

MARTA BRITES ROSA

**CRISPIM e OS
ENGENHOS MAQUINANTES
PROPOSTA DE LEITURA DE UM DOCUMENTO
SETECENTISTA SOBRE FORMAS (IN)ANIMADAS**

RESUMO

Este artigo apresenta uma proposta de leitura de um documento do final do séc. XVIII, dirigido ao Ministério do Reino de Portugal, com um pedido de licença para edificação/criação de um teatro de “inanimados interlocutores”. Com base na análise do documento iremos contextualizar a informação recolhida na atividade teatral da época, sugerindo propostas sobre o que o requerente propõe apresentar ao público, nomeadamente no que diz respeito a questões técnicas sobre o espaço de representação, intérpretes e géneros teatrais.

Pretende-se, a partir de um documento inédito e ainda não estudado, contribuir para o conhecimento do teatro de bonecos e da atividade teatral em geral no Portugal setecentista e marcar um ponto de partida para futuras investigações.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro português, Séc. XVIII, Marionetas, Presépios, História do teatro

MARTA BRITES ROSA

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Marta Brites Rosa é licenciada em Literatura Portuguesa e mestre e doutora em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É investigadora no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa desde 2001, fazendo investigação sobre teatro português, centrando-se na atividade teatral e dramaturgia da segunda metade do século XVIII.

Em 2021, iniciou um projeto de investigação sobre o papel e presença das mulheres no teatro de setecentos português, “O paradoxo feminino no teatro português do séc. XVIII”, apoiado pelo Programa Estímulo ao Emprego Científico.

ABSTRACT

This article proposes an interpretation of document from the end of the 18th century, presented to the *Ministério do Reino* (Ministry of the Kingdom of Portugal), with a request for a license to build/create a theater for "inanimate interlocutors".

Grounded on the analysis of the document, we will contextualise the information gathered in the theatrical activity of the time, suggesting hypothesis for what the applicant proposes to present to the public, particularly with regard to technical issues about the performance space and performers, and theatrical genres.

Based on an unpublished document that has not yet been studied, the aim of this article is to contribute to the knowledge of puppet theatre and theatrical activity in general in 18th century Portugal, and to be a starting point for future research.

KEYWORDS

Portuguese theater, 18th century, Puppets, Presépios, Theater history

CRISPIM E OS ENGENHOS MAQUINANTES

PROPOSTA DE LEITURA DE UM DOCUMENTO SETECENTISTA SOBRE FORMAS (IN)ANIMADAS

Crispim José da Grã, de quem, além deste documento, mais nada se conhece, em 1781 escreve um requerimento à rainha D. Maria I, com o qual pretendia obter licença para abrir um espaço de teatro de formas animadas, ou de “inanimados interlocutores”, como o próprio sugere, composto por vários engenhos da sua autoria, descritos como inovadores e extraordinários.

É a partir desse documento, da sua análise e contextualização, que pretendemos trazer um contributo para a história do teatro de bonecos que se fazia em Portugal na segunda metade do séc. XVIII.

TEATRO DE BONECOS NA LISBOA SETECENTISTA

Sobre o teatro de bonecos em Portugal no séc. XVIII é inevitável evocar o nome de António José da Silva, autor dos textos que compõem a coletânea *Teatro cómico português*, impressa em 1744^[1], fonte documental da história do teatro português de formas animadas. A partir dos textos e paratextos desta coleção tem-se tentado reconstruir o que seriam as apresentações que tiveram lugar no Teatro do Bairro Alto, entre, pelo menos, 1733 e 1738. Para além do testemunho vivo desses textos, as referências noutros documentos, em que as peças são sempre referidas pelo riso que causavam, teriam igualmente colocado o seu nome na história do teatro. Foi este estrondoso êxito de bilheteira, usando a terminologia atual, que levou a que as obras fossem impressas e que Francisco Luís Ameno, o impressor e também amigo de António José da Silva, explicasse na “Advertência do coletor” (Silva, 1744:[XVII-XV]) que as peças que agora imprimia circulavam anteriormente manuscritas e que, pelo grande interesse que suscitavam naqueles que a elas tinham assistido e curiosidade por parte dos que não tinham podido ver, as imprimia agora. (Barata, 1991: 226-230)

O teatro apresentado por António José da Silva, que, além de autor, deveria congrega também as funções de ensaiador, administrador e ator (Barata, 1985: 173), tinha uma forte componente textual, mas também musical e cenográfica. Era um espetáculo que apelava a todos os sentidos. Apesar de ter ficado para a memória através do texto, a verdade é que as tramoias e mudanças cenográficas

[1] [António José da Silva], *Teatro cómico português ou A coleção das óperas portuguesas* (2 volumes), Lisboa, Régia Oficina Silvana e da Academia Real, 1744.

encantavam o público da época, que se extasiava com carros voadores, águias, dragões que desaparecem no meio de labaredas, nuvens que transportam personagens e tudo o que pudesse causar um “ah” de espanto e de riso.

As marionetas eram de cortiça, presas com arames e pintadas, como se infere da “Dedicatória à muito nobre senhora Pecúnia Argentina” (Silva, 1744: [XXVI-XXIII]). Sobre a manipulação destes bonecos e cenários, João Paulo Seara Cardoso, aquando de uma das suas encenações de *Os encantos de Medeia*, afirma que “[no Teatro do Bairro Alto] os manipuladores estavam escondidos e colocados [n]uma ponte que os elevava, [o que] permitia muitos aparecimentos aéreos (...)”. Sendo a manipulação por cima, “o sistema de mudança de telões não poderia ser feito verticalmente, subindo e descendo, porque isso colidiria com as mãos das pessoas”. Logo, os cenários teriam de entrar pelos lados:

nalguns momentos (...) ele [António José da Silva] fala em ‘corrediças’, acrescentando mesmo uma indicação como ‘corre o cenário na corrediça do meio’, o que sugere a existência de uma ‘corrediça’ à frente e de outra atrás, criando vários planos. Tudo isto faz pensar que, no seu teatro, as mudanças de cena seriam muito rápidas, realizadas pelos contrarregras empurrando telões lateralmente.

(Cardoso, 2005)

A descrição de João Paulo Seara Cardoso, baseada num conhecimento prático da montagem de espetáculos de marionetas a partir dos textos, permite compreender melhor como se processava tecnicamente o espetáculo e os recursos de maquinaria exigidos.

Para a concretização das produções, António José da Silva contaria com uma larga equipa, composta por cerca de dez atores-cantores,

a que se juntaria também uma dezena de músicos (Cardoso, 2005). José Oliveira Barata (1985: 342) sugere que os intérpretes podiam ser os manipuladores e de poderem representar mais de uma personagem. Todos eles se juntariam no palco com cerca de dois metros de boca de cena (Cardoso, 2005).

Uma descrição de 1780 sobre um espetáculo de ópera de bonecos por William J. Mickle, literato inglês, responsável por uma tradução de *Os Lusíadas*, dá mais alguma informação sobre a ópera com figuras articuladas. Mickle assistiu à ópera *Olimpiade* de Metastásio por bonecos, no Teatro da Rua dos Condes, que, na sua opinião, representaram tão bem quanto atores de carne e osso.

But puppets as they are, be assured they are far from being despicable actors; their excellence indeed, is wonderful, and at a distance, the deception is admirable. (...) from the further part of the pit, and the boxes behind it, in one of which I was seated, no stranger, without being informed, would suspect that he saw other than living actors. (1809:1170–1171)

Mickle refere que a gestualidade dos bonecos e a sincronia entre os movimentos e as falas eram dignas de exemplo para atores do teatro londrino. A meio do espetáculo, Mickle sentou-se num camarote próximo do palco e daí pôde observar também os bastidores:

Before the orchestra, the lamps, as usual, are lighted; but the space of the usual stage is vacant, and divided from the interior stage by another row of lamps, behind which the puppets performed their parts (...) The wires which hung from the roof, and directed every motion, appeared; and we could just perceive a partition of wire which rose across the stage from the floor to the roof, close by the

inner row of lamps, and which was placed there, no doubt, to throw a dazzle on the sight, and thereby prevent an accurate view of the objects behind it. (1809: 1171)

Tal como os bonecos de António José da Silva, estes também eram suspensos por arames e manipulados por cima. Pela semelhança com atores vivos, podemos supor que teriam aproximadamente o tamanho humano e o espaço de representação, mesmo não ocupando todo o palco em profundidade, parece sê-lo longitudinalmente. Curiosamente, é referido o uso de duas filas de lâmpadas, uma primeira antes da orquestra e outra no palco, tendo a segunda uma fileira de arames, possivelmente antes das lâmpadas, para criar um efeito de desvanecimento dos objetos atrás, de forma a ocultar os artifícios e tornar os bonecos mais próximos do real. O final do espetáculo terminou abruptamente devido a um incêndio em palco, que os atores vivos foram apagar. Pelo verbo usado por Mickle na descrição do episódio, “come up”, (“living actors were obliged to come up on the stage to extinguish the flames”), poderemos concluir que esses atores não eram os manipuladores, que se encontravam em cima. Ou seja, contrariamente à hipótese apresentada por Barata, aqui os atores não seriam os manipuladores.

Estas são algumas das hipóteses que se colocam sobre a técnica por detrás das óperas de bonecos.

As apresentações de teatro de bonecos parecem ser regulares ao longo do século: em 1742, Afonso Luís, picheleiro, pede licença para fazer representações de títeres no Pátio da Betesga (Passos, 1999: 80); em 1754 há notícia de dois espaços em Lisboa que apresentavam “ópera de títeres” (Ferreira, 2017: 56-57); em 1760, na altura da abertura do novo Teatro do Bairro Alto, refere-se que os sócios José Duarte

e João Pedro Tavares levam a ópera de bonecos que tinham no Condes para o novo espaço, onde são apresentados durante algum tempo (Martins, 2017: 57-58); na época de 1779/80 são apresentados bonecos no Teatro da Rua dos Condes pela mão do empresário Paulino José da Silva e também pela empresa do alemão José Brun (Ferreira, 2017: 145); em 1782 no mesmo espaço a companhia de bonifrates do italiano Giuseppe Castagna é contratada desde agosto a dezembro, altura em que ordem da Intendência Geral da Polícia proíbe a representação por ofensas à moral e bons costumes (Ferreira, 2017:151); no mesmo ano, há notícias de fantoches apresentados pelo francês Pierre Deleval, figuras que representavam suspensas por fitas, que, entre outros locais, se terão mostrado no Palácio de Queluz (Passos, 1999: 69); em 1784, mais uma companhia estrangeira, de Nicolau de Bourg, atua, desta vez ao ar livre, no Largo do Pelourinho; e em 1791 Santos Gendre apresenta um espetáculo com autómatos (Passos, 1999: 92). Estas são apenas algumas das referências que nos mostram a frequência do teatro de marionetas em Lisboa. É possível que, sendo algumas destas companhias itinerantes, se tenham apresentado noutras localidades do país. A itinerância e o facto de ser considerado um entretenimento popular não possibilitou que se guardassem muitos registos das apresentações.

Para além do teatro de ópera, eram também apresentados os presépios, definidos por Bluteau como:

umas representações das circunstâncias do Nascimento de Cristo Senhor nosso com figuras vivas, em casas particulares, ou nas Igrejas. (...) ou umas representações, que poem aos olhos dos espectadores com as causas, motivos & circunstâncias do dito Nascimento, com várias figuras, aparências, perspetivas, diálogos, harmonias, & alegres entretenimentos. (1720: 712-713, itálico nosso)

Por esta exposição, presépios tanto poderão ser apresentados por pessoas como por bonecos, podendo ser acrescentados de diálogos, harmonias e, destacamos, “alegres entretenimentos”. É por conta desta última característica que os presépios tiveram mais sucesso. Manuel de Figueiredo dá-nos uma narrativa bastante vívida das sessões de presépios:

Armavam um lugar a que chamavam Teatro, (...) e por um tostão ou seis vinténs, ou por metade destas parcelas em Lisboa (segundo a distinção dos lugares) se ia passar um par de horas da noite divertidas, aprender costumes e ouvir descrições. Ali aparecia o Padre Eterno, para que todos tinham a risada pronta, pois já sabiam que ao aparecer havia de acompanhar a ação com o braço direito muito estendido e a mão direita muito aberta e muito trémula, dava de si muitas risadas; cena que o auditório tinha presenciado toda a sua vida... a voz do Padre Eterno falando com Caim, e a precipitação dos demónios no inferno, as muitas estopadas que formavam as grandes lavaredas, as pedras atadas com cordas puxadas sobre tábuas soltas para formar trovoadas... Os gritos das gentes polidas, que faziam estes trabalhos, que todos eram de prova. O alarido dos demónios e dos condenados eram vasto campo para cada um aproveitar o seu dito, a graça de que se lembrava, as que tinham ouvido, o estudado para esta ocasião (...).”

(Figueiredo *apud* Passos, 1999: 92-93)

Como se vê, apesar da seriedade do tema, mesmo as representações de episódios da Escritura Sagrada davam azo a muitas gargalhadas e o riso era das formas mais fiáveis de encher as plateias. No artigo de José Camões “Um espetáculo preso por um fio” (2021), são apresentados dois testemunhos que evidenciam o carácter maioritariamente cómico dos espetáculos, tanto na encenação como no texto: uma

descrição de um presépio por William Mickle e excertos de um texto de um presépio apresentado por Henrique da Costa Passos à Real Mesa Censória. Ambos os documentos dão conta de um espetáculo que ia muito para além do texto e motivos da Escritura Sagrada, incluindo uma série de outros episódios cómicos – *passos* –, referentes a pessoas e eventos da atualidade lisboeta. Como refere José Camões, era “usado o estratagema de produção de cómico através do anacronismo, que leva a interpelar tempo e figuras da contemporaneidade da representação e da referência humorística, quase em tom de caricatura” (2021: 250).

Os presépios eram espetáculos que representavam através de bonecos momentos da Sagrada Escritura, de que se evidenciava, para o público, não o carácter religioso, moral ou doutrinário, mas o cómico. Eram assistidos por todos os estratos sociais, com mais preponderância de classes menos elevadas, e continham cenas cómicas, com texto preestabelecido e algum humor escatológico.

Estas duas formas de espetáculos de bonecos – as óperas e os presépios – tinham grande adesão do público, quer popular quer de estratos económicos mais elevados. Prova disso é o requerimento de Alessandro Paghetti, promotor da ópera em Portugal nos anos de 1730, que solicita que uma companhia francesa de bonecos que então se apresentava no Pátio da Rua das Arcas não tivesse músicos e que os bonecos fossem mais pequenos e de menor qualidade, de forma a não prejudicar a afluência às suas óperas clássicas (Passos, 1999: 79). Daqui se infere que o teatro de bonecos era uma séria concorrência à ópera, podendo-lhe retirar público.

As datas e ocorrências apresentadas servem o propósito de situar o pedido de Crispim José da Grã na tradição e no panorama teatral da época.

ANÁLISE DO DOCUMENTO

O documento em análise está guardado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), no fundo do Ministério do Reino, subsecção Intendência Geral da Polícia, maço 453, caixa 567. Encontra-se dentro de um fólio dobrado, datado de 20 de setembro de 1781, onde está inscrita a seguinte informação:

Ilmo. e Exmo. Snr.,
Passo às mãos de V. Ex.^a os dois requerimentos inclusos de Henrique Costa Passos e Crispim José da Grã em que pedem a faculdade de poderem representar por bonecos vários passos da Escritura Sagrada e da História Universal; e como eu me não animo a conceder-lhes sem saber se será do Real Agrado de Sua Majestade, rogo a V. Ex.^a queira representá-lo à Mesma Senhora para me resolver o que devo diferir aos Suplicantes por instar o tempo próprio desta representação. (ANTT, Reino: f. 1)

Neste sumário do que estaria incluído nesse fólio são nomeados dois suplicantes e dois requerimentos, mas apenas se encontra um requerimento, assinado unicamente por Crispim José da Grã. Seria interessante ter acesso ao requerimento de Henrique Costa Passos, proprietário do Teatro da Graça, que, possivelmente, nos elucidaria sobre o local de apresentação.

Henrique da Costa Passos inicia a sua ligação à atividade teatral em 1766, quando arrenda um quintal na Calçada da Graça por um período de nove anos, com o objetivo de aí edificar um teatro. Este teatro, o Teatro da Graça, terá o seu início no Natal de 1767 com a apresentação de um presépio. A apresentação de presépios vai repetir-se ao longo do tempo de vida deste espaço, a par de comédias espanholas

e portuguesas. Ao longo dos anos, Costa Passos assumiu-se mais como proprietário que arrendava o edifício para terceiros explorarem do que como empresário. Os últimos documentos que atestam atividade teatral neste espaço são de 1779, tendo Mickle assistido aqui ao presépio na época teatral de 1779/80. Há notícia de que no ano de 1781 estaria devoluto e de que terá caído o teto. Em 1782 refere-se que a propriedade está demolida. (Gomes, 2012)

Regressemos agora ao interior do fólio e analisemos o requerimento que aí se encontra.

O documento é composto por três folhas dobradas. No primeiro fólio encontra-se o pedido de licença dirigido à rainha D. Maria I, no segundo fólio, na face, é apresentada uma tabela com os preços dos lugares e, no verso, as contrapartidas a que o requerente se compromete, e no terceiro fólio, frente e verso, uma “explicação dos vários engenhos”.

REQUERIMENTO DIRIGIDO À RAINHA D. MARIA I

Senhora,

Diz Crispim José da Grã que refletindo ser a representação cômica por inanimados interlocutores o mais sincero, honesto e cómodo divertimento que pode ter o público, pretende o suplicante abrir à sua custa um novo teatro ou escola teatral de academia pública por ser esta daquela qualidade das que se fazem permitidas e necessárias aos povos para a exemplar repreensão geral dos vícios.

(ANTT, Reino: f.2)

A primeira frase do requerimento, assinada por Crispim José da Grã, que não esclarece sobre a sua ocupação ou dá qualquer informação sobre a sua pessoa, indica-nos apenas a pretensão de abrir, com meios próprios, um teatro público para apresentar bonecos. Seguindo *ipsis verbis* os valores fomentados nos Estatutos da Sociedade de Subsistência dos Teatros Públicos (Sociedade, 1771), o requerente defende o espetáculo como promotor dos dois valores mais estimados da época, Deus e o Soberano:

assim servindo enfim todo o expressado para o povo apreender, não só toda a História Sagrada, em que se deve instruir para imitação das virtudes exercitadas por tantos sagrados exemplares que sempre louvaram e louvam a suma grandeza do verdadeiro omnipotente Deus dos Céus, mas também *as máximas mais sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, zelo e fidelidade com que se deve servir os seus soberanos da Terra*”.

(ANTT, Reino: f.2; itálico nosso, correspondente ao texto dos Estatutos da Sociedade)

Senhora.

De

De Crispim José da Graça, que reflectin



do ser a Representação cômica por inanimados e Interlocutores, e mais sinêro, Moneto, e cômmodo divertimento que pode ter o Publico, pertence o supp. abrir á sua custa, hum novo Theatro, ou Escola Theatral de Academia Pública, por ser esta, da quella qualidade, das que se fazem permittidas, e necessarias aos Povos, para a exemplar reprehensão geral dos vicios; certifi- ficando a cada hum o seu dever, isto pelo meio da Grande Historia Universal, que o mesmo supp. pertence pôr em scena, pelos ditas interlocutores, reparti- da esta por sua ordem, no que for decente, á referida Representação Theatral em varias Oratorias, Tráguas, Operas, e Comedias, pela serie do tempo de todo o Anno. Cujas Historias, he tão util, e tão admiravel, que servirá a humas Pessoas de nova, e sabia instrução, e a outras de gozoza, e intereca- te Lembrança, e por consequencia atodos de utilidade, por ser hum a provei- tozo passa tempo, em que por este todos ficarão advertidos dos Prodigios mais admiraveis, dos Successos mais notaveis, e das Accoens mais hericas, que tem havido no Mundo; o que tudo promete o supp. fazer executar por novas invençoens, com a maior naturalidade, perfeição, e engenho, ja mais vistos; e assim servindo em fim todo o expreçado para o Prov. apprehender, não so to- da a Historia Sagrada, em que se deve instruir, para a imitação das Virtudes, bem as Maximas mais sans da Pulitica, da Moral, do Amor da Patria, do Valor, Zelo, e Fidelidade com que se deve servir os seus Soberanos da Terra. E por que o supp. necessita para a execução de tão preferido, da Alta Protecção de V. Magestade, sendo servida dar he Licença para abrir a dita Escola Theatral, e juntamente mandar, que nesta Corte e seus suburbios, não haja outro Theatro por semelhante factura, nem ou- tra Representação semelhante de outros inanimados Interlocutores, pe- lo tempo de dez annos, a fim do supp. poder subsistir, e desempinhar o que promete, sustentando as graves despezas, que necessariamente deve fazer em todo o dito tempo, para hum completa Representação deste com- viniente divertimento, o qual será tão sómente por aquelle Antigo, e côm- modo preço, que incluzo neste Requerimento vay de clarado, para ser in- alteravel; como também incluzo vay os cinco Artigos das condições a que o supp. se obriga, e cuncando o dito expreçado Indulto, que supplica. E juntamente a explicação dos principaes Engenhos, que o supp. tem inven- tado para o demonstrar scenariamente ao Publico, nesta pertendida abertura desta nova Escola Theatral: E como para esta despeza seita não pede o supp. de Real Fazenda, ajuda de custo alguma, em que posso es-

Crispim garante que este seria um teatro moralizante, “para a exemplar repreensão dos vícios”, e que as representações por “inanimados interlocutores” são o “mais sincero, honesto e cómodo divertimento”, em detrimento, pressupõe-se, do teatro por figuras vivas, que, possivelmente pela sua desonestidade, era por vezes interdito (pelo menos nos anos 1750, 1779 e 1784 há referências dessa proibição^[2]).

Os temas do espetáculo abordariam a História Universal, por ser esta

tão útil e tão admirável que servirá a umas pessoas de nova e sábia instrução e a outras de gostosa e interessante lembrança e por consequência a todos de utilidade, por ser um proveitoso passatempo, em que por este todos ficarão advertidos dos prodígios mais admiráveis, dos sucessos mais notáveis e das ações mais heroicas que tem havido no Mundo.

defendendo que seria um espetáculo tanto educativo como prazeroso, todo executado “por novas invenções, com a maior naturalidade, perfeição e engenho”.

A nova escola teatral apresentaria vários géneros: “oratórias, loas, óperas e comédias, pela série do tempo de todo um ano”. Como podemos ver, o objetivo de Crispim José da Grã é abrir um espaço que apresente durante toda a temporada teatral espetáculos de bonecos,

[2] Entre algumas referências à interdição de atores vivos em palco, enumeramos as seguintes: António Rodrigues Gil, que em 1759 fez parte de uma sociedade efémera no Teatro da Rua dos Condes (Ferreira 2019: 56), tinha mandado vir bonecos da Alemanha e que depois os fabricou em Portugal, na época em que eram proibidos atores vivos em palco (Passos, 1999: 91); William Mickle refere que na época de 1779/1780 eram proibidos atores em palco (Mickle, 1809); em 1784 há referência que todos os cómicos se encontravam presos, pelo que só poderia haver teatro de bonecos (Rosa, 2016: 192–193).

com um vasto leque de géneros e um repertório baseado em temas edificantes. Os géneros mais curtos, mais dados a ocasiões festivas e oficiais, eram recorrentemente apresentados nos teatros da corte em complemento do espetáculo principal.

A sua preocupação com um repertório que respeitasse a moral e que, portanto, granjeasse um parecer positivo, prende-se com um projeto a longo prazo que teria um grande custo económico suportado unicamente por si. Para que pudesse ter retorno financeiro, pede que “nesta corte e seus subúrbios não haja outro teatro por semelhante factura, nem outra representação semelhante de outros inanimados interlocutores pelo tempo de dez anos”. O pedido para obtenção do monopólio do teatro de bonecos por um período tão longo evidencia o custo que esta empresa encerrava, mas também nos dá conta de uma proposta um pouco pretensiosa, considerando o mundo teatral na corte à época, onde apenas havia três teatros (Teatro da Rua dos Condes, Teatro de Belém e Teatro da Graça, que se encontrava em rápido processo de ruína) e onde o espetáculo de formas animadas não parece ter grande concorrência. Talvez Crispim da Grã contasse com a continuação da interdição de atores vivos e, de antemão, se preparasse para ser o único a oferecer entretenimento teatral na corte e arredores.

Para justificar a sua pretensão à exclusividade de representações, Crispim José anexa ao pedido uma tabela de preços dos lugares do teatro, cujo custo individual ele considera “cómodo”, mas que também classifica como antigo, podendo remeter para um preço mais baixo praticado anteriormente. A receita obtida pela venda dos bilhetes seria fundamental para “poder subsistir e desempenhar o que promete, sustentando as graves despesas que necessariamente deve fazer em todo o dito tempo”.

TABELA COMPARATIVA DOS PREÇOS DOS BILHETES NOS TEATROS DA CORTE

DESCRIÇÃO DE LUGARES DE ACORDO COM O REQUERIMENTO DE CRISPIM DA GRÃ	PROPOSTA DE CRISPIM	TEATRO DA GRAÇA ^[3]	TEATRO DO BAIRRO ALTO	TEATRO DA RUA DOS CONDES
FORÇURAS As que são do pé do proscénio teatral As que são dos lados As que são ao fundo	0\$400 0\$450 0\$600	“camarotes de 1. ^a e 3. ^a ordem 600 réis”	2\$000 1\$200 2\$400	2\$400 1\$600 3\$200
CAMAROTES 1.º ANDAR Os que são do pé do proscénio Os que são dos lados Os que são ao fundo	\$600 1\$000 1\$600	\$800 1\$200	2\$400 1\$600 3\$000	[sem valores] 3\$200 e 2\$000 [sem valores]
CAMAROTES 2.º ANDAR Os que são do pé do proscénio Os que são dos lados Os que são ao fundo	\$480 \$800 1\$200	“camarotes de 1. ^a e 3. ^a ordem 600 réis”	2\$000 1\$200 2\$400	2\$400 1\$600 3\$200
LUGARES DA PLATEIA Os que são superiores Os que são inferiores	\$240 \$160	\$300 \$240	\$300 \$240	\$480 \$400
LUGARES DA VARANDA São todos	\$120	\$160	\$160	\$240

A lista de preços dos bilhetes para esta “nova escola-teatral da Academia Pública” sugere uma estrutura arquitetónica com quatro níveis em altura: 1.º ao nível do chão, plateia e forçuras, 2.º e 3.º, andares de camarotes, e 4.º, a varanda.

Comparando os preços indicados por Crispim José da Grã com os preços do Teatro do Bairro Alto (inativo), Teatro da Rua dos Condes (Sociedade 1771: 19-20), e do Teatro da Graça (Bastos *apud* Gomes, 2012: 41), não há equivalência com nenhum dos espaços, apresentando preços bastante mais baixos.

^[3] Os preços referidos por Sousa Bastos não estão discriminados por lugares na sua totalidade, apresentando-se uma leitura a partir dos valores indicados, tentando encaixá-los nas categorias enumeradas por Crispim da Grã.

Pelos lugares que o suposto teatro comportaria, o requerente referia-se a um espaço de grandes dimensões.

Quando ao edifício teatral dos espetáculos de Crispim, podemos arriscar duas hipóteses:

1) que Crispim não tivesse nenhum espaço estabelecido e pretendesse construir o teatro. Ele próprio refere que quer criar uma “nova escola-teatral” e “abrir à sua custa um novo teatro ou escola teatral de academia pública”. A construção poderia ter lugar dentro de um edifício ou de uma sala que tivesse capacidade para criar no seu interior uma estrutura de madeira com os camarotes, palco e bastidores.

2) a segunda hipótese surge pela presença do nome de Henrique Costa Passos, proprietário do Teatro da Graça, e da referência a um requerimento junto apresentado por este. Se considerarmos que Costa Passos, ao associar-se ao requerimento de Crispim da Grã, o fazia como proprietário de um espaço teatral que se encontrava inativo, podemos pressupor que a intenção seria apresentar as produções de Crispim neste local, que já tinha tradição de presépios e que, embora em declínio, também poderia ser restaurado.

Ficarão como hipóteses até que surja nova documentação que possa elucidar a questão.

CONDIÇÕES A QUE O SUPPLICANTE SE OBRIGA NECESSÁRIAS

Na secção seguinte, o suplicante declara quais são as obrigações que irá cumprir “alcançando o indulto que pede”, estando na sua maioria relacionadas com costumes e regras da época, que o requerente se compromete cumprir.

1.^a Que “no fim de cada seis meses” irá fazer um espetáculo de benefício com uma ópera nova, cujo lucro obtido será entregue aos “pobres do Castelo”, ou seja, a Casa Pia. As óperas novas, ou qualquer espetáculo que fosse uma novidade no repertório, eram sempre espetáculos a que concorria mais público, logo, que obtinham maiores receitas. Neste ponto, replica-se a cedência de parte dos lucros a uma instituição de carácter social, presente em muitos contratos da época.

2.^a “Ter sempre pronto um camarote gratuito, dos principais da frente desta nova escola teatral, ao Digníssimo Intendente Geral da Polícia, para com a sua pública e respeitosa assistência, executarem sempre os atores cómicos os dramas conformes os seus originais licenciados, a fim de demonstrar sempre com perfeição, decência e naturalidade.”

Neste segundo ponto, Crispim da Grã, reitera o desejo de agrado a Diogo Inácio de Pina Manique, fundador da Casa Pia e Intendente Geral da Polícia, concedendo-lhe um dos melhores camarotes e assegurando que os espetáculos decorreriam segundo as mais estritas normas da decência. Garante que os textos apresentados seriam os licenciados pela Real Mesa Censória, sem as alterações que por vezes ocorriam nas apresentações e a que a Intendência Geral da Polícia pretendia pôr cobro.

3.^a Haveria sempre um camarote gratuito para o Ministro do Bairro.

Os ministros dos bairros eram os encarregados da supervisão dos teatros públicos, sendo nomeados pela Intendência Geral da Polícia por época teatral, que lhes atribuía o teatro que deveriam supervisionar.

4.^a O horário de início dos espetáculos seria, no verão, às 19h00 e, no inverno, às 18h00.

5.^a O requerente obrigava-se também ao “donativo do costume para três soldados armados, um cabo de esquadra e um sargento para a distribuição de sentinelas”, que poderiam intervir de imediato no caso de alguma quebra das regras da decência dos espetáculos e de mau comportamento por parte do público, uma ocorrência bastante frequente na época.

*Explicação de varios Engenhos
Maquinantes de Invento de Crispim José de Grã, que
portende manifestallos ao Publico, nesta nova Escola
Theatral de baixo do Indulto que supplica no Reque-
rimento junto.*

*Erigir huma Casa idónea para esta nova Escola Thea-
tral de Academica Representação Comica, por inanimados Interlocutores,
sendo o seu Proscenio theatral todo Moveel, isto he, não só transmutar-se os seus
bastidores, Tecto, ou Bambolinas, como he uzo, mas o seu mesmo Pavimento, tu-
do a hum tempo.*

*Commodo dentro, desta dita nova Escola Theatral
de hum bom ideado Lugar para as Pessoas, que fallão, pelos inanimados Interlocu-
tores, poderem estas, não só verem todo o Proscenio, e por consequencia as
ditas figuras, por quem fallão, e todas as mais, que Representação nelle, mas tambem
poderem Cantarem junto da Orchestra, estando esta na Placa, não sendo
vistas, as ditas Pessoas, que fallão, dos Espectadores. Invento utilissimo para
o bom acerto da Cantoria, e boa Representação a tempo.*

*Preceitos Symmetricos, para as Perspectivas Theatraes, não
perderem, com a Corporia representação dos Interlocutores, a sua devida propor-
cionada Architectura ao natural.*

*Hum luminoso Fogo vivo, de Artificio e Má-
quinante para ademonstração vizivel da Sagrada, e admiravel Espiri-
tualidade de DEOS, Trino. Emblematicamente recopilado por huma
engenhosa representação physica da Creação do Mundo, Physiologicamen-
te de mostrada com a maior decencia, e naturalidade, como allegoria se não
tem visto em Theatro algum.*

*Máquina Solar, ou Luz maquinante, de tão g.^o
engenho, que mostrando como foy no principio do Mundo, tambem mos-
trará como he, desde o quarto dia de sua Creação até hoje; cercado de bri-*

EXPLICAÇÃO DOS VÁRIOS ENGENHOS

A última parte do requerimento é a que nos traz mais informação sobre o que se pretendia realmente apresentar. Nesta última secção o requente descreve os seus “engenhos maquinantes” de “invento de Crispim José da Grã”, explicando quais as inovações que criou nas suas máquinas.

Uma das inovações seria a possibilidade de toda a caixa de palco poder ser alterada em simultâneo, inclusive o chão da cena, algo que não era habitual: “[o] proscénio [será] todo móvel, isto é, não só transmutar-se os seus bastidores, tecto, ou bambolinas, como é uso, mas o seu mesmo pavimento, tudo a um tempo”. Este facto por si só poderia atrair o público, para ver algo nunca visto.

Uma outra inovação consistia na existência de um

cómodo dentro desta dita nova escola teatral, de um bem ideado lugar para as pessoas que falam pelos inanimados interlocutores, poderem estas, não só verem todo o proscénio, e por consequência as ditas figuras por quem falam e todas as demais que representam nele, mas também poderem cantar junto da orquestra, estando esta na plateia, não sendo vistas as ditas pessoas que falam dos espectadores. (ANTT, Reino: f.4)

Por aqui ficamos a saber que estas representações contariam com atores que fariam partes cantadas e dialogadas, pois é referido que “falam” e que “cantam”, e que as cantorias eram acompanhadas de uma orquestra, localizada na plateia, que poderia ser ou não visível ao público (não há informação quanto a isso), mas que os atores estariam junto da plateia e ocultados do público. Por outro lado, parece-nos evidente na afirmação de que os intérpretes seriam colocados

num “cómodo” junto à orquestra, localizada ao nível da plateia, e com visibilidade para os bonecos, que eles não poderiam ser os manipuladores em simultâneo. Além do mais, os atores são sempre nomeados como tal e as duas funções que lhes são atribuídas são falar e cantar. Afirma o requerente que este “cómodo” para os atores/cantores é um “invento utilíssimo para bom acerto da cantoria e boa representação a tempo”, favorecendo a sincronização entre o texto e a ação. O cómodo – divisão ou móvel – em que os atores se encontravam, poderia estar localizado lateralmente para permitir que os intérpretes vissem o palco e dirigissem a voz para o público em simultâneo.

O cenário recorreria a “preceitos simétricos para as perspetivas teatrais não perderem a corpórea representação dos interlocutores, a sua devida proporcionada arquitetura ao natural”. Esta afirmação, pouco inteligível, parece evidenciar uma preocupação em apresentar cenários e adereços – “as perspetivas teatrais” – que se adequassem proporcionalmente ao tamanho dos bonecos de forma a oferecer uma visão mais próxima do real. Talvez se aproximassem do tamanho humano, tal como os testemunhados por Mickle.

Contudo, a par deste ensejo de aproximação ao natural, os espetáculos viveriam muito do espantoso, do extraordinário. A escolha de um dos episódios da Sagrada Escritura, retomado do livro do Génesis, contaria o quarto dia da formação do Mundo, quando Deus criou o Sol, a Lua, as estrelas, a luz e a escuridão, permitindo visionamentos mais extraordinários.

Seguimos a descrição de Crispim José:

Um luminosíssimo fogo vivo de artifício maquinante para a demonstração visível da sagrada e admirável espiritualidade de Deus, trino.

Emblematicamente recopilado por uma engenhosa representação física da criação do mundo, fisiologicamente demonstrada com a maior decência e naturalidade como até agora se não tem visto em teatro algum.

Máquina solar ou luz maquinante de tão grande engenho que, mostrando como foi no princípio o Mundo, também mostrará como é, desde o quarto dia da sua criação até hoje, cercado de brilhantíssimos resplendores com movimento girante, mostrando com naturalidade a mais engenhosa todas as diferenças que faz cada dia desde o seu nascimento e até o seu ocaso. (ANTT, Reino: f.4-4v)

Apesar de Crispim da Grã se considerar inovador, na realidade este episódio era recorrente, tal como o podemos ver na descrição de um presépio por Mickle:

The Chinese like figure [Deus] then walks about the stage, and repeating words of the Latin Bible, create the world. When he orders the sun to govern the day, a lanthorn, with a round glass in it, circles over the stage, which is darkened; in like manner the moon and stars appear. (1809: 1172)

Também no manuscrito do presépio de Henrique Costa Passos a figura do Padre Eterno em cena cria o Mundo, a Lua e as estrelas:

Sai o Padre Eterno e diz:

Desterrem-se as trevas que em sombras revestem a orbe. Forme-se no mesmo firmamento uma grande luz com superioridade a todas e esta presidirá ao dia (*Aparece o sol*)

Fala e diz:

Correspondente a esta, forme-se outra luz no mesmo firmamento, o qual trará em diversos sinais os tempos dias e anos a qual presidirá a noute. (*Sai a lua e estrelas*) (ANTT, Mesa: f.1v)

Esta é, portanto, uma cena que surgia nos palcos portugueses com alguma recorrência, que fazia parte da convenção teatral dos presépios e que o requerente agora se propunha apresentar de uma forma inovadora.

Além de todo um palco e bastidores que teriam maquinaria para a movimentação de cenários, do chão do palco, das bambolinas e da parte superior do palco, haveria também dispositivos pirotécnicos e luminotécnicos inovadores, como a “máquina solar”, o mundo que girava cercado de “brilhantíssimos resplendores”, promovendo uma visão que agradaria aos olhos pela sua exuberância e técnica.

Na continuação de todo um cenário desenhado por inventiva maquinaria, também “as corpóreas figuras inanimadas” possuíam “engenhos de movimentos artificiais para (...) acionarem com perfeição e naturalidade, evitando toda aquela ação defectuosa que por falta de engenho se costuma em semelhante qualidade de interlocutores.” Crispim, portanto, mais uma vez se aparta do passado e das falhas percebidas em anteriores teatros de bonecos. Os seus possuem engenhos que tornam os movimentos mais próximos da figura humana, almejando a perfeição e a naturalidade.

O TEATRO NO REQUERIMENTO DE CRISPIM DA GRÃ

Os elementos constantes no requerimento apontam para a tradição dos presépios (que comporia o repertório principal do projeto e para o qual os maquinismos estariam primeiramente projetados), mas também para a ópera, além dos outros géneros que o requerente promete apresentar. As descrições dos engenhos não são esclarecedoras sobre o seu funcionamento, mas indicam uma série de inovações que aspiravam agradar ao público, relevando alguns defeitos de teatros anteriores que se pretendia ultrapassar. Apesar das inovações que promete, a forma de movimentação dos bonecos teria alguma semelhança com as de estruturas anteriores. Não havendo qualquer referência a manipuladores, não podemos deixar de colocar a hipótese de este se tratar de um teatro de autómatos. A expressão “engenhos de movimentos artificiais” poderá indicar que os bonecos seriam movidos por maquinismos e não por manipuladores. O facto de não haver qualquer referência a manipuladores não significa que não fossem necessários (também não figura no requerimento menção ao maquinista ou contrarregra, fundamentais para o bom funcionamento do espetáculo). Em havendo manipulação, o mais natural é que fosse feita por cima, à semelhança dos bonecos de António José da Silva e dos relatados por Mickle, e que não fossem os atores a fazê-lo. O longo leque de géneros que se propõe representar contraria o teatro de autómatos, pois este teria menos plasticidade na adaptação a um repertório mais vasto, que contaria com uma abrangente quantidade de bonecos.

Para além de todas as inovações apresentadas, é importante sublinhar que é proposto um projeto teatral para um período de, pelo menos, dez anos, com apresentações regulares de espetáculos de bonecos,

quebrando a tradição de companhias estrangeiras de passagem por apenas alguns meses, propondo-se a alocação de um espaço teatral dedicado exclusivamente a este género. É um investimento a longo prazo e da sua longevidade resultariam os lucros financeiros necessários para cobrir a construção do espaço de representação e ainda os custos normais com uma companhia com vários elementos: atores, uma orquestra, manipuladores e outro pessoal técnico necessário. A proposta apresentada à Real Mesa Censória documenta a prática da época, tanto no que respeita aos costumes legais como aos interesses no Estado e ao gosto do público. Não sabemos se a empresa se concretizou, visto que não se conhece mais nenhum documento relacionado com esta iniciativa nem com o seu mentor.

Finalizamos a análise aqui apresentada com as palavras de Crispim José da Grã, desejando que das “expressadas ideias acima referidas resultará uma interpretação interessante para a utilidade do público”. ::

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTT, Ministério do Reino, Intendência Geral da Polícia, maço 453, cx. 567.

ANTT, Real Mesa Censória, cx. 183, pasta 1779.

BARATA, José Oliveira (1985), *António José da Silva – criação e realidade*, vol. 1, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra.

—, (1991), *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta.

BLUTEAU, Rafael (1720), *Vocabulário português, e latino, áulico, anatómico, arquitetónico, bélico, botânico... : autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos; e oferecido a El Rei de Portugal D. João V* [vol.6], Lisboa, Oficina de Pascoal da Silva, disponível em: https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/vocabulario-portuguez-latino-aulico-anatomico-architectonico/?page_number=5164#dic-viewer

CAMÕES, José (2021), “Um espectáculo preso por um fio”, in Iskrena Yordanova / Cristina Fernandes (ed.), “*Padron mio colendissimo...*”: Letters about music ant the stage in the 18th century, Viena, Hollitzer Verlag, 239–252.

CARDOSO, João Paulo Seara / Paulo Eduardo de Carvalho (2005), “Deveras... veras, reveras e tataraveras” *Teatro de Marionetas do Porto*, Os encantos de Medeia [entrevista por Paulo Eduardo de Carvalho a João Paulo Seara Cardoso, 14/11/2005], consultado a 08/03/2023, disponível em: <https://marionetasdoporto.pt/os-encantos-de-medeia/>

FERREIRA, Licínia Rodrigues (2019), *O Teatro da Rua dos Condes: 1738–1882* [tese de doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/41781/1/ulfl276361_td.pdf

GOMES, Francisco Luís Rosa Ferreira (2012), *O teatro da Graça na segunda metade do século XVIII* [dissertação de mestrado], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8102>

Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte (1771), Lisboa, Régia Oficina Tipográfica.

MARTINS, Rita Delgado (2017), *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761–1775)* [tese de doutoramento]. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/32021>

MICKLE, William J. (1809), “Portuguese Theatre” in *The Literary Panorama*, vol. 5, Londres, C. Taylor, 1169–1174, disponível em: https://archive.org/details/sim_literary-panorama-and-national-register_1809-03_5

PASSOS, Alexandre (1999), *Bonecos de Santo Aleixo: a sua (im)possível história: As marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos títeres alentejanos*, Évora, CENDREV.

ROSA, Marta Brites (2016), “Matronas portuguesas: o elogio da mulher ausente”, in Jacopo Masi / José Pedro Serra / Sofia Frade (org.), *Théâtre: Esthétique et pouvoir, Tome 1: De l’antiquité classique au XIX^e siècle*, Paris, Editions Le Manuscrit, 187–205.

[SILVA, António José da] (1744), *Teatro cómico português ou A coleção das óperas portuguesas*, 2 vol., Lisboa, Régia Oficina Silviana e da Academia Real.