

Manuel de Figueiredo:
Os censores do teatro y una licencia poética

Manuel de Figueiredo:
Os censores do teatro and a poetic license

JOANA CASTAÑO

Universidade Nova de Lisboa / IELT

CESXVIII, núm. 28 (2018), págs. 15-27

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.15-27>



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

RESUMEN

Manuel de Figueiredo (1725-1801), miembro de la *Arcadia Lusitana*, es autor de una amplia obra teatral, en la cual se incluyen diferentes géneros dramáticos, unos canónicos y otros no tanto, según el gusto neoclásico. En uno de sus muchos discursos, Figueiredo reconoce la influencia de autores clásicos, griegos y latinos, en sus composiciones cómicas y se confiesa un admirador de la obra dramática de autores del Renacimiento portugués (Sá de Miranda, António Ferreira y Camoens). En el presente trabajo, se analiza la presencia clásica y humanística en *Os censores do teatro* (1776), una obra cómica en la que se detecta una reflexión sobre el teatro portugués del Dieciocho, y se discute también una «licença» que acompaña la pieza y en la que los propios Homero, Camoens y Ferreira aparecen en escena.

PALABRAS CLAVE

Teatro Portugués, Manuel de Figueiredo, Siglo XVIII, Clasicismo, Renacimiento.

ABSTRACT

Manuel de Figueiredo (1725-1801), member of the *Arcadia Lusitana*, authored a vast theatrical work which includes different dramatic genres, some more according to the neoclassical style and others less canonical. In one of his numerous speeches, Figueiredo recognizes the Greek and Latin influences on his own comic work and confesses admiration for Portuguese Renaissance authors, such as Sá de Miranda, António Ferreira and Camões. In this paper we discuss the presence of both classical and humanistic aspects in *Os censores do teatro* (1776), a comedy which reflects about the Portuguese theater of the 18th century, and also the «licença» that ends the play, and where Homer, Camões and Ferreira themselves appear on stage.

KEY WORDS

Portuguese Theater, Manuel de Figueiredo, 18th Century, Classicism, Renaissance.

Recibido: 25 de mayo de 2018. *Aceptado:* 26 de julio de 2018.

O presente trabalho foi realizado no âmbito da bolsa de investigação de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (Portugal) com a referência SFRH/BD/130926/2017.

«Puz os olhos na antiguidade, e consultei a natureza»

Manuel de FIGUEIREDO¹

A imitação da Antiguidade, mormente de autores como Sófocles e Eurípidas, tem vindo a ser apontada pela crítica como um traço característico da literatura portuguesa setecentista e entendida como uma reação à estética barroca². Vem sendo ainda sublinhado que o bucolismo constituiu um tópico, fundacional e recorrente, na atividade da Arcádia Lusitana – sociedade literária fundada em 1756 que introduziu novas teorias estéticas em Portugal – tanto ao nível do funcionamento como da criação poética. Por outro lado, esta agremiação apoiou-se igualmente em escritores portugueses do século XVI e autores do Renascimento europeu que também procuraram o exemplo dos Antigos³. No presente trabalho, é nosso propósito discutir que aspetos apresentados em *Os censores do teatro* (1776), da autoria do árcaide Manuel de Figueiredo (1725-1801), se enquadram neste paradigma de revisitação dos clássicos. Neste âmbito, interessa-nos também compreender a função da «licença» que se segue àquela comédia em um ato, na qual Homero e dois autores do Renascimento português, António Ferreira e Camões, figuram em cena, conjugando, assim, a tradição clássica, e em particular a grega, com o humanismo português do século XVI⁴.

¹ Manuel de FIGUEIREDO, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. XIII, Lisboa, Impressão Régia, 1810, pág. VIII.

² Note-se, no entanto, que os autores portugueses se baseiam em teorizadores e tradutores italianos e franceses. Só em 1759, com a reforma pombalina, o grego foi reintroduzido no ensino (Maria Helena da Rocha PEREIRA, «A recepção dos teóricos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII», *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, XXIV (1985), págs. 21-41; págs. 21, 38, 40-41). A propósito da presença da cultura clássica na literatura portuguesa, veja-se da mesma autora *Portugal e a herança clássica e outros textos*, Porto, Asa, 2003. Sobre o teatro português setecentista, veja-se, por exemplo, Mário José Silva MELEIRO, «Influência clássica no teatro português: a Castro de António Ferreira e de Reis Quita», *Gramática e humanismo: actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres*, vol. II, s.a., págs. 469-475.

³ Rita MARNOTO, «Heranças bucólicas na Arcádia Lusitana», *Estudos italianos em Portugal*, 3 (2008), págs. 117-132; págs. 117-118, 122, 128.

⁴ Aguiar e Silva discute a relação entre Renascimento e Classicismo na literatura portuguesa, em José Cardoso BERNARDES, *História crítica da literatura portuguesa: Humanismo e Renascimento*, ed. Carlos Reis, vol. II, Lisboa, Verbo, 1999, págs. 70-73.

Manuel de Figueiredo⁵, natural de Ponte de Lima, viveu desde cedo na capital portuguesa, sob a proteção do seu padrinho, D. Tomás da Silva Teles, e realizou parte dos seus estudos na Congregação dos Oratorianos, instituição que introduziu o debate em torno de questões suscitadas pela Ilustração⁶ e contribuiu de forma considerável para a modernização do ensino público em Portugal. É de salientar que eram oratorianas várias figuras importantes da cultura de Setecentos, como Teodoro de Almeida ou Francisco José Freire (também conhecido como Cândido Lusitano), tradutor de Horácio e autor da primeira poética neoclássica portuguesa (1748). Tal como este último, também Figueiredo (sob o pseudónimo de Lícidas Cíntio) foi membro da Arcádia Lusitana, onde apresentou pela primeira vez uma versão do *Édipo* de Sófocles (1757), obra que passaria pela minuciosa censura do seu companheiro árcade Valadares e Sousa⁷ (Sincero Jerabicense).

Como Figueiredo afirma no discurso que antecede *Os censores do teatro*, a ação da Arcádia «desenterrou e sacudiu o pó aos nossos Poetas [...] e fez ler Odes, e Eclogas, e Idyllios em Portuguez aos meus Patricios, e outros poemas e alguns em verso solto»⁸, o que, em certos aspetos⁹, parece ser contestado por Francisco de Pina e Melo na sua *Arte Poética* (1765). Figueiredo, por sua vez, expressa admiração por Sá de Miranda¹⁰, Camões e Ferreira¹¹,

⁵ Para uma biobibliografia detalhada do autor, Maria Luísa MALATO, *Manuel de Figueiredo: uma perspectiva do neoclassicismo português, 1745-1777*, Lisboa, INCM, 1995, págs. 25-53.

⁶ Ebion de LIMA, «Os oratorianos e a polémica da gramática latina no século XVIII», *Boletim Biblioteca Universidade de Coimbra*, 36 (1981), págs. 57-72; pág. 57; MALATO, *Manuel de Figueiredo*, pág. 32.

⁷ Sobre o processo de censura de *Édipo*: FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. XIII, págs. 63-127. Também outros autores setecentistas escreveram o seu *Édipo*, Pina e Melo (1765) e Cândido Lusitano (1760), sendo que esta última versão não chegaria a ser publicada (PEREIRA, «A recepção dos teóricos gregos», pág. 27).

⁸ Manuel de FIGUEIREDO, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. VI, Lisboa, Imprensa Régia, 1804, pág. [3].

⁹ PEREIRA, «A recepção dos teóricos gregos», pág. 33. Pina e Melo critica Virgílio, Garcilaso e Camões, uma vez que nas bucólicas, em seu entender, não se verifica o princípio da verosimilhança («conserva/A musa na campina o mesmo estilo/Que se acha na cidade), assim como a utilização do verso branco. Não obstante, o autor elogia a recuperação da língua portuguesa por autores como João de Barros, Luís de Camões, Padre António Vieira e Jacinto Freire de Andrade. Respetivamente, em Francisco de PINA e MELLO, *Arte Poética*, Lisboa, INCM, 2005, págs. 210, 188, 144, 439-444.

¹⁰ O autor é responsável pela introdução da comédia clássica em Portugal, mais concretamente com *Os estrangeiros*, representada em Lisboa em 1528. A obra está «escrita em prosa, no respeito escrupuloso e intencional dos modelos latinos (Plauto e Terêncio) e italianos (Ariosto) e sob o respeito da regra das três unidades (de ação, de tempo e de espaço)» (BERNARDES, *História crítica*, pág. 259). Veja-se também «Os Estrangeiros: “comédia romana”» de T. F. Earle, em BERNARDES, *História crítica*, págs. 273-275.

¹¹ «Ainda de matriz claramente latina são as duas comédias compostas por António Ferreira: a do *Franchono* (posteriormente conhecida por *Bristo*), escrita em 1552 e representada em círculos universitários, e a do *Cioso*», em BERNARDES, *História crítica*, pág. 259.

autores que defenderam a utilização da língua portuguesa no teatro nacional do século XVI¹², e que o árcade, no seguimento de Pedro José da Fonseca¹³, considerava inigualáveis no género cómico¹⁴. Adaptará inclusivamente uma comédia de Ferreira, *O cioso* (1776), «expurgado, segundo o melindre dos ouvidos do nosso seculo»¹⁵.

Como revela o catálogo das obras doadas à Biblioteca Real¹⁶ e as significativas referências ao longo do seu *Teatro*, Figueiredo era um grande conhecedor da cultura greco-latina e, tal como Aristóteles, considerava o *Édipo* de Sófocles a obra-mestra do género, destacando a «cuidadosa e geométrica arte da composição» do dramaturgo grego¹⁷. A par desta tragédia, traduzirá também *Ifigénia em Áulide* de Eurípides¹⁸ (1777). Contudo, a maior parte da sua produção dramática é composta por obras originais, pertencentes a diferentes géneros dramáticos, apesar da sua preferência pela comédia, talvez por considerar o «género» mais

¹² O prólogo de *Os estrangeiros* assim o demonstra: «Muitas contas vos dou de mim [Comédia] logo de boa entrada. Cuidáveis que não havia de trazer de mulher senão o trajo? Ora vistes que também trouxe a língua. Agora sabei que inda havemos de fazer um caminho longo» (BERNARDES, *História crítica*, pág. 266). Ferreira, na Carta a Pero de Andrade Caminha, elogia a língua portuguesa: «Floreça, fale, cante, ouça-se e viva/a Portuguesa língua, e já onde for/Senhora vá de si, e soberba ativa» (BERNARDES, *História crítica*, págs. 85-86). Por outro lado, Ferreira adopta um tema português em *A Castro*, tratando-se de um «tema tirado da história pátria, e não de qualquer remota antiguidade, bíblica ou grega» (Luciana Stegagno PICCHIO, *História do teatro português*, Lisboa, Portugalíia, 1969, págs. 146-147).

¹³ Manuel de FIGUEIREDO, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. IV, Lisboa, Impressão Régia, 1804, pág. [8] e Pedro José da FONSECA, *Elementos da poética, tirados de Aristoteles, de Horacio, e dos mais celebres modernos*, Lisboa, Off. de Miguel Menescal da Costa, 1765, pág. 246.

¹⁴ Não obstante, a sua opinião não se mantém inalterável ao longo da obra: «Não digais que forão Dramaticos o grande Camões, o célebre Ferreira, e o venerado Sá de Miranda, e algum outro, que compoz para o Theatro; a cada passo vereis que o ignorarão, e que algumas bellezas, que se achão nestas composições, pertencem ás outras, por que elles forão conhecidos, e apenas imitados: deixai esse zelo indiscreto, que não só lhes não augmentava gloria, mas vos fará muito pouca honra; não está nisso o ser bom Portuguez, antes sim no contrario» (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. XIII, págs. XII-XIII).

¹⁵ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. XIII, pág. [503].

¹⁶ Por exemplo, na secção dedicada à poética constam traduções da *Poética* de Aristóteles para o espanhol e para o francês e uma tradução espanhola de Tomás de Iriarte da *Arte poética* de Horácio. No apartado de poesia, figuram traduções de Horácio e Virgílio, na épica Homero, no género trágico Eurípides, Sófocles, na comédia Plauto e Terêncio («Catálogo dos livros impressos e mss. que doou à R. Bibliotheca Publica da Corte o Ill.mo Snr Tenente Coronel Francisco Coelho de Figueiredo», s.a., Cod-4476, Biblioteca Nacional de Portugal, págs. [41], [42], [46], [50], [54], [56], [57]).

¹⁷ PEREIRA, «A recepção dos teóricos gregos», págs. 25-26, 38. Veja-se o discurso de Figueiredo ao *Cid* de Corneille: Manuel de FIGUEIREDO, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. VIII, Lisboa, Impressão Régia, 1805, págs. XV-XVI.

¹⁸ Escreve Figueiredo numa nota do discurso da tragédia *As irmãs*: «antes de que principiem a leitura das traduções de que falo, seria bom que [...] se lembrassem de que eles [os gregos] e os latinos escreviam as suas fábulas dramáticas em versos prosaicos; de que a crítica deve recair sobre os costumes que o tradutor acha nos seus espectadores» (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. [243-244]). Assim, os procedimentos adotados por Figueiredo seriam legitimados pela tradição greco-latina.

adequado ao seu projeto dramático¹⁹: «dar um teatro correcto na moral, na cena, verosímil e decente» a «uma nação que o não tem»²⁰. Neste sentido, para Figueiredo a finalidade poética corresponderia ao conceito de *instruir*²¹, pelo que não se considerava um «homem para fazer rir o vulgo»²², pretendia, sim, «mover o riso crítico»²³. Por outro lado, em seu entender, o público gostaria de obras caracterizadas por grandes efeitos cénicos — «as danças [...] na comédia»²⁴ e «as Mágicas, as tragédias bufas, os entremezes [...] com burro e tudo [...], as partes do Mágico de Salerno já escritas e as que ainda estão na massa dos impossíveis»²⁵.

Os censores do teatro e uma licença

Os censores do teatro começa com duas didascálias em que a presença da cultura greco-latina é inequívoca. A primeira, que indica o espaço da ação — uma sala magnífica na casa do francês Monsieur Dandem—, faz referência à existência de um pano com uma citação de Quintiliano escrita em «letras gordas»: «Que felices serão as Artes, se dellas se não metessem a julgar mais que os Professores»²⁶. A outra referência explícita diz respeito a uma obra utilizada

¹⁹ Figueiredo parece querer reabilitar o género: «Se vejo, que ainda os mesmos Criticos não querem, que seja Comico certo Autor, por não ser réo daquelle vergonhoso delicto! Exaltão as suas Tragedias, como merecem; mas detestão as suas Comedias, como não devem» (Manuel de FIGUEIREDO, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. I, Lisboa, Impressão Régia, 1804, pág. vii). Também a opinião do Figueiredo de *Os censores do teatro*, quando questionado sobre a melhor obra do género cómico, o manifesta: «Não ha nenhuma [comedia] no seu genero tão boa, como qualquer dos outros Poemas he no seu. Disse-lhe a melhor Tragedia, que havia, e dir-lhe-hei o melhor Poema Epico, que ha, o melhor Epithalamio, e talvez que a melhor Ode: a melhor Comedia não: e porque? Porque sempre se fizerão para povo. [...] O Povo quer cousa, que lhe encha o olho, que he a sua filosofia, e a sua razão: e o que lho enche he o que regularmente dá nos olhos da razão, e da Filosofia. [...] As regras quanto mais se chegão os Theatros a nós, menos se observão, e peores são as Comedias; aindaque por hum milagre da natureza, sem que os ignorantes, e antagonistas dos preceitos se apercebão, elles mesmos tem por melhores as mais correctas; no seu Theatro principalmente» (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. vi, págs. 122-124).

²⁰ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. i, pág. 1.

²¹ José Oliveira BARATA, «A poética de Manuel de Figueiredo», *Humanitas*, xlv (1993), págs. 313-334; pág. 320.

²² FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. vi, págs. 230-231.

²³ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. i, pág. 5.

²⁴ No Prólogo (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. i, pág. iv). Veja-se também o seguinte fragmento: «Demais, quero que hoje não vamos ao Theatro mais que para matar aquelle tempo, para encher aquella altura; que cousa tão facil de encher depois que os intervallos são dança, synfonias, entremezes, pantomimas, e árias, em que o público se interessa mais que no Poema?» (Manuel de FIGUEIREDO, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. ix, Lisboa, Impressão Régia, 1805, págs. 435-436).

²⁵ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. vi, pág. 72.

²⁶ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. vi, pág. 115. A tradução é da responsabilidade da única personagem capaz de apreciar o teatro de Figueiredo e de compreender o significado desta inscrição. Vejam-se as páginas seguintes.

como adereço, «um livro em oitavo», que só na cena xi descobriremos tratar-se da *Poética* de Aristóteles, quando uma das personagens, Simple —nome não elegido ao acaso—, manifesta desconhecer a obra do filósofo grego²⁷. Sob a autoridade de autores gregos e latinos, um abade francês receberá onze convidados que vão assistir à atuação de uma companhia francesa recém-chegada a Lisboa. A obra representada será *Os censores do teatro*, de Manuel de Figueiredo, supostamente traduzida para o francês pelo abade²⁸. Enquanto isso, o proprietário da casa, Mr. Dandem, encontra-se nos bastidores²⁹ e o criado Champanha encarrega-se dos espectadores, caracterizados como «a última miséria», já que as pessoas ilustres se encontram na ópera³⁰. Como veremos seguidamente, os espectadores vão desempenhar o papel de censores do teatro de Figueiredo, trama que se constrói sobre uma estrutura de *mise en abyme*³¹.

Contudo, os convidados acabam por abandonar a casa de Mr. Dandem, com exceção de um vendedor de tecidos (Faqueiro) que só vai ao teatro para «ouvir os censores», isto é, o público. Significativamente, os seus comentários são mais «originais» do que o que se passa em cena³². É curioso que seja precisamente um comerciante, sem estudos e pouco viajado, a única personagem capaz de apreciar o teatro grego e francês e, inclusive, o do próprio Figueiredo. Será também a sua atuação a explicar a reflexão do abade com que termina a obra —«a

²⁷ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 37-40. No decurso da conversa, o abade menciona o capítulo V da *Poética* de Aristóteles, que trata da imitação do ridículo dos caracteres na comédia, ARISTÓTELES, *Poética*, ed. de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pág. 46. Outra personagem, o Chantre do Alagoas, refere-se à poética de Juan Díaz Rengifo, obra pertencente à tradição barroca e que tinha sido por ele utilizada quando escrevia versos em Coimbra (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 64-65).

²⁸ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 19-20.

²⁹ Num comentário desta personagem: «E v.m. ha de estar estafado; nem a Electra de Sophocles fica tanto tempo na Scena» (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 113). Note-se que também Aristófanes, na parábase de *As nuvens*, o corifeu faz uma comparação com a mesma comédia: «Agora, pois, a exemplo da famosa Electra, também esta comédia aqui veio, a ver se encontra espectadores assim tão esclarecidos. Realmente, também ela, a comédia, reconhecerá, à primeira vista, as madeixas de cabelo de seu irmão», em ARISTÓFANES, *Aristófanes: comédias*, trad. de Maria de Fátima Silva e Custódio Magueijo, vol. 1, Lisboa, INCM, 2006, pág. 374.

³⁰ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 11 e 16.

³¹ O primeiro espectador entra diretamente no «palco» e critica a falta de adequação do espaço teatral ao século (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, 18-19), já que o público teria de assistir à peça no «tablado», assumindo, assim, o papel de intérprete. No final do século XVII, no Pátio das Arcas (Lisboa), há dados, por exemplo, que apontam para uma grande proximidade entre atores e espectadores: «escenario sin un telón de boca que separa a los actores del público y aislara la escena. Apoyan esta idea las dimensiones de los aposentos y su número en algunos de los pisos, pues compelen a situar el tablado metido en el patio y con “camarotes” en sus laterales. La presencia de espectadores en la pared de fondo del escenario es, a nuestro juicio, una singularidad destacable en el Patio de las Arcas, ya que en él los actores se encontraban rodeados de público por todos los lados» (Piedad BOLAÑOS DONOSO e Mercedes de los REYES, «El Patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII. Comparación con el corral castellano», *Diálogos Hispánicos*, 8/I-III (1989), págs. 811-842; págs. 826-827).

³² FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 116.

ciência não tem librê»³³—, associada ao efeito cómico produzido pela comparação entre o ofício da personagem (vendedor de tecidos) e o seu conhecimento de poética: «Filósofo de pano de linho; poeta de linhagem»³⁴. Por falta de público, *Os censores do teatro* acaba por não ser levada à cena e o vendedor assistirá à interpretação de uma licença por parte da companhia francesa³⁵.

Contrariamente ao Fanqueiro, os demais convidados defendem o modelo teatral espanhol do *Siglo de Oro* (sejam obras portuguesas ou espanholas)³⁶. Por exemplo, o Doutor Frangalho, cuja caracterização contrasta com a do vendedor —«Doutor pela Universidade de Coimbra, ministro, advogado, poeta, cómico e músico»³⁷— considera impossível «haver Comedias sem Graciosos, como sem soliloquios, nem á parte»³⁸, enquanto que o abade, servindo-se de exemplos gregos apresentados pelo Abade d’Aubignac, legitima a posição de Figueiredo. Em resposta a esta posição, o «douto» espectador faz um jogo de palavras com a palavra «gregos», manifestando, em seu entender, o estado incompreensível a que chegou o teatro português: «não temos Theatro bom senão o do Dramatico Afinado [Manuel de Figueiredo], que he o unico que me dizem que não os tem [bufões, solilóquios e apartes]. Sempre estamos bem Gregos!»³⁹. Esta apreciação faz eco dos comentários gerais dos espectadores a respeito da única comédia de Figueiredo que subiu à cena. Em vários discursos, Figueiredo demonstra a importância dos «gregos» na sua obra, por exemplo no que se refere ao conceito de verosimilhança e de imitação⁴⁰. Por outro lado, o seu discurso não raras vezes é contraditório e a sua prática dramática demonstra não acompanhar a

³³ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 129.

³⁴ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 131. Já no século XVI, outros autores demonstram esta preocupação: «Camões e Diogo do Couto, entre outros, vindicam reiteradamente a conveniência e necessidade de o Paço escolher os “experimentados”, os “homens de saber” para os quadros da administração. O conflito do indivíduo com a Hierarquia é uma resultante desta nova concepção da dignidade do Homem» (BERNARDES, *História crítica*, pág. 43).

³⁵ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 127-128.

³⁶ Por exemplo, Contino é um grande apreciador de comédias de magia e das tragédias de António José da Silva, FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 24-25.

³⁷ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 76.

³⁸ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 96.

³⁹ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 97. Também a personagem Farsola, ao saber que a peça representada seria da autoria de Figueiredo, deprecia a obra dos autores portugueses que afirmam compor ao estilo grego (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 20). «Farsola» significa: «O que quer parecer mais do que he» (Rafael BLUTEAU, *Vocabulário portuguez e latino*, vol. 4, Coimbra, Colegio das Artes da Companhia de Jesu, 1713, pág. 37). De facto, Farsola acaba por se dirigir ao local onde se encontra o rei, com receio de que o monarca dê pela sua falta.

⁴⁰ No discurso de *A escola da mocidade* (1773), assim como em outras ocasiões, Figueiredo critica o uso do solilóquio e do aparte (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. I, pág. III). Veja-se também o discurso de *Ifigénia em Aulide*, FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. IX, pág. 442.

teorização⁴¹: censura os géneros breves, pede inclusivamente aos seus patrícios que recusem géneros não contemplados em Aristóteles nem em Horácio⁴² e escreve o sainete *Los amantes sin ochavo* (s. d.); escreve também *A grifaria* (1777), um género híbrido que denomina «epopeya cómico-dramático-heróica», cuja ação tem lugar no mundo da lua; considera, ainda, que a tragédia nunca chegará à perfeição sem a presença do coro, apesar de estar consciente da inverosimilhança deste recurso poético⁴³. Neste sentido, a sua obra apresenta-se como «um testemunho claro da sua perplexidade estético-filosófica e da busca constante e dolorosa de uma filiação»⁴⁴.

Verifica-se, assim, que a opinião do vendedor se aproxima da do abade, dado que, ao longo da conversação com as personagens que entram em cena, o clérigo francês assinala que a imitação da Natureza é suficiente para a criação de situações cómicas: «cansam-se insensatos de desinquietar Merlins com as suas mágicas [...] para divertir e fazer rir, havendo isto no mundo!»⁴⁵. Estas duas personagens parecem expressar opiniões do próprio Figueiredo⁴⁶ no que concerne à instrução e à condenação do riso acrítico⁴⁷, à eleição do *Édipo* de Sófocles como a obra-mestra do género trágico⁴⁸, e à importância da imitação da Natureza apoiada na autoridade dos gregos, em particular Aristóteles. Para o autor, como atesta o discurso de *A mulher que o não parece*, «as monstruosidades» no teatro são resultado do esquecimento da Natureza por parte dos dramaturgos⁴⁹, que valorizam mais a imitação que a realidade. Portanto, não estranhámos que o perfil de Simples, que não conhecia a obra do filósofo grego, como já tivemos oportunidade de notar, seja considerado protótipo do escritor e tradutor de teatro⁵⁰. Já no prólogo ao *Teatro* Figueiredo nos tinha informado sobre o papel fundamental da Natureza nas suas comédias —«as comédias que escrevi são,

⁴¹ Maria Luísa MALATO, «Manuel de Figueiredo, atento leitor de Aristóteles e Corneille ou de como o desejo de verdade pode naturalmente conduzir ao inverosímil», *Carnets III, L'(In)raisemblable*, 2011, págs. 49-69; pág. 66.

⁴² FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. XVIII, pág. XLV.

⁴³ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. IX, pág. 442.

⁴⁴ BARATA, «A poética de Manuel de Figueiredo», pág. 315.

⁴⁵ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 50.

⁴⁶ O vendedor diz que procura a instrução, não o riso, o que considera condenável no homem, vejamos-se as páginas anteriores. Neste caso, Figueiredo autoriza a sua afirmação mencionando Platão: «era huma das primeiras razões de Platão para detestar os Theatros» (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 115). Compare-se, ainda, a opinião do vendedor com a de Figueiredo sobre a obra trágica modelar (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 120 e vol. IX, pág. 442).

⁴⁷ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 115. Figueiredo defende um “riso acrítico” na comédia, como já fizemos notar (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. I, pág. v).

⁴⁸ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. IX, pág. 442 e vol. VI, pág. 120.

⁴⁹ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. IV, pág. II.

⁵⁰ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 45.

mais que imitações, retratos»⁵¹— e a respetiva importância para a correção dos costumes⁵². Em *Os censores do teatro*, Figueiredo volta a demonstrar esta posição e assume o papel de historiador⁵³ ao utilizar como matéria da fábula as críticas que lhe foram dirigidas anteriormente⁵⁴. O autor parece menos flexível que Aristóteles quanto ao conceito de imitação e revela uma preferência pela História em detrimento da Poesia, conforme assinalou Maria Luísa Malato⁵⁵.

Assim, como já constatado, a fábula de *Os censores do teatro* baseia-se em certa medida no real⁵⁶ e pretende-se que a comédia cumpra uma função pedagógica entre o público. Por esta ordem de ideias, esta conceção da comédia aproxima-se à de Aristófanes⁵⁷, um autor utilizado por Figueiredo para justificar a necessidade de incluir a reflexão sobre a prática dramática na ação e, deste modo, potenciar a utilidade do espetáculo⁵⁸. Por outro lado, a condenação da vulgaridade na cena para conseguir efeitos cómicos manifesta-se na obra, nas intervenções do Serrador e do Viajante⁵⁹, o que nos volta a remeter para o teatro de Aristófanes, por exemplo para o discurso do corifeu na parábase de *As nuvens*⁶⁰.

Esta relação de Manuel de Figueiredo com os autores da Antiguidade levamos ainda a considerar a relação de *Os censores do teatro* com o teatro português

⁵¹ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. I, págs. XI-XII.

⁵² FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. I, pág. III.

⁵³ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. [4].

⁵⁴ O *Theatro* de Figueiredo, apesar da sua amplitude (treze volumes, com mais de quarenta obras no total), não conseguiu a aprovação do público e tão só uma das suas comédias chegou aos palcos (*Os perigos da educação*, representado a 8 de maio de 1774 no Teatro do Bairro Alto). Não obstante, a obra foi retirada na noite de estreia e o público reteve unicamente uma frase de uma personagem que se admirava das contradições da sociedade, «O que he o mundo!» (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. I, pág. 199), o que manifesta claramente a falta de compreensão dos espectadores diante do modelo teatral apresentado por Figueiredo, MALATO, «Manuel de Figueiredo, atento leitor», pág. 50. Em resposta à receção desta comédia, Figueiredo compõe *O dramático afinado ou Crítica aos Perigos da Educação* (1774), fazendo notar (em «Pessoas do Drama») que aquela récita teria sido «ainda mais tormentosa do que se pinta» (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. I).

⁵⁵ «Manuel de Figueiredo, atento leitor», pág. 50.

⁵⁶ Um dos espectadores, um cabeleireiro, poderá ser responsável por uma referência a Reis Quita, membro da Arcádia Lusitana, também ele profissional deste ofício: «eu conheço hum em Lisboa, que he Autor de Tragedia e meia, que corte anonima» (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 49-50). Veja-se também o discurso precedente à comédia (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. [5]).

⁵⁷ ARISTÓFANES, *Comédias*, págs. 8-13.

⁵⁸ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. [VI]. Veja-se também *As rãs* de Aristófanes, v. 1062 (ARISTÓFANES, *Aristófanes: comédias*).

⁵⁹ Em *Os censores de teatro*, atente-se nas intervenções do Serrador (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 35-36) e do Viajante (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 55), as duas personagens descrevem situações cómicas obtidas por meio de estratégias vulgares.

⁶⁰ ARISTÓFANES, *Aristófanes: comédias*, pág. 374. Como notam os editores, «o que estava na intenção de Aristófanes não era proceder a uma condenação radical de um certo tipo de comicidade, mas antes contribuir para a reabilitação do género pela valorização de aspectos mais elevados e subtis» (ARISTÓFANES, *Aristófanes: comédias*, pág. 12). Em *As nuvens*, vejam-se alguns exemplos de vulgarismos presentes na comédia antiga (ARISTÓFANES, *Comédias*, págs. 45, 37, 39).

do Renascimento e o papel desempenhado pela licença final. A obra inclui uma cena, na nossa opinião a mais divertida da peça, em que a literatura portuguesa é confrontada com a francesa, quando o Doutor Frangalho critica o título da obra dramática de Figueiredo —*Teatro de Manuel de Figueiredo*— e acusa o autor de querer comparar-se a Voltaire, dada a eleição de um título similar ao do autor francês: *Le théâtre de M. de Voltaire*⁶¹. Segundo Frangalho, a coleção das suas peças deveria chamar-se *Obras de Manuel de Figueiredo*, o que leva o abade francês a acusá-lo de falta de patriotismo por comparar a obra de Figueiredo à do «divino» Camões⁶².

Como já fizemos notar, não há público suficiente para a representação de *Os censores do teatro* e o vendedor assistirá a uma pequena peça, uma licença, interpretada em português pela companhia francesa⁶³. A função começa com uma dança⁶⁴ —estratégia semelhante já adotada por Figueiredo na cena XVI, «hum intervallo ou entremedio á Grega»⁶⁵— que, no teatro grego, seria extremamente mimética e não limitada ao movimento rítmico, destinando-se também à representação de personagens e emoções⁶⁶. De acordo com as didascálias, uma pantomima, em que alguns pastores acordam com a chegada de uma nuvem e são surpreendidos pelos bons presságios dos astrónomos, antecede a entrada do coro no cenário. Trata-se do Parnaso, lugar que Figueiredo localiza em Sintra. O coro dirige-se a Apolo e anuncia um renascimento coletivo («Atravessámos, sim, o Lhétes»)⁶⁷. Por sua vez, Apolo invoca as musas e num discurso elegíaco recorda os triunfos poéticos do passado, sublinhando a importância de Homero e do «divino Camões», assim como de António Ferreira, figuras presentes na cena. Deste modo, deixa de lado Jorge Ferreira de Vasconcelos, reputado comediógrafo quinhentista. Por outro lado, diante de tão «venerada antiguidade», a divindade tutelar das artes condena o atrevimento de Figueiredo —«criar um teatro»— e, perante a ausência de dramaturgos portugueses, ordena «que as brancas margens do dourado Têjo [...] Se cubram / de Molieres, Menandros, e Aristophanes, / E de Euripides, Eschylos e Sophocles»⁶⁸. A Figueiredo reco-

⁶¹ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 92.

⁶² O abade relata também um episódio de entremez em que haveria uma leitura deturpada do título da obra de Camões: «o Brás de Camoez» (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 93).

⁶³ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 127-128.

⁶⁴ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 128-129.

⁶⁵ Numa nota do discurso de *Os censores do teatro* (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. [7]).

⁶⁶ Isabel CASTIAJO, *O teatro grego em contexto de representação*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2012, pág. 92. Vejam-se as indicações cénicas que introduzem a licença (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, págs. 133-134).

⁶⁷ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 137.

⁶⁸ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 140.

menda-se o mero papel de espectador, decisão que acata em benefício da nação, sabemo-lo pela intervenção de Calíope e Melpomene. A licença termina por meio da voz de Tália —a musa de Figueiredo por excelência—, que, dirigindo-se ao «Povo abatido», declara que o escrutínio do público prevalecerá sempre sobre o de «Apollo, Musas, Sabios, e Instruidos»⁶⁹. A musa afirma, ainda, que o próprio Figueiredo, à semelhança de qualquer outro espectador, se rende à «chocarrice» na cena, sendo também ele um «peccador»⁷⁰. Devemos, por último, assinalar que as intervenções das musas da comédia e da tragédia glosam a obra épica e lírica de Camões: «foram-se da lei da morte libertando» e «um gesto, um mover de olhos, um riso»⁷¹.

Conclusões

Face a uma obra tão ampla e muitas vezes contraditória, que revela a inquietude do autor na busca de um sistema poético próprio, torna-se difícil apresentar uma conclusão inequívoca quanto à relação de Figueiredo com os clássicos e autores portugueses do século XVI. Fica patente que, em *Os censores do teatro*, a maioria das personagens/espectadores partilha o desdém pela obra deste autor que se empenha em seguir o modelo grego —e francês— e que renuncia o teatro de espetáculo que triunfava na época, ainda vincadamente associado ao barroco espanhol. Por sua vez, Figueiredo, ao depreciar o gosto do público pelo teatro de espetáculo, parece reivindicar uma certa linhagem intelectual radicada na tradição greco-latina e renascentista.

Apesar das muitas alusões à literatura grega (em particular, a Aristóteles, Sófocles e Aristófanes) —a influência da cultura latina não se mostra tão importante na sua obra—, constata-se, tal como apontava Maria Luísa Malato⁷², que a busca da verosimilhança se manifesta na adoção de estratégias dramáticas inverosímeis. Em *Os censores do teatro*, Figueiredo baseia-se em situações reais para construir a trama, mas elege uma estrutura de teatro dentro do teatro, tal como, por exemplo, em *O avaro dissipador*. Com efeito, na obra aqui em estudo, é possível definir três níveis de referência: a obra de Figueiredo que integra o

⁶⁹ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 142.

⁷⁰ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 143. As últimas estrofes da licença replicam, de certa forma, o contraste entre Figueiredo-autor e Figueiredo-espectador, também presente no discurso de *O cioso*, que termina, curiosamente, com dois versos do Canto V de *Os Lusíadas*: «Veção agora os sabios na escritura, / que segredos são estes da natura” (FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. IX, pág. 209).

⁷¹ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 141, 143.

⁷² MALATO, «Manuel de Figueiredo, atento leitor», págs. 49-69.

volume VI do *Teatro* (x), a atuação dos espectadores diante da companhia francesa (x') e, por último, através de um mecanismo de auto-referencialidade, a hipotética tradução francesa de *Os censores do teatro* a que os espectadores assistiriam (x''). Poder-se-ia incluir ainda, neste nível, a licença representada pela companhia francesa para um único espectador. Assim, como já tinha ocorrido noutras obras de Figueiredo (como *O avaro dissipador* ou *A grifaria*), a prática dramática do autor português nem sempre se ajusta à teoria aristotélica ou aos preceitos horacianos.

Ao contrário do sainete *Los amantes sin ochavo* que fecha *O avaro dissipador*, a licença representada em *Os censores do teatro*, redigida em língua portuguesa, evoca claramente a Antiguidade clássica —o coro, o Parnaso, Apolo, as musas, mas também Homero— e parece estar mais conforme com o que Figueiredo considerava o «bom gosto». O texto anuncia uma Idade de Ouro na qual Portugal disporia de verdadeiros dramaturgos, herdeiros tanto da tradição greco-latina como de autores portugueses de Quinhentos (António Ferreira e, em particular, Luís de Camões). Neste sentido, seria uma alternativa, menos «bufonesca» e mais moderada, ao tradicional entremez (ou «sainete» na terminologia espanhola) que tanto agradava ao público.

Por outro lado, se a licença recria um ambiente clássico, a denominação adotada parece sugerir uma inovação tipológica, sendo, em certo sentido, uma «licença poética». A designação escolhida pelo autor pode ser lida enquanto paródia de uma licença de publicação ou de representação concedida a uma obra por um órgão religioso ou político, no sentido em que Apolo, censor supremo do Parnaso literário, é responsável pelo escrutínio do teatro do arcade, que culminará com a destituição do autor como dramático nacional. Ao mesmo tempo, concede-se ao público o papel de decisor da fortuna da(s) obra(s) de Figueiredo, por oposição à função que lhe é atribuída tanto na peça como em vários discursos. Também neste ponto o discurso de Figueiredo contém a sua própria negação: «E em quanto dous e dous fizerem quatro, sereis vós os Censores do Theatro»⁷³.

⁷³ FIGUEIREDO, *Theatro*, vol. VI, pág. 144.