

No Século XVIII, o “Gosto Português” É Popular

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.73.19>

Carlos Gontijo Rosa

Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil/
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>
carlosgontijo@gmail.com

Resumo

No século XVIII, circularam em Portugal diversas traduções de textos teatrais de autores como Carlo Goldoni e Pietro Metastásio, em publicações que traziam estampadas a identificação de que foram *ajustadas, adaptadas, traduzidas, postas*, e por aí adiante, *ao gosto português*, ou ainda, *compostas* ou *dirigidas segundo o gosto do teatro português*. Ao conjunto de textos, pertencentes aos mais variados gêneros, convencionou-se chamar “teatro de cordel” e, desde então, ou talvez desde o momento em que vieram à luz em forma de texto ou de representação, sua presença na história do teatro português vem sendo obliterada. Isso porque essas obras, embora muito diferentes entre si, têm em comum a não participação no ambiente erudito de então ou de agora. Essa comunicação tem por objetivo abrir a discussão para o *teatro de cordel* enquanto documento histórico e literário válido para compreender a cultura popular portuguesa do século XVIII – especialmente na sua segunda metade, quando a cultura erudita se distancia dessa ao se voltar para o iluminismo francês. Baseados na perspectiva *bakhtiniana*, especialmente a partir do conceito de carnavalização, veremos como esse coletivo heterogêneo pode apresentar pistas sobre o cotidiano do português comum, com sua mundividência e seus preconceitos, esmagado entre uma burguesia em ascensão e uma aristocracia que luta para manter seu *status* social.

Palavras-Chave

carnavalização, cultura popular, século XVIII, teatro de cordel

Para Começo de Conversa

Antes de enveredar pela discussão proposta para este texto, algumas informações devem ser fornecidas para delimitar tanto o nosso espaço enunciativo, dentro do panorama maior que é a publicação destas atas, quanto para não causar ruído na nossa discussão. Colocamo-nos, enquanto estudiosos, entre duas maneiras de abordar os objetos estéticos que constituem nosso *corpus* de pesquisa: a análise do discurso e a teoria literária. Enquanto analistas do discurso, inscrevemo-nos na teoria *bakhtiniana*, de onde trazemos um conjunto de conceitos e formas de análise que fundamentam a construção do raciocínio sobre o objeto (geral e específico) que propomos analisar, tais como “carnavalização”, “contexto” e mesmo a ideia de “gênero”.

Do recorte que trazemos enquanto teóricos da literatura, temos sempre como perspectiva a leitura do texto dramático setecentista, mais especificamente aqueles textos agrupados por estudiosos sob o guarda-chuva do “teatro de cordel”, no qual enxergamos uma vertente popular do teatro e da literatura do século XVIII, ainda por ser propriamente estudada. Este *corpus*, contudo, está circunscrito a um contexto maior de pensamento artístico e cultural, uma vez que o teatro, enquanto produto estético e enquanto discurso, dialoga diretamente com seu próprio contexto de produção.

Assim, o olhar que constituímos sobre o que se chama de “gosto português” do século XVIII atravessa esses dois lugares, no que apresentam de pensamento em comum e no que discrepam enquanto construção de um olhar sobre um objeto estético de um espaço-tempo diferente do nosso. Porque diferentes entre si, eventualmente ocorrem atritos ou desacordos entre os conceitos e as mundividências teóricas de que lançamos mão, atritos os quais, antes de serem entraves, são encarados como substância para fomentar a discussão em torno do não-falado “teatro de cordel”.

Ainda, a ideia de “popular” tomada neste capítulo acompanha o pensamento vigente no “teatro de cordel”, o qual pode ser identificado no recurso ao “vulgo” em Lope de Vega, que, segundo Juan Manuel Rozas (1976, como citado em Enterría, 1995), “não caracterizava de forma diferenciada a nenhum setor do seu amplo público” (p. 9). A posição de Lope de Vega é corroborada por pensadores contemporâneos da literatura popular portuguesa, como Manuel Viegas Guerreiro (1978), para quem “cabe nele [no conceito de popular] toda a matéria literária que o povo entende e de que gosta, de sua autoria ou não” (p. 10), ou José de Almeida Pavão Jr. (1981), que pensa que

o *popular* pode abarcar um âmbito mais vasto e superficial, tomado no sentido daquela pessoa, daquele facto ou daquele atributo que logrou uma aceitação mais ampla entre o público em geral, sem ter em linha de conta a especificidade deste. (p. 15)

A ideia de “popular” orbita, portanto, num campo mais aberto de possibilidades de interpretação.

Feita essa nota prévia, conceitos de ambas as teorias serão mobilizados de acordo com a necessidade discursiva para condução do raciocínio e valorização e compreensão de um conjunto de textos que acreditamos ter sido subestimado até o momento pela

crítica especializada. Ao final, o texto reflete mais sobre o lugar da crítica sobre esse teatro (o objeto deste texto) e tipo de arte do que sobre esse teatro em si (seu corpus)¹.

Apontamentos Para Falar de um Gosto Popular no Teatro Antigo Português

Usualmente, ao findarmos a fruição de um objeto estético (ao terminarmos um livro, ao sairmos do teatro ou do cinema, ao ouvirmos uma música pela primeira vez), na confrontação por outro sujeito (ao ser perguntado o que achou do que acabou de ver/ler/ouvir) e termos que conformar a miríade de sensações que podem estar em nosso espectro, uma ideia é recorrente em quase todo espectador/leitor/ouvinte médio: *gostei/não gostei* – ou *gosto/não gosto*, se a questão for mais na relação do indivíduo com o gênero (discursivo?)² que lhe foi apresentado.

Esta questão – *gosto/não gosto* – tende a ser afastada (ou até ostracizada) dos ambientes acadêmicos por ser tida como “pouco científica”, “personalista” ou até “infundada”. Pensando (e recortando apenas aquilo que nos interessa agora) nos parâmetros discursivos de que todo enunciado tem um emissor e um receptor, nosso incômodo inicial com essa questão no campo específico do teatro nos levou à indagação de que: (a) a quem aquele discurso se destina? – esse “a quem” é depreendido no texto e no contexto; e (b) quais os objetivos desse discurso na relação com seu interlocutor? – o que ele quer despertar no outro, também depreendido no texto e contexto.

Agora, delimitamos ainda mais nosso recorte de observação e centramos nosso olhar não no teatro em geral, mas no teatro popular – ou dito popular: o teatro erudito tem uma perspectiva de contexto (a recepção do seu momento) que chega até nós através de textos que falam sobre aquele teatro, constroem um pensamento preletor ou diagnóstico desse teatro e aí conseguimos uma via positiva, afirmativa do que era e do que significava esse teatro para esse público. Entretanto, nesses mesmos documentos – os únicos que nos chegam de um teatro antigo, quando há –, quando se detêm no teatro popular de seu tempo, raras vezes o fazem nessa via positiva. Um dos poucos exemplos a que temos acesso é o tratado *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo* (Arte Nova de Fazer Comédias Neste Tempo), publicado em 1609 por Lope de Vega (1609/2003), no qual o autor defende a produção de um teatro (de uma arte) que atenda ao gosto popular e que com este dialogue para que seja compreendida e lhe desperte interesse. Pelo contrário, o que normalmente chega até nós é um olhar deletério acerca desse teatro, que lista defeitos ou falhas que lhe são atribuídos a partir de perspectivas e preceptivas que não são as suas.

Retomando, agora, a situação do início do texto (a questão do gosto/não gosto), ao nos debruçarmos sobre textos destinados a um público popular – e, excesso talvez para a academia, afirmar que se trata de um texto de cariz comercial –, não seria justamente o “eu gostei” ao final do espetáculo que o autor desse texto persegue? O

1 Mais sobre a discussão acerca de corpus e objeto em *Queijo* (2022).

2 O termo “gênero” tem diferentes acepções quando empregado por diferentes teorias. Neste trabalho, lidamos com as intersecções dos conceitos de “gênero” provenientes da análise dialógica do discurso e da teoria dos gêneros literários.

que nos leva a outra dicotomia fácil (e falha) que usualmente se tem na academia, a de que a prioridade em atender seu público priva esse teatro de qualidade? Porque não seria a qualidade percebida pela academia também uma questão de um “eu gostei” que se cerca de outros que têm o mesmo gosto – e que pode ser autoritário e excludente na área discursiva montada em torno do gosto?

Em torno do teatro produzido e publicado em Portugal na segunda metade do século XVIII, esse teatro genericamente chamado “de cordel”, paira essa questão entre o “bom gosto” e o “mau gosto”, seja em estudos atuais, seja nos comentários e obras contemporâneos desse teatro (viajantes, preceptores, censores, etc.), normalmente tomando uma estética teatral (o assim chamado “teatro árcade”) numa via positiva e propositiva; enquanto a vertente mais popular do teatro do período é vista como algo nocivo e reprovável. Assim o faz notar Manuel de Figueiredo (1757, como citado em Borralho, 1995), no prefácio “Ao Leitor”, escrito para seu *Édipo (Tragédia)*:

as composições dramáticas que tenho visto no nosso idioma bem me persuadem que esta não merecerá aceitação. Porém, eu nem a busco daqueles que as estimam nem a fiz com alguma esperança de a ver no teatro; e por isso me não aproveitarei das liberdades que tomaram outros e me não interessei em lisonjear aquelas pessoas de que depende a frequência destes espectáculos que *tanto têm feito perder o bom gosto*, obrigando os sábios Autores não só a faltar aos preceitos da Arte indispensáveis, mas ainda a atropelar as leis da Natureza, como os da primeira nota a cada passo estão dizendo para justificar-se com os doutros. (p. 227)

Entretanto, se o teatro de cordel é tão mau – em qualidades estéticas e morais –, porque era esse teatro representado nos palcos portugueses do período, e não o elevado e elogiado teatro árcade? Ou, se pensarmos em termos históricos, como evidencia Eugénia Vasques (2009):

se é verdade que o teatro lírico, sério ou jocoso, é, como vimos, o protagonista do panorama espectacular do século XVIII, português, serão, no entanto, os nomes de António José da Silva, o Judeu e dos autores da Arcádia Ulissiponense as duas ilhas de produção dramática que, na primeira e na segunda metades do século, respectivamente, deixarão lastro na nossa história da literatura dramática. (p. 17)

Essa vertente mais prática de uma atividade teatral pode ser encontrada na análise que Ferreira (2015) faz da atividade do empresário teatral Agostinho da Silva de Seixas, nomeadamente a análise de um contrato de 1753:

desde logo se revela o cuidado do empresário em salvaguardar a continuidade da empresa teatral, fixando regras claras quanto à sustentabilidade do negócio, quanto ao êxito dos espetáculos e quanto ao lucro que para ele reserva. Assim, refere a “conveniência do público”, de modo a que a companhia seja a melhor que se possa obter e os espetáculos do agrado dos espectadores. (p. 63)

Sem subsídios públicos ou privados para manutenção do negócio, o empresário precisa – como todo empresário, aliás – manejar seu negócio de forma que ele

sobreviva e ainda possa gerar dividendos para os participantes: empresário, atores, autores, trabalhadores do teatro. Há, portanto, uma perspectiva diferente daquela defendida pelo “bom gosto”, nomeadamente, no século XVIII, o teatro árcade, que já defende uma ideia de “educação” do povo português em direção a um ideal artístico-teatral. Pelo contrário, o teatro de cordel participa de uma linhagem de teatro comercial que remonta, como já dito, à preceptiva sistematizada e praticada por Lope de Vega em suas comédias – bem como em todo o Século de Ouro espanhol – cuja “essência do sucesso apoia-se no gosto, na sua capacidade de divertir (...) a justificativa mais clara para as mudanças que escandalizam aos puristas é a vontade de agradar a quem paga” (García-Luengos, 1995, p. 35). Ou, nas palavras do próprio autor (Vega, 1609/2003): “e escrevo de acordo com a arte que inventaram/ os que ao popular aplauso pretenderam/ porque como é o povo quem paga, é justo/ falar-lhe em néscio para lhe agradar”³ (vv. 46–49).

O autor deixa patente a necessidade do diálogo direto do espetáculo – e, por consequência, do texto que o compõe, uma vez que, naquele momento, o teatro é subvencionado à escrita – com sua audiência. O pensamento estético não é retirado da equação, mas certamente não ocupa o primeiro lugar das preocupações do autor. Por outro lado, se tomamos por base a produção do teatro árcade, que, ainda segundo Vasques (2009): “da produção intensa⁴ dos autores arcádicos o que mais interessa à dramaturgia nacional é, porém, menos a letra daqueles textos -- verbosos e raramente de grande teatralidade – do que o programa de restauração teatral a que aqueles se dedicaram” (p. 19; cf., por exemplo, o *Teatro Novo* de Correia Garção, 1778).

Pensando, por exemplo, na obra de Manuel de Figueiredo, autor árcade que muito se debruçou sobre o pensamento acerca do teatro nacional português de Setecentos, Carreira (1988) afirma que

o incentivo tácito que recebeu da RMC [Real Mesa Censória] e o descrédito evidente com que o público recebeu a representação das suas peças e a publicação do primeiro volume da sua obra, que o leva a encarar os revedores da Mesa Censória como as únicas pessoas em Portugal capazes de o apreciar devidamente; ao mesmo tempo, e por reação, a barreira que o separa do público não cessa de aumentar. (p. 365)

Manuel de Figueiredo e autores da literatura dramática árcade em geral estão mais preocupados em atender a ideais alheios à população portuguesa, sua coetânea – tentando se colocar, assim, em equiparação ao pensamento vigente e já difundido em toda a Europa. Nesse momento, o contexto português é muito diferente do restante do continente, o que faz seu público muito particular – e distante, portanto, do que propõem os autores arcades. Para esses autores, citando novamente Guerreiro (1978), “tudo o que vem do povo há-de ser necessariamente tosco, imperfeito, irregular” (p. 20).

³ Tradução nossa, apenas a título de entendimento do pensamento do autor, sem observar as questões de composição dos versos, que podem ser observadas no original em espanhol (Vega, 1609/2003).

⁴ Embora não anule o pensamento de Vasques, é importante ressaltar que o período em que o teatro árcade foi vigente na produção literária portuguesa não ultrapassa um par de décadas e que ele raramente foi representado nos palcos lisboetas do período. Além disso, o teatro não ocupava o centro da preocupação dos autores arcades em geral, mas quase exclusivamente de Correia Garção e Manuel de Figueiredo.

Para Díaz (1995), “dentro da invenção da cultura popular entravam, inicialmente, tudo que a história oficial da cultura havia rechaçado: literatura, música, teatro e danças ‘populares’” (p. 17).

Propondo um Ajuste no Olhar Sobre o “Teatro de Cordel”

A teoria *bakhtiniana* é capaz de propor a leitura do conjunto de textos que compõe o chamado “teatro de cordel” em diálogo com o seu contexto histórico, social e cultural, evitando a mera reprodução dos juízos de valor até agora produzidos sobre estes autores. Esse trabalho leva a uma compreensão mais ampla deste *locus* ocupado pela crítica progressista, de onde podemos refutar aquilo que soe incongruente, mas também promover um novo olhar sobre o objeto. Para tanto, inicialmente, lançamos mão do conceito de *carnevalização* proposto por Bakhtin.

Ao tratar da obra de François Rabelais, Bakhtin (1965/2010) entende por carnevalização “a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida” (p. 239). No ato carnavalesco, há uma inversão da ordem social. O carnaval, para Bakhtin, não é apenas a parte “festiva” do discurso, mas toda a reorganização interna que a festa promove no contexto – é uma nova forma de ver o mundo e de estar nele. Embora, no seu livro sobre a cultura popular, Bakhtin (1965/2010) esteja analisando o autor francês, ele sumariamente passa pela obra de William Shakespeare, de cujas observações podemos extrair algo para nossa discussão:

uma análise idêntica à que acabamos de empregar para Rabelais permitiria evidenciar igualmente o aspecto carnavalesco primordial que preside à organização do drama shakespeariano. Não queremos apenas falar do segundo plano bufo dos seus dramas, pois a lógica carnavalesca dos coroamentos-destronamentos – sob uma forma latente ou aparente – organiza também o seu plano sério. (p. 240)

Mantenhamos em mente o embate identificado pelo autor russo entre os planos cômico e sério da obra *shakespeareana*. O mesmo movimento pode ser lido em textos de determinadas épocas para além de um embate formal, mas um choque ideológico, de visões de mundo. A *carnevalização* não exclui um desses mundos ou uma dessas concepções da obra literária, mas, pelo contrário, evidencia a existência desses diferentes mundos em diálogo. Quando centramos em nosso recorte, inscrito na cultura ocidental no período, mas também específico do contexto português (lisboeta), reconhecemos, além da tensão entre o popular e o erudito, o conflito entre concepções artísticas de mundo que se colocam em embate na segunda metade do século XVIII em Portugal: a ilustração dos estrangeirados trazidos de volta pelo Marquês de Pombal, a estreiteza do pensamento inquisitorial e o gosto popularesco do público. As peças do teatro de cordel, embora claramente se coloquem do lado de um público popular na elaboração de suas “traduções ao gosto português”, dialogam com esses outros espaços de pensamento de seu momento histórico e marcam seu espaço, seu *cronotopo*, na diferenciação dialogada, posta em relação.

Portanto, não nos indispomos com a identificação do mecanismo de rebaixamento do texto dramático estrangeiro para a representação nos palcos portugueses – que se mostra acertada pois, enquanto novo enunciado, “se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado” (Bakhtin, 2016, p. 62). Nossa questão parte da valoração depreciativa ou descaso em relação a esse mecanismo por parte da crítica especializada. Nesse sentido, também aqui entendemos um jogo de forças ideológico entre as culturas oficial e não oficial, tendo como palco o teatro a ser representado em Lisboa na segunda metade do século XVIII.

Os estudos literários ocidentais, desde aproximadamente os anos de 1960, vêm tentando desmistificar e quebrar com paradigmas canônicos de crítica literária que têm sua origem nas leituras feitas a partir da *Poética*, de Aristóteles, quando não encontrada nela própria. Dentre o “purismo” pregado pela crítica progressista, está a valoração depreciativa dos gêneros cômicos – mais aproximados à vida – em relação aos gêneros sérios – mais aproximados a um ideal. Em diversos momentos, os próprios artistas reafirmaram esse juízo de valor sobre as próprias obras: assim Molière, embora seja um grande autor cômico, sempre quis escrever uma tragédia – e até chegou a tentar, com *George Dandin*; ou um ator como João Caetano se recusou a representar as peças de Martins Pena, pois eram cômicas; ou todo um movimento, como o neoclassicismo francês, cujos autores seguiram regras aristotélicas mais ferrenhamente impostas do que o próprio estagirita preconizava.

Assim, parte da crítica do século XX passa a enxergar o gênero cômico a partir do seu próprio *cronotopo*, como expõe Hermenegildo (1995):

a característica determinante do realismo grotesco é o “rebaixamento” de tudo que é elevado e espiritual, ideal e abstrato, a um nível material e corporal, sublinhando como baixo (beber, comer, digerir, defecar, urinar, suar, ter relações sexuais). A exaltação do ventre, alto e baixo, do ventre grosseiro e das atividades biológicas que constituem a base do mecanismo próprio da renovação do ser humano e do mundo, *é percebida pelo discurso dominante como “rebaixamento”* [ênfase adicionada]. (p. 14)

Ao trazer à baila – seja à cena ou à imaginação – todo um arcabouço de atividades biológicas que não coadunam com imagens de elevação sublime, mas que, pelo contrário, ligam-se diretamente ao baixo material e corporal, as situações que se apresentam ao discurso dominante (ou seja, ao leitor erudito, ao público erudito, à crítica) são classificadas por esses como “rebaixamento” a partir do seu próprio *locus* enunciativo. Tal percepção do discurso dominante, reverberada em compêndios, histórias e manuais, é que buscamos problematizar neste capítulo⁵, uma vez que a literatura cômica – e o teatro cômico, particularmente – apresenta um lugar próprio de enunciação que não pode ser medido ou categorizado tendo em conta apenas a cultura erudita. Cronotopicamente, a comicidade não se dá apartada da cultura

⁵ “Isolados, empobrecidos e pequenos em seu aspecto real, esses elementos, para manterem sua importância no enredo, devem passar por essa ou aquela sublimação, por uma ampliação metafórica de seu significado (por conta dos laços outrora reais), por um enriquecimento devido a reminiscências nebulosas ou, enfim, adquirir significado por conta do *aspecto interior da vida*” (Bakhtin, 2018, p. 180).

erudita ou oficial, mas em diálogo com esta – um diálogo que parte, entretanto, de outro ponto de vista, às avessas da oficialidade estatal, moral ou religiosa.

Optamos, portanto, por perseguir o caminho do sintagma “ao gosto português” como mote da pesquisa sobre o teatro português do século XVIII. Esse gosto é a preferência estética de uma sociedade ou grupo social, que levou a uma produção teatral que reflete e refrata essa mesma sociedade. Neste trabalho, *bakhtinianamente*, o “gosto” é entendido enquanto o signo no qual se lerá a realidade ao mesmo tempo em que ele próprio interfere e ressignifica essa realidade.

Referências

- Bakhtin, M. (2010). *A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais* (Y. F. Vieira, Trad.). Editora HUCITEC. (Trabalho original publicado em 1965)
- Bakhtin, M. (2016). *Os gêneros do discurso* (P. Bezerra, Trad.). Editora 34.
- Bakhtin, M. (2018). *Teoria do romance: Vol. II. As formas do tempo e do cronotopo* (P. Bezerra, Trad.). Editora 34.
- Borrhalho, M. (1995). *Manuel de Figueiredo: Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745–1777)*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Carreira, L. (1988). *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Díaz, L. (1995). Concepto de la literatura popular y conceptos conexos. *Anthropos*, (166/167), 17–21.
- Enterría, M. C. G. (1995). De literatura popular. *Anthropos*, (166/167), 8–14.
- Ferreira, L. R. (2015, 21–22 de maio). *O empresário de teatro no século XVIII: O caso de Agostinho da Silva de Seixas* [Comunicação]. Colóquio internacional “Touros, Tragédias, Bailes e Comédias: Espetáculos e Divertimentos em Portugal no Século XVIII”, Lisboa, Portugal. <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/imagens/licinia.pdf>
- García-Luengos, G. V. (1995). La comedia nacional. *Anthropos*, (166/167), 34–39. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3739>
- Guerreiro, M. V. (1978). *Para a história da literatura popular*. Instituto de Cultura Portuguesa.
- Hermenegildo, A. (1995). *Juegos dramáticos de la locura festiva: Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Oro Viejo.
- Pavão, J. A., Jr. (1981). *Popular e popularizante* [Tese de doutoramento, Universidade dos Açores].
- Queijo, M. (2022). Corpus e objeto em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana*, 17(2), 89–117. <https://doi.org/10.1590/2176-4573p56746>
- Vasques, E. (2009). *Espaços teatrais da Lisboa do barroco aos séculos XVIII e XIX*. Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Vega, L. da. (2003). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Trabalho original publicado em 1609)