Desire: Women, Sexuality, and the English Stage, 1660-1720*, Ithaca Ithaca: Cornell University Press, 2006; ou Elizabeth Howe, *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

impulso do Marquês de Pombal, dois pontos são importantes: por um lado, foi redigido um novo enquadramento legal respeitante às mulheres⁽⁸⁾, que promoveu a sua integração na sociedade; por outro, reconheceu-se o teatro como escola de civildade e a atividade dos cómicos como uma profissão regulamentada, tal como é patente nos estatutos da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte (1771). Todavia, o governo de D. Maria I ficaria marcado pelas restrições de atrizes nos palcos da corte, sendo os espetáculos representados apenas por homens durante o seu reinado.

VARIAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE MULHER

Embora a importância das mulheres na prática teatral portuguesa setecentista tenha sido individualmente notada, a sua presença em palco ainda não foi objeto de uma investigação intensiva e extensiva. Além das divas conhecidas, como Luísa Todi ou Anna Zamperini, outras artistas femininas contribuíram para as artes do espetáculo.

Noutros países europeus, como Espanha, Inglaterra, França ou Itália, o teatro teve um grande crescimento no século XVII, devido ao sucesso dos seus dramaturgos (i.e., os autores do Siglo de Oro, Molière, Shakespeare) e de géneros distintos (i.e., *Commedia dell'Arte*). E se também nestes países as intérpretes femininas sofreram restrições à sua atividade, no século seguinte a atividade teatral contou com a participação de mulheres, que além de atrizes, também podiam assumir a função de diretoras de companhia ou autoras.

Contudo, em Portugal, a forma como a mulher era vista pela sociedade não lhe permitia ter a autonomia já conquistada além-fronteiras. A sociedade portuguesa considerava-a unicamente como esposa e mãe, os dois papéis aos quais deveria dedicar a sua vida e o seu conhecimento. É apenas no século XVIII que se começa a discutir o acesso à educação de raparigas. Este debate, cujos ecos nos chegam através de alguns manuais e folhetos opinativos, como *Tratado da igualdade dos sexos* ou *O elogio do merecimento das mulheres* (1790), de autor anónimo, ou *Educação de uma menina até a idade de tomar estado*, de António Nunes Ribeiro Sanches ([1741] 1966),

8. Cf. Lopes (1989, pp. 135-136), no que se refere ao luto, por exemplo.

era mantido por uma “inteligência” masculina, que discutia sobre as capacidades intelectuais das mulheres, sobre a educação e matérias lhes seriam mais benéficas e acessíveis, sobre que utilidade dariam ao conhecimento adquirido e se o acesso a mais conhecimento não seria perigoso, uma vez que as desviaria das suas funções essenciais (esposa e mãe).

Tendo como exemplo de mulher perfeita a Virgem Maria (mãe e virgem em simultâneo), a mulher comum estava destinada desde o início ao falhanço, pois era fisiologicamente incapaz de a igualar. Além disso, carregava desde a nascença o peso do pecado de Eva, causa dos males da humanidade.

Todos estes preconceitos figuravam a mulher como um ser que deveria ser subserviente e cuja boa fortuna dependia da vontade de um homem (pai ou marido).

É neste enquadramento repressivo que começam a surgir alguns focos de indignação, sintomáticos de uma viragem que se fazia sentir, também por força dos ideais iluministas de sociabilidade, em que se integravam os salões literários liderados por mulheres, dos quais a Marquesa de Alorna e Teresa de Mello Breyner⁽⁹⁾ são exemplos. Os salões não só davam ao sexo feminino a possibilidade de mostrar as suas capacidades intelectuais e criativas, como eram um lugar de debate de ideias.

Numa época em que a imprensa era escassa ou inexistente, além das reuniões sociais, também os folhetos de cordel funcionaram como meio de difusão de ideias. Neles se defendiam ou atacavam conceitos, quer diretamente, quer através de modos mais subtis, como formas poéticas. A série de folhetos de defesa e ataque sobre as qualidades e defeitos das mulheres, cujo início se dá em 1640 com o folheto de Baltazar Dias, *Malícia das Mulheres, [...] porque nela se tratam muitas sentenças, autoridade acerca da malícia, que há em algumas delas*⁽¹⁰⁾, editado onze vezes até 1897, teve quatro respostas publicadas em publicações volantes, com edições até ao século XIX⁽¹¹⁾.

9. Sobre a Marquesa de Alorna ver, por exemplo, os vários trabalhos de Vanda Anastácio (2009), e sobre Teresa de Mello Breyner, o estudo de Raquel Bello Vásquez (2005).

10. Optou-se por atualizar a grafia de títulos e textos.

11. São eles, de Paula da Graça, *Bondade das Mulheres vendicada e malícia dos Homens manifesta* (1715); *Bondade das Mulheres contra a malícia dos Homens*, assinado por L.D.P.G. (primeira edição anterior a 1759); *Malícia dos Homens contra a bondade das Mulheres: embargos, que os homens põem à primeira parte. Mostra-se os males de que são causa; parte segunda, escrita por M.D.M.C.D.M.A.E.C.*

Uma segunda polémica surge com a impressão do texto assinado por Frei Amador do Desengano, *Espelho crítico, no qual claramente se veem alguns defeitos das Mulheres, fabricado na loja da verdade pelo Irmão Amador do Desengano, 'que pode servir de estímulo para a reforma dos mesmos defeitos'*, que deu origem a duas “cartas apologéticas em defesa das mulheres”⁽¹²⁾.

Esta vasta e longeva atividade editorial permite perceber que o debate e a contestação sobre a identidade feminina começavam a ter lugar na praça pública através da leitura e divulgação de folhetos de cordel, nos quais o conceito de mulher se modernizava (Ruiz, 2009).

É uma sociedade em mudança, na qual a mulher começa a ser vista, não só como um corpo, mas como um ser com espírito.

MULHERES DE PALCO

As poucas referências críticas a atrizes e outras intérpretes do século XVIII chegam maioritariamente através de relatos de estrangeiros. A pesquisa documental não se tem debruçado especificamente sobre este tópico, talvez porque os dados disponíveis sejam poucos e as fontes esparsas, sendo necessário cruzá-las para realizar uma boa interpretação.

Conhecem-se, na segunda metade de setecentos, pelo menos cerca de 65 cantoras/atrizes e 38 bailarinas⁽¹³⁾. Entre as intérpretes, o número de estrangeiras é elevado, aproximadamente metade, sendo a maioria italianas. Este facto deve-se à profusão de óperas italianas apresentadas nos espaços portugueses. Os nomes de artistas estrangeiras são os mais citados na bibliografia coeva, pois os forasteiros que assistiam a espetáculos em Portugal preferiam a ópera, interpretada numa língua que dominavam e versando temas que lhes eram familiares. Deste modo, o teatro português é menos referido e os seus intérpretes desconhecidos da maioria dos relatores.

(1759); *Defesa do belo sexo ou resposta ao papel intitulado 'Malícia das mulheres', dada por uma senhora da província a uma sua amiga na seguinte epístola* (1812).

12. Da autoria de Gertrudes Margarida de Jesus, *Primeira carta apologética, em favor e defesa das mulheres, escrita por Dona Gertrudes Margarida de Jesus, ao Irmão Amador do Desengano e Segunda carta apologética, em favor, e defesa das mulheres*, ambas de 1761.
13. Levantamento realizado pela autora, no âmbito do projeto *The feminine paradox in the Portuguese eighteenth century theatre*.

Contudo, não era menos aplaudido pelo público que a ele assistia, segundo atestam as mesmas fontes⁽¹⁴⁾.

Os documentos que se debruçam sobre este tópico ou o abordam tangencialmente, nomeadamente escrituras de contratos de trabalho ou notícias nos livros da Intendência-Geral da Polícia, dão resposta a algumas questões importantes sobre as mulheres e o teatro em Portugal.

A informação recolhida até ao momento sugere que, em Portugal, os requisitos legais para uma atriz seriam os mesmos que em Espanha no século XVII: não podiam usar trajes masculinos e tinham de ser casadas ou ter autorização dos pais para aceder à profissão. Quanto à proximidade entre as normas portuguesas e as castelhanas, convém lembrar que os primeiros espetáculos públicos apresentados em Portugal se deram por meio de companhias espanholas que, durante quase um século, exploraram os pátios de comédias portuguesas (Sousa, 2018, pp. 81-82). Daí que se verifique uma continuidade na forma como se praticava a atividade teatral.

De um modo geral, as artistas chegavam ao teatro por via familiar, por vezes muito novas, tendo tido algumas experiências em ambiente amador antes de se dedicarem ao teatro profissional, como foi o caso de Luísa Todí, na altura Luísa Rosa de Aguiar, que entrou na companhia do Teatro do Bairro Alto, em 1763, aos 10 anos, levada pelo pai e acompanhada de duas irmãs e um irmão, que também representavam. Na mesma companhia encontrava-se uma outra atriz, levada de tenra idade pelo seu pai, Maria Joaquina, que permaneceria nos palcos por vários anos. Nos contratos, a menção do filho ou filha que acompanhava o pai é recorrente⁽¹⁵⁾. Noutras situações, a escolha profissional resultava de alguma propensão para a arte dramática (ou mesmo canto ou música), mas também poderia ser consequência de uma necessidade económica.

Para serem admitidas, caso fossem solteiras, era necessária a concordância do pai e, sendo casadas, do marido, tendo estes de estar contratados para a mesma companhia. Ou seja, uma mulher solteira ou casada não poderia ser contratada individualmente.

Enquanto viúvas, tinham a liberdade de assinar contratos por si próprias, como podemos constatar no contrato estabelecido entre Leocádia

14. Por exemplo, Costigan (1788, pp. 345-346).

15. Ver, por exemplo, os vários contratos referidos por Ana Rita Martins para o Teatro do Bairro Alto (Martins, 2017).

Joaquina Rosa e sua filha, Jasuína Maria de São José, com o empresário António José de Paula – a mãe assina em nome da filha, sem haver qualquer intervenção ou menção a uma figura masculina (Fundo Notarial, Cart. 7.º B, Liv. 153, 71v-73).

DIREITOS E OBRIGAÇÕES

Na segunda metade de setecentos, os contratos com cómicos (homens e mulheres) correspondiam a uma série de direitos e obrigações que se repetiam formalmente e que poderiam adaptar-se ao prestígio do contratado. Os contratos eram realizados geralmente no início da época teatral, depois da Quaresma, e findavam no Carnaval do ano seguinte. Poderiam ser os empresários dos teatros, os seus arrendatários ou sociedades de atores a firmar contratos com artistas para os espaços. As contratações poderiam ser individuais ou familiares (nas quais um indivíduo, um casal, progenitores com seus filhos, ou irmãos integravam uma companhia preexistente), ou coletivas (que compreenderiam outros profissionais do teatro, além dos intérpretes, contratados para formar uma companhia *ab initio*). O vencimento era pago mensalmente, por número de récitas ou com valor fixo. Uma das possíveis regalias dos cómicos era o direito a espetáculos de benefício, que variariam em número por ano e também relativamente às condições da sua realização – de acordo com o estatuto do ator –, dos quais retirariam o lucro nas condições estipuladas.

Uma caricata condição, estipulada nos Estatutos da Sociedade para a Subsistência dos Teatro Públicos, a obrigação de os cómicos representarem mesmo que estivessem sob prisão, mantém-se até ao início do século seguinte, havendo várias notícias de cómicos, com ordem de prisão, escoltados aos teatros em dias de ensaio e de espetáculo.

A vida de ator era instável, pois os espetáculos eram muitas vezes suspensos por motivos de luto real ou por qualquer decisão arbitrária (no reinado de D. Maria I, além de as mulheres serem proibidas de atuar, houve um curto período em que se proibiram “atores vivos” em palco – apenas bonecos eram permitidos), não havendo estabilidade da atividade profissional. Para minorizar a precariedade da vida dos cómicos, ao longo do tempo, foi-se procurando, de forma não institucional, criar fundos que

os pudessem sustentar, ou mesmo às suas famílias, em caso de doença (Ministério do Reino. IGP, Liv. 197, 55-56v).

Após o terremoto de 1755, verificamos que as condições contratuais entre homens e mulheres são diferentes. Nos contratos do Teatro do Bairro Alto, para as épocas 1763/64 e 1764/65, por exemplo, podemos constatar que a atriz mais valorizada ganha o mesmo que o ator no fundo da tabela (Rosa, 2017, pp. 31-32): contudo, no mesmo teatro, dois anos depois, a atriz Cecília Rosa de Aguiar, irmã de Luísa Todi, já encabeçava a lista de pagamentos mais avultados. As discrepâncias de valores entre intérpretes estavam diretamente relacionadas com o interesse que o público manifestava pela sua presença em palco. No final do século XVIII, início do XIX, especialmente após o regresso das mulheres aos palcos, a diferença salarial entre homens e mulheres é mais acentuada, particularmente no que diz respeito às contrapartidas acrescidas, sendo elas as beneficiadas. As atrizes tinham direito a transporte, vestuário e, por vezes, mais benefícios ou melhores condições (por exemplo, estrear peças e músicas, ter roupas ou cenários novos no dia do benefício, ou fazê-lo em dias da semana com mais afluência de público).

As companhias tinham mais intérpretes masculinos do que femininos, resultante das figuras que as peças comportavam: em geral, os graciosos e comparsas eram apenas representados por homens. O número mais reduzido de atrizes em palco talvez fosse também um dos motivos por que a sua presença era tão estimada e uma mais-valia para as próprias companhias. O contrato de Josefa Soares, acompanhada de seu marido e cunhado, em 1802, para o teatro da Rua dos Condes, exemplifica os maiores vencimentos e melhores condições contratuais que as atrizes poderiam alcançar, em contraponto ao dos atores:

Que ela, Josefa Teresa Soares, perceberá de prémio em cada um mês a quantia de onze moedas de ouro, ele José Duarte Guimarães, a quantia de vinte e quatro mil réis, e ele, José António Soares, a quantia de oito moedas e meia, e além disso, em utilidade deles lhe concede o mesmo empresário a cada um deles um dia de benefício, sendo o que pertence a ela, Josefa Teresa Soares, no dia Santo e o que pertencer aos dois em qualquer dia que lhes prescreva o dito empresário. (...) sendo o benefício de Josefa Teresa Soares livre de despesas. (Fundo Notarial, Cart. 7.º B, Liv. 156, 48v-49).

A percepção do valor que tinham levou a que, gradualmente, as atrizes se tornassem mais exigentes nas condições salariais e direitos, mas também mais caprichosas. Um desses caprichos, visível no contrato de Leocádia Joaquina e sua filha, Jasuína Maria, é a exigência de serem transportadas em sege, de casa para o teatro, em dias de ensaio e de espetáculo. Pela exigência dessa condição (observável noutros contratos) depreende-se que ter uma carruagem à disposição era um estatuto e não uma necessidade, tanto mais que o empresário só se compromete a satisfazer este requisito se elas, as ditas mãe e filha,

mudarem do sítio donde moram e vi[e]rem assistir perto do teatro no bairro do mesmo teatro tudo para a boa comodação e arranjo do mesmo ficando o dito empresário obrigado a dar-lhe sege para ela e sua filha virem para o teatro não só nos dias das representações mas também nos de ensaio e (...) e querendo ficar no dito sítio ou em outro lugar qualquer longe do teatro ficará sendo todos os transportes a custas das mesmas. (Fundo Notarial, Cart. 7.º B, Liv. 153, 71v-73).

Ou seja, a sege era utilizada apenas para percursos bastante curtos e, para poderem usufruir dela, as atrizes tinham de morar perto do local de trabalho.

O cisma dos transportes parece uma tentativa de emular um estatuto social superior, pois as damas de estratos mais elevados não andavam pelo seu pé nas ruas da cidade. Desta forma, o uso de carruagem pretendia espelhar o estatuto que cada atriz conferia a si própria, de acordo com o papel que costumava representar: a primeira-dama seria a atriz mais importante, e a lacaia a menos. No entanto, alguns documentos tentam quebrar o preconceito de valorização pelo carácter da personagem, declarando o Regulamento dos Teatros, dirigido pela Intendência-Geral da Polícia aos inspetores dos três teatros da corte, que “entre todos os atores deve haver sempre uma exata igualdade, sem mais diferença do que a do seu talento, inteligência e génio dramático com que se distinguirem, o que lhes dá toda a estimação pública e nenhuns direitos particulares” e que:

embora [os atores] se apelidem por esta forma [1.º e 2.º galã, bobo, lacaio, 1.ª e 2.ª dama, lacaia, etc.] para se entenderem entre si, mas sem que destes nomes e qualidades, meramente acidentais, possam deduzir o mínimo direito de diferença ou desigualdade e exigir estes ou aqueles caracteres e partes por corresponderem àqueles nomes. (Ministério do Reino. IGP, Liv. 201, 178v-181).

No entanto, as atrizes deveriam querer valer-se do seu estatuto para terem mais mordomias, nomeadamente o transporte, de tal forma que, no Regulamento dos Teatros, em 15 artigos, quatro eram-lhes exclusivamente dedicados, e todos relativos à sua deslocação de casa para o trabalho. O regulador tentava, de forma racional e de acordo com as necessidades dos ensaios e espetáculos, organizar uma escala de recolha que tivesse em conta o tempo que cada uma necessitava para preparar a sua personagem e as distâncias a percorrer, e não a preponderância do papel interpretado. Como o próprio Regulamento deixa entrever, as intérpretes femininas justificariam a hora do seu transporte de acordo com o género de personagem que interpretavam (por exemplo, a primeira-dama teria mais direito a escolher a sua hora de chegada ou partida, que a “criada”).

Outros comportamentos de vedeta são parodiados por Benedetto Marcello, em *Teatro à moda*. Neste texto, são reveladas algumas excentricidades das cantoras e cómicas, como não ir a ensaios, exigir roupas novas, mais tempo em palco, competir com outras colegas por melhores papéis ou exigir alterações nos libretos e peças para aumentar o protagonismo. Embora se reporte à atividade teatral italiana do início de setecentos, a tradução de Francisco Luís Ameno (Marcello, 2009 [17??]) parece identificar uma realidade a que este último terá assistido antes da interdição levantada por D. Maria I, pois em tudo se coaduna com alguns relatos da atividade teatral da época, como a carta de Sulpice Gaubier de Barrault ao Conde de Oeiras, D. Henrique, na qual se narram o comportamento caprichoso da atriz Rosa Campora, que se recusava a contracenar com um ator, por ele anteriormente ter exercido o ofício de cabeleireiro, e também a fúria de Luísa Todí, aquando da prisão do marido (Barrault, 1771).

Talvez por estes motivos e outros semelhantes, o comportamento das atrizes, mulheres que se expunham ao olhar do outro (especialmente o masculino), que manifestavam publicamente sentimentos e emoções, que agiam sobre o palco (para amar alguém, suicidar-se, enganar o marido), era tido como um comportamento desviante, fora da norma. O corpo feminino sobre um palco, expondo-se ao público e expressando emoções, numa sociedade em que a mulher deveria ser muda e recatada – invisível –, era algo de extraordinário e perturbador e que, por isso mesmo, sempre foi censurado através de comentários reprovadores daqueles que não compreendiam, não aceitavam ou temiam esse tipo de mulher autónoma e

empoderada. Os seus comportamentos extraordinários (no sentido em que saíam do padrão da época) nem sempre se restringiam ao palco, extravasando para a esfera pública ou, pelo menos, para os bastidores dos teatros.

Mas não eram só os corpos ativos sobre o palco que perturbavam os observadores, já que também na assistência as mulheres deveriam manter-se protegidas de olhares alheios, estando-lhes interditos lugares na plateia e sendo obrigadas a assistir de camarotes. Este preceito terá, certamente, impedido mulheres de famílias de condições económicas mais baixas de assistir a espetáculos, pois teriam dificuldade em pagar um camarote.

Além dos estatutos da Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, não existiram outros regulamentos que tivessem emanado do governo, estando as normas relativas ao teatro dependentes das ordens que saíam sistematicamente da Intendência-Geral da Polícia, dirigidas aos inspetores dos teatros. A influência das intérpretes na sociedade e o receio do efeito pernicioso que tinham sobre homens e mulheres levaram à redação de uma série de avisos que as visavam, tanto na sua vida profissional como particular.

Refira-se a este propósito uma notícia da Intendência-Geral da Polícia, na qual as artistas femininas são avisadas para não se envolverem em qualquer tipo de relação com os espectadores e ameaçadas de prisão caso tivessem intimidade com homens de família. Esta notícia dá ainda a informação de que alguns empresários, e mesmo os familiares das atrizes, promoviam a prostituição ou encontros sexuais, como se pode inferir da ordem enviada ao inspetor do teatro da Rua dos Condes:

Vossa mercê chamará à sua presença os empresários desse teatro de que vossa mercê serve de inspetor e as atrizes do mesmo teatro e os pais e mães ou maridos destas e os repreenderá severamente: àqueles porque sabendo que as ditas atrizes andam em concubinato e que publicamente se fala nesta escandalosa prostituição das mesmas atrizes me não dão parte e previnem; e estas que lhes não tem servido de correção os procedimentos que têm sofrido, se não têm coibido e continuam na mesma prostituição de costumes. (Ministério do Reino. IGP, Liv. I, 205v-206)

A conjugação de todos estes eventos fez recair sobre as trabalhadoras do mundo do espetáculo um estigma que perdurou durante séculos e que as associava a uma vida desregrada, de luxúria e leviandade. Terá sido a característica

pecaminosa, ligada à vida das artistas, que levou D. Maria I, extremamente religiosa, a interditar as mulheres nos palcos. Em resultado desta proibição, havia enchentes nos teatros quando, ocasionalmente, ocorria uma apresentação com uma artista do sexo feminino, como refere Ruders, já em 1800, quando essas situações se tornam menos intervaladas: “Mariana Albani substituiu o castrado Caporalini em certos papéis, e foi entusiasticamente aplaudida, mais pelo prazer da novidade do que pelo talento, que é bastante medíocre, tanto na representação como no canto” (Ruders, 1981, p. 93). As autorizações dadas por períodos restritos e para intérpretes específicas – por exemplo, Luísa Todi, que atuou em duas apresentações em Lisboa em 1793, Maria Joaquina, no mesmo ano, Joaquina Lapinha em 1795 (no Teatro São Carlos) e ainda Josefa Teresa Soares em 1797, a par de aparições de outras atrizes (Rosa, 2014) – permitiam uma presença feminina em palco esparsa, mas contínua. Esta continuidade era possível graças ao esforço árduo dos empresários, que pediam repetidamente autorização para contratar atrizes, mesmo que apenas por um curto período, pois a sua presença faria o negócio prosperar.

As autorizações para a atuação de mulheres eram concedidas tendo em conta o “bom portamento” das mesmas e na condição de não “representar em trajes de homem para se expor ao público” (Ministério do Reino. IGP, Liv. 201, 155v), sendo proibido ao empresário a contratação de mulheres que se encontrassem “amancebadas”. Ainda dentro do teatro, não deveriam receber pessoas nos bastidores, nem, fora dele, em suas casas. Durante os espetáculos era-lhes pedido que “se comportem com modéstia e gravidade, [não] se conservem entre os bastidores para se fazerem ver, [nem] vão para aquele lugar com o fim de estarem olhando para certo camarote ou lugar da plateia e aconteça darem escândalo aos espectadores” (Ministério do Reino. IGP, Liv. 202, 3v-4).

Fora do seu local de trabalho, nos espaços públicos é instado “às atrizes, dançarinas e figurantes para trajarem quando saírem fora de suas casas modestamente e que os trajes sejam tais que edifiquem e se não queiram assemelhar com aquelas mulheres infelizes e prostitutas”, e que “quando forem aos templos se comport[em] com modéstia e devoção que exigem aqueles santos lugares e que sirvam de dar exemplo aos outros que ali concorrem” (Ministério do Reino. IGP, Liv. 202, 177v-178).

Estas várias citações dão-nos conta de que a sua vida, tanto profissional como pessoal, se encontrava sob escrutínio, principalmente porque

poderiam servir de exemplo a pessoas que as admiravam. Ao mesmo tempo que lhes era apontado um comportamento duvidoso, reconhecia-se o valor emulativo que possuíam.

Estes avisos, emanados da Intendência-Geral da Polícia à medida das suas ocorrências, se por um lado nos mostram as restrições que pesavam sobre as atrizes, por outro evidenciam o caráter não convencional das suas vidas e atitudes. Acreditando que a Intendência-Geral da Polícia não haveria de remeter advertências sem terem ocorrido antes eventos que as justificassem, podemos crer que estas mulheres se destacavam na sociedade coeva e que os seus comportamentos e presença perturbavam algumas pessoas, que observariam com receio os seus comportamentos desviantes.

A presença de artistas teatrais em vários eventos e cerimónias oficiais e particulares indica que os artistas eram tidos em conta e que o seu trabalho se integrava em eventos de grande importância (por exemplo, o início da regência do rei D. João VI foi celebrado com apresentações protagonizadas pela instrumentista e atriz Luísa Gerbini, para o que se obteve licença especial). Contudo, da convivência entre a aristocracia e a classe teatral, apenas permaneceram registos ligados a relações extraconjugais. Recorde-se que Henrique José de Carvalho e Melo, filho do Marquês de Pombal e presidente do Senado da Câmara de Lisboa, teve como amante a atriz Anna Zamperini, arrebatadora de corações e fortunas.

OS TEATROS: LOCAL DE DIVAS E DEMÓNIOS

Além do espetáculo dramático, os espaços teatrais foram local de enredos e enlevos de outras configurações espetaculares. Fosse a entrada dos teatros o local escolhido por alguns para observar as senhoras a subir e descer das carruagens, na ânsia de lhes ver o tornozelo, ou os diversos registos que indicam que a prostituição ou outros encontros entre ambos os sexos, sem caráter comercial, ali ocorriam, a verdade é que os teatros eram um dos locais de possível promoção de relacionamentos.

Em 1780, a ordem para que as mulheres de má fama não possam circular nos bastidores e corredores dos teatros e a proibição de cortinas nos camarotes evidencia que o espaço teatral era também usado para este tipo de encontros:

E para cortar qualquer abuso que se possa introduzir será preciso que debaixo de qualquer pretexto que se alegue se não consintam mulheres algumas para dentro das portas do teatro da representação, bastidores e casas de cenário e vestuário; e que nos camarotes não haja cortinas nem se consintam mulheres e meretrizes que vão servir de escolho à virtude. (Ministério do Reino. IGP, Liv. I, 86v-87)

Não nos esqueçamos de que, antes do surgimento dos salões e do Jardim Público, em Lisboa, além das igrejas, os teatros eram os únicos espaços onde homens e mulheres se podiam cruzar.

Desta forma, o espaço teatral, em conjunção com a presença feminina, era tido como um local onde a voluptuosidade, a luxúria, os desacatos, o roubo e a prostituição se encontravam. Um antro de pecado e fantasias onde as várias “Evas” eram a perdição dos homens honestos.

A lascívia e a sensualidade apontadas às mulheres eram produto de uma inabilidade masculina para entender e aceitar o outro, neste caso, a outra. O enclausuramento a que a mulher portuguesa fora sendo submetida ao longo de séculos tornara o corpo feminino em algo estranho, que tanto podia ser alvo de desejo (que se aceitava) como de repúdio (quando se pretendia negar o desejo que esse corpo suscitava). Algumas artistas valeram-se desta incapacidade masculina, aproveitando para viver uma vida mais independente das restrições sociais e mais de acordo com os seus desejos e sentimentos.

Entre o serem repudiadas pelo poder e pela sociedade e desejadas pelo público e empresários, as intérpretes femininas estiveram sempre entre dois mundos, num dos quais eram consideradas demónios, e noutro “divinas”⁽¹⁶⁾.

16. Sobre o uso do adjetivo “divina” para qualificar uma atriz, vale a pena mencionar a polémica motivada pelo seu uso para qualificar a cantora Anna Zamperini numa ode da autoria do Padre Manuel Macedo (publicada na *Zamperineida* (1907), coletânea de textos dedicados ou sobre a artista Anna Zamperini, coligidos por Alberto Pimentel), que motivou uma série de poemas jocosos contra o Padre e de indignação por parte de outros que consideravam uma blasfémia usar de tal adjetivo para uma pessoa cuja volúpia, ganância e egoísmo eram sobejamente conhecidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, M. J. (2007). *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos* [Goldoni's theatre in 18th century Portugal]. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Anastácio, V. (2009). *A Marquesa de Alorna (1750-1839)* [The marquise of Alorna]. Prefácio.
- Barata, J. O. (1985). *António José da Silva: Criação e realidade* [António José da Silva: creation and reality] (2 vols.). Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra.
- Barrault, S. G. (1771, fevereiro 7). *Carta de Sulpice Gaubier de Barrault ao conde de Oeiras, D. Henrique, filho do Marquês de Pombal*. [Res., Pombalina cód. 619, ff. 335-336 (F. 3657)]. Biblioteca Nacional de Portugal.
- Borrvalho, M. L. M. (1995). *Manuel de Figueiredo: Uma perspectiva do neoclassicismo português 1745-1777* [Manuel de Figueiredo: A perspective on Portuguese Neoclassicism 1745-1777]. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Castro, Z. O., & Esteves, J. (orgs.) (2005). *Dicionário no Feminino (séculos XIX –XX)* [Dictionary in the Feminine (19th-20th centuries)]. Livros Horizonte.
- Cranmer, D. (2013). *Marcos Portugal*. Edições Colibri.
- Ciccia, M.-N. (2003). *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII, de 1737 à la veille de la révolution libérale* [Molière's theatre in 18th-century Portugal, from 1737 to the eve of the Liberal Revolution]. Centre Culturel Gulbenkian.
- Costigan, A. W. (1788). *Sketches of society and manners in Portugal*, vols. I e II. T. Vernor.
- Eleutério, V. L. (2003). *Luísa Todí: 1753-1833: A voz que vem de longe* [Luísa Todí: 1753-1833: The voice that comes from afar]. Montepio Geral.
- Ferreira, L. R. (2019). *O Teatro da Rua dos Condes – 1738-1882* [tese de doutoramento] [The Theatre of Rua dos Condes – 1738-1882]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/41781/1/ulfl276361_td.pdf.
- Fundo Notarial* (Cartório 7.º B, Livs. 153 e 156). Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Lisboa.
- Gomes, F. L. R. F. (2012). *O teatro da Graça na segunda metade do século XVIII* [dissertação de mestrado] [The Graça theatre in the second half of the 18th century]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8102>.
- González, L. (2008). *Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro: El caso de la actriz y autora María de Navas* [Women and theatrical enterprise in Golden Age Spain: The Case of the Actress and Author María de Navas]. *Teatro de palabras*, 2, 135-158.
- Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte* (1771). Régia Oficina Tipográfica.

- Lopes, M. A. (1989). *Mulheres, espaço e sociabilidade* [Women, space and sociability]. Livros Horizonte.
- Marcello, B. (2009/[17??]). *O teatro à moda*, (ed. José Camões, Filipa Freitas). Centro de Estudos de Teatro.
- Martins, A. R. D. (2017). *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)* [tese de doutoramento] [The Bairro Alto Theatre factory (1761-1775)]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/32021>.
- Ministério do Reino. *Intendência-Geral da Polícia*, Livs. I, 197, 199, 201, 202. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Lisboa.
- Pasquale, D. D. (2007). *Metastasio algusto portoghese* [Portuguese-style Metastasio]. Aracne.
- Rosa, M. B. (2014). Indecências e obscenidades: As mulheres nos palcos portugueses entre 1774 e 1804 [Indecencies and obscenities: Women on Portuguese stages between 1774 and 1804]. *Sinais de Cena*, 22, 15-19. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2014.0034>.
- Rosa, M. B. (2017). *António José de Paula: Um percurso teatral por territórios setecentistas* [tese de doutoramento]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/32033>.
- Ruders, C. I. (1981). *Viagem em Portugal, 1798-1802*. [Journey in Portugal, 1798-1802] (trad. António Feijó). Biblioteca Nacional.
- Ruiz, B. (2009). *A retórica da mulher em polémicas de folhetos de cordel do século XVIII: Os discursos apologéticos de Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus, L.D.P.G. e outros nomes (quase) anónimos* [The rhetoric of women in 18th century booklets polemics: The apologetic speeches of Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus, L.D.P.G. and other (almost) anonymous names] [dissertação de mestrado]. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/20332>.
- Sanches, A. N. R. (1966). Educação de hua menina até a idade de tomar estado, no Reino de Portugal. Escrita a meu amigo Dr. Barbosa a Elvas, Pelo ano de 1754 [A girl's education until marriageable age in the Kingdom of Portugal. Written to my friend Dr Barbosa in Elvas in 1754]. *Apud* Luís de Pina. Plano para a educação de uma menina no século XVIII. *CALE, Revista da Faculdade de Letras*, 1, 9-50. <https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=ido4id11&sum=sim>
- Sousa, J. P. (2018). *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII* [tese de doutoramento] [The art and craft of the theatre in Portugal in the 17th century]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/34786>.

Vázquez, R. B. (2005). *Mulher, nobre ilustrada, dramaturga: Osmía de Teresa de Mello Breyner no sistema literário português (1788-1795)* [Illustrated noblewoman, playwright: Teresa de Mello Breyner's Osmía in the Portuguese literary system (1788-1795)]. Ed. Laiovento.

Data de submissão/ Submission date: 05/07/2023

Data de aprovação/ Approval date: 16/10/2023

Esta revista tem uma licença Creative Commons – Attribution – Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0) / This journal is licensed under a Creative Commons – Attribution – Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0) license

