

TEATRO EM CASA: ASSEMBLEIAS, FUNÇÕES, COMÉDIAS NO SÉCULO XVIII

MARIE-NOËLLE CICCIA

LLACS, Universidade Paul-Valéry Montpellier

Na Lisboa pombalina e mariana, a assembleia em casa privada é um modo cada vez mais apreciado de se divertir. Esse novo tipo de sociabilidade será aqui abordado através do prisma de outro divertimento, o teatro. Porque é que no teatro – essencialmente o teatro de cordel no período considerado – as assembleias, funções e partidas são um tema tão explorado? Que tratamento dramático é que esse tema recebe?

Foi analisado um corpus de treze peças quase todas de cordel (ver fontes bibliográficas), que se estendem por um período entre 1766 e 1795. Primeiro, serão traçados os contornos do fenómeno social da assembleia tal como se representa no palco, ou seja, como uma moda em que a preocupação pela aparência física e moral implicam construções comportamentais que pouco devem ao natural de uma pessoa. De facto, essas assembleias são uma espécie de teatro, um espetáculo dentro do espaço doméstico que se torna um palco onde as pessoas desempenham papéis. Percebe-se desde já a questão da superposição desse “teatro” dentro do teatro e da *mise en abyme* que implica. A questão da aparência da personagem leva inevitavelmente à da ilusão, abordada num segundo momento: como é que as personagens se iludem, ou não, no palco teatral, no jogo social da assembleia? Quais são os recursos dramáticos implementados para suscitar a ilusão das personagens entre si? Enfim, não é nenhuma novidade, o teatro é a arte da ilusão. Como é que se transmite a ilusão da realidade das assembleias ao público da plateia? Quais são os resultados esperados e eventualmente obtidos desse teatro sobre os espetadores?

Uma sociedade que descobre as sociabilidades depois do terramoto

Se na primeira metade do século XVIII, as festas privadas se organizam essencialmente no seio do Paço Real, da Igreja e da Universidade, sublinhando-se o carácter aristocrático dessas manifestações, depois do Terramoto a moda das assembleias vai atingir a esfera burguesa; “os grupos urbanos intermédios” (Mattoso 444) começam a praticar esse tipo de atividade outrora reservada aos círculos da elite social (Lousada 129-130). De facto, a jovem Lésbia, do entremez intitulado *Assembleia Rafada* (1793), critica “as conversações anteriores ao terramoto” (10) do seu velho marido, inadequadas à moda do seu tempo, e pretende participar de assembleias que oferecem novos tipos de atividades de distração. Não obstante, os burgueses não fazem senão imitar as festas e funções que se dão nos meios aristocráticos cuja descrição muito pormenorizada aparece, por exemplo, no *Journal* do Marquês de Bombelles (Bombelles 149-150). Essas assembleias, que aparentemente se dão à tarde a acreditar na comédia *Assemblea* (1782), favorecem o encontro entre os dois sexos, o desenvolvimento das modas, muitas delas

inspiradas pelos numerosos estrangeiros que vivem em Lisboa, entre eles, por exemplo, os cabeleireiros franceses.

Maria Antónia Lopes propõe uma descrição dessas assembleias a partir das fontes de cordel: “As casas abriam-se aos amigos de ambos os sexos que se reuniam para conversar (*conversações*), cantar, tocar, dançar, poetar, jogar (as *partidas*). Servia-se chá, bebida recentemente popularizada, *fatias*, doces” (Lopes 68). Como se pode reparar, as atividades nas assembleias privilegiavam divertimentos raramente intelectuais. Os salões literários, à moda francesa da época por exemplo, eram poucos. Segundo José Mattoso, “Não terão existido muitas famílias nobres com o perfil cultural adequado, o que ajuda a explicar a escassez de salões e a abundância de assembleias e partidas” (Mattoso 446). De facto, se assistimos à amplificação do fenómeno, é mais a nível do desenvolvimento do convívio do que da expansão da cultura, da leitura e da ciência (Lousada 131), a tal ponto que William Beckford, em 1780, afirma “Em casa dos Marialvas, não se lê um livro. Essa gente não lê” (Beckford 95). Vanda Anastácio (*Marquesa de Alorna* 34-35) mostrou que na realidade, depois do Terramoto de Lisboa, também existiram salões/assembleias frequentemente presididos por mulheres que desenvolviam atividades mais intelectuais (leituras, debates literários...). Mas a verdade é que esse tipo de convívio, que se alimentava nas redes sociais, se encontrou no seio da camada aristocrática, enquanto que mais raramente entre as classes intermédias, que se limitavam em geral a divertimentos muito mais prosaicos¹, como já dissemos: bebia-se chá, comendo bolachas e fatias de pão com manteiga, dançava-se muito², ouvia-se música e jogavam-se cartas, às vezes até se faziam representações teatrais. Em várias peças do *corpus* aqui estudado, insiste-se bastante no facto de que, para satisfazer os convidados, os hóspedes eram capazes de gastar muito dinheiro que pediam emprestado, muitas vezes sem meios de o reembolsar, que alugavam o material de que não dispunham em casa (cadeiras³, chavenas, talheres e pratos...), alugavam vestidos⁴, compravam inúmeras velas, mas também pagavam os serviços de músicos e/ou dançarinos. As redes sociais funcionavam bem quando se tratava de juntar nas assembleias participantes numerosos mas nem sempre de igual qualidade. Essas mesmas redes permitiam também suprir à falta de material para a organização da função; até certas pessoas emprestavam a sua própria residência caso faltasse espaço na casa do organizador⁵.

O folheto de cordel anónimo, intitulado *Assembléa curiosa, e Observador academico* (1783) refere-se aos estragos que provocam as modas a nível económico, já que muitos tafuis se

¹ Em geral, quando se representa uma assembleia em casa burguesa em que se praticam atividades mais intelectuais, e isso depois de 1777, o objetivo é o escárnio. O modo troceiro como que são pintadas particularmente as mulheres que se atrevem a versejar ou a ler poesia, visa a correção dos costumes pelo ridículo. Por exemplo, na *Assembleia do Isque*, (9-10), ou em *O Poeta Desvanecido, e as Damas Loucas por Versos*.

² “Clarice: Ora dizei-me de que consta esse divertimento?”

Armelindo: Lindas e agradáveis modinhas, cotilhões, contradanças, sonetos, minuets, a encantadora poesia e lauta mesa de refresco, e no fim desfecha tudo no célebre lundum, que a falar a verdade é o baile que mais me agrada.” in *O castigo bem merecido à peraltice vaidosa* (7-8).

³ Esse tipo de móvel começava precisamente a entrar nas casas que outrora dispunham de tamboretas e até, em muitos casos, apenas de bancos e moxos. Em 1780, mais de metade das casas de Lisboa não dispunha de nenhuma cadeira (Madureira 157-160).

⁴ *A Assembléa Rafada, ou a triste aventura das meninas, que á força queriaõ ser tafues*, (9).

⁵ Ver por exemplo a comédia *Assemblea* (7).

endividam⁶ para vestir-se, pentear-se e organizar essas festas em casa, correndo o risco de arruinar a família, sem esquecer o prejuízo moral resultante de tais práticas.

Eis, por exemplo, um trecho de *Assembleia ou Partida*, de Correia Garção, em que conversam Gil Fustote e Brás Carril:

Gil Fustote: Amigo Brás Carril, estas galhofas,

Jantares e merendas, são o fruto

Da reloucada teima de fidalguia

Com que a tua mulher sagaz te enloixa

Ou te embrulha na rede em que perneias.

Brás Carril: E chamas tu mania, Gil Fustote,

O viver como vive a gente séria

Hoje em Lisboa? Grandes e pequenos

Todos querem gozar das sãs delícias

Do suave prazer da companhia. (Garção, *Assembleia e Partida* 45)

Como se pode notar nos dois últimos versos citados, a assembleia vem suprir à necessidade de relações humanas supostamente destinadas a melhorar a sociabilidade urbana, a tornar mais agradável a vida de cada um; mas, na verdade, essa sociabilidade está assente essencialmente na aparência. “Brilhei ou não brilhei?” pergunta o poeta (*O Poeta Desvanecido, e as Damas Loucas por Versos* 8), depois da declamação do seu soneto ridículo. São, portanto, desprezíveis os peraltas das assembleias pois perdem de vista a moral e a virtude para tudo apostar na ostentação e na vaidade enquanto:

[...] um homem de merecimento e de virtude, este nunca se aniquila, e se despreza de todo, porque sempre subsiste em alguma parte e por algum respeito, pois a exterioridade da moda, com a qual se acha menos precisado, não passa de todo por ele, por haver ainda muita gente que estima o bom pelo que é, sem respeitar o costume, nem atender as modas. (*Observador Académico, apud* Moura V)

⁶ “Algum dia quando era moda a conveniência e não a vaidade, ficavam as viúvas e órfãos mais bem acondicionados na falta de seus maridos, e pais: porque me lembra contar certo escrivão dos órfãos antigo, que nos seus princípios, fazendo-lhe inventário dos bens de algum oficial mecânico, iam ao rol para partilha alguns púcaros de prata, cordões de ouro, cadeados de aljotares, memórias de ouro, roupa branca e muito poucos vestidos, com o que não ficavam os filhos nus, porque o inventário era de substância, segundo a sua qualidade. Mas depois que pegou a peste das modas e se fez contagiosa ainda para o comum, nos inventários que fazia, apenas se achava um móvel da primeira espécie; e tudo eram capas de recortados, mantiletas, roupinhas, lenços de pescoço, aventais; que posto no meio da casa, era uma feira da ladra, de sorte que com tanto vestido ficavam todos sem ter que vestir nem comer” (Moura, Anexos VII).

Assim na comédia *Assemblea* (7), M. Libertim repreende desse modo o Lucas, moço que sonha em ter assembleia em casa:

Mas sempre lhe quero advertir que não há coisa mais ridícula que fazer dívidas para superfluidades, que um homem peça emprestado para sustentar a sua família, para um sucesso repentino, para pagar uma letra ou uma dívida de crédito, é justo e é preciso; mas pedir dinheiro para fazer uma assembleia, e tal assembleia de que se não tira outro fruto mais que a zombaria, é coisa indigna e vergonhosa.

Não obstante, multiplicam-se, a acreditar nos folhetos de cordel, as funções e assembleias, como também se organizam representações teatrais nos espaços domésticos para festejar aniversários ou eventos domésticos importantes. Assim, o criado Pasquim, do entremez *Os curiosos punidos*, com o exagero burlesco que compete à sua função no palco, declara:

Eu servi em uma casa, onde me ajustaram com a condição de entrar todos os anos, em duas comédias e três entremezes; era marido, mulher e três filhos. Nos dias de anos dos donos da casa, comédia, e nos dos pequeninos, entremezes [...] Ah, meu amigo, fui o César dessas farólias, representei como ninguém. Se me visse representar, ficaria com a boca aberta. (8)

Assim como Pasquim, Sovina, o grande amigo do dono da casa afirma ter entrado em mais de cem comédias e ter desempenhado o papel de primeiro galã com sucesso (9).

Em *Teatro Novo*, de Correia Garção, o pai Aprígio Fafes organiza em casa uma representação teatral com vista ao casamento das filhas. Da mesma forma, na comédia *Assemblea*, a Rozaura empresta a sua casa para assembleia não só para dar nas vistas frente à vizinhança mas também na esperança de encontrar um marido rico. Ela anuncia à sua criada: “Enfim, vós ficais em minha casa porque hoje tenho nela assembleia e não quero passar pela vergonha de estar sem criada e mais, sendo assembleia que faz um negociante rico, só para ver se à força de assembleias, eu me resolvo a casar com ele.” (4). Assim se percebe que o divertimento se dobra de investimento e/ou rendimento; essas sociabilidades têm implicações económicas variadas.

Segundo a análise de José Oliveira Barata, a sociedade portuguesa de então “encontra na festa um polo que desempenha a função de força de coesão e mediador de algumas ambiguidades estruturais”, na medida em que ao contrário do que mostram os desenlaces felizes dos entremezes e comédias de cordel, não existiria harmonia social mas, antes, uma “desarmonia crónica” que se pretendia combater e corrigir graças ao teatro. Ou seja, a aparência de realidade no palco não passava de uma ilusão, de “um mundo ao contrário” (Barata 392). Portanto, sem negar que tenha existido a moda das festas, assembleias e funções dentro das casas particulares, pode-se considerar que a representação no palco, por diversos processos, se afasta da realidade, ou melhor exagera-a, torna-a excessiva, desencadeando a imaginação do espetador/leitor, e, eventualmente, a sua identificação com as personagens e as situações dramáticas. O efeito da identificação era suposto acompanhar-se da catarse necessária à morigeração dos costumes. Daí a importância da noção de ilusão para a análise desses opúsculos teatrais de cordel. Dada a vigilância excessiva do sistema censorial, podemos supor que a

exigência de “verdade” era superada pela necessidade de mostrar no desenlace o que deveria ser e não o que era verdadeiramente. Com razão, José Oliveira Barata (393) até discerne nesses entremezes o “carnaval”, o “grotesco”, a “paródia”. Como ilustração dessa paródia, podemos ver em *A Partida Forçada, ou Assembléa da Moda, e os Toucados á Marráfe*⁷, as didascálias associadas aos nomes das personagens que dão indicações de encenação grotesca e reforçam o ridículo dos diálogos: “Entram Tartufo, D. Bisnaga e sua mulher, D. Fistola, filha, Mandrião, filho, Marmanjo, hóspede rústico de botas e casaca grande, com duas véstias, e farão muitas cortesias, e as senhoras beijando-se com impertinência”.

Aparência e ilusão no palco

Repita-se aqui que nas assembleias vistas pelo teatro, o jogo da aparência e da ilusão é essencial: o objetivo é dar nas vistas e impressionar os outros participantes⁸.

A indumentária, os chapéus, os penteados, são apetrechos imprescindíveis aos peraltas que só apostam no parecer e no excesso. O exagero nas modas que mudam constantemente, até cada semana, segundo a comédia caricatural de Du Fond, é digno da maior zombaria no teatro de cordel, como por exemplo aqui:

D. Getrudes: Já não há alguma rapariga de feição com chapéu. Só vi algumas velhas. E essas!

D. Teodora: Como pode isso ser?

D. Leonor: V. m. não vê? Eu admirada da estranha mudança, perguntei à Senhora Rosa, nossa vizinha, a qual, como V. m. bem sabe, é o retrato ambulante das modas e do bom gosto, e disse-me que já há oito dias que os chapéus não se usavam. (Du Fond 33)

A linguagem corporal tais como as medidas, ou os códigos de comportamento, também faz parte da panóplia do amator de assembleia. Assim, servir o chá exige dominar uma série de gestos, encenados com humor em *Assemblea*. A dona de casa deverá impor à criada alguns ensaios antes de ela fazer o tal serviço (22), numa teatralização da cena dentro da própria peça.

A linguagem verbal é de suma importância: implica conhecer e dominar códigos, entre os quais os do tratamento. Assim Lambão, o criado da *Assembleia do Isque*, faz pouco desses modos ridículos que consistem em tratar todas as pessoas por Dom ou Dona:

Tanto tocar a fogo, dom, dom, dom!
Dona Tarela, Dona Pirilampa,
Dona Estoutra de Tal, que por dom campal!
Forte praga de dons! Estou pasmado:
Tudo de dons está contaminado.
São os dons de Castela dons da moda,
Contrabando que veste a plebe toda. (8)

⁷ Por exemplo: “Sala mal ornada com trastes velhos, placas com velas de sebo, e tudo quanto conduzir para a ridicularia” (11).

⁸ “Também eu hei-de a acompanhar à função, para que seja mais vistosa”, diz Sentúrio, o pai da preciosa D. Rozaura em *O Poeta Desvanecido, e as Damas Loucas por Versos* (11).

Ao apropriar-se dos costumes da nobreza, o burguês, a plebe, iludem-se: apesar de todos os seus esforços, nunca poderão evoluir socialmente pois a sua aparência nunca se confundirá com a da aristocracia.

A assembleia é, portanto, a teatralização da vida caseira em que as personagens estão em “representação”, em que desempenham papéis frente aos convidados, assumindo assim uma forma de teatro dentro do teatro, uma forma teatral cuja definição teórica nos é proposta por Georges Forestier (*Théâtre dans le theatre* 11):

Il y a théâtre dans le théâtre quand au moins un des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur. Dès lors, un quelconque divertissement intercalé dans une pièce ne peut être considéré comme un spectacle intérieur que s’il constitue un spectacle pour les acteurs de la pièce-cadre.

Será tomada em sentido lato essa definição, considerando-se aqui que a encenação, a dramatização, o desdobramento da personagem já são formas de teatro dentro do teatro na medida em que essa construção implica um efeito de ilusão para as outras personagens no palco.

Porque é que o teatro é um lugar e uma atividade particularmente propícia a esse jogo das aparências? Porque permite o desdobramento das personalidades. Os protagonistas são ao mesmo tempo atores e espetadores de si mesmos. O público tem a sensação de ficar mergulhado na realidade assistindo à ilusão da ilusão. O efeito de real que resulta desse processo permite identificação e lição moral. O velho Gebo do entremez *A Assembléa Rafada* vai castigar as filhas e mandá-las para o convento “para que vão fazer essa função para uma sala de mais espetadores” (14). O termo “espetadores” assinala claramente que os modos e as cerimónias das meninas são da ordem da representação, do teatro.

É interessante, a esse respeito, o seguinte trecho de *Teatro Novo* em que as personagens distribuem os papéis da futura peça a ser encenada em casa de Aprígio:

Artur Bigodes: Espere; tenha mão, senhor poeta;
veja como reparte essas garrochas,
o primeiro galã a mim me toca.
Gil Leinel: Não pode ser galã; há-de ser barbas.
Artur Bigodes: Eu, barbas! Eu que empresto o meu dinheiro!
Gil Leinel: E que tem o dinheiro co a figura?
Um velho nunca pode ser mancebo ! (Garção 34-35)

Podem referenciar-se aqui vários níveis possíveis de ilusão no palco: a ilusão do Artur Bigodes que julga que o dinheiro pode comprar tudo e permite escapar à necessidade de verossimilhança dramática; o desejo de Gil Leinel de criar uma ilusão tão completa quanto possível graças a uma distribuição adequada dos papéis. Mas lembremo-nos que estamos no palco, portanto acrescenta-se outro nível de ilusão, relativo ao público na plateia. Quanto melhor for a sua adesão à ilusão da peça dentro da peça, mais real lhe parecerá a peça-quadro. Voltaremos ao assunto.

Entrar no jogo da ilusão no palco supõe usar uma série de disfarces conscientes ou inconscientes⁹. Quando uma personagem é revestida de um disfarce consciente, pode agir em coerência com a sua aparência e, conseqüentemente, sobre o protagonista vítima da ilusão. A ilusão é inerente ao funcionamento do disfarce (Forestier, *Esthétique* 530). “Pour savoir si l'apparence est trompeuse ou non, pour découvrir le vrai, il faut se laisser prendre au jeu des illusions” (Forestier, *Théâtre dans le théâtre* 227). Em *Teatro Novo*, esperando enganar Artur Bigodes, Aprígio Fafes pede às filhas: “Mas vão vocês compor-se e vão vestir-se/ para mais engodá-lo” (11). Aliás, a Aldonsa, a filha dele, avisa logo o pai: “Triste empresa, meu pai! E na verdade/que fingir-se não sei”; e, mais longe ela declara à sua irmã: “Sim, mas a mana/sabe contrafazer-se, que eu não posso”. Percebe-se aqui que, para mais eficácia, é preciso acrescentar ao disfarce vestimentar o disfarce do comportamento, ou seja, uma atitude simulada.

O disfarce também pode ser nominal. Assim da personagem do cabeleireiro em *Assemblea* que a Rozaura imagina ser marquês, por ele ser francês e possuir um nome estranho. Para que funcione a peça e seja desencadeado o riso em detrimento de Dona Rozaura, todas as personagens – menos ela - conhecem a verdadeira identidade do homem cujo nome ela deforma de modo cómico (por ele vir de Mont-de-Marsan, no Sul da França, ela fez dele o marquês do Monte das Maças). O nome faz portanto a personagem.

Muito pelo contrário, usar um disfarce inconsciente é pensar ser o que se não é. Em diversas peças, assistimos à mudança de roupa das personagens que se preparam para a função. Com essa mudança de aparência, iludem-se a si mesmas julgando entrar noutra categoria social. Mas a ilusão só age nas personagens desrazoáveis e desmioladas, pois as pessoas de juízo mantêm-se desenganadas e não se deixam seduzir pelas vãs aparências, como, por exemplo, no entremez dos *Toucados à Marrafe* em que o rústico Marmanjo se revela a personagem mais sensata da assembleia: “Ora que as leve à breca, mais a quem lhes consente semelhantes bonecrices. Pois eu havia ver uma mulher que me enganava aos olhos? Quando elas enganam a vista, são capazes de enganar o Demónio. Deus me livre e me salve” (10).

A bem dizer, o disfarce da indumentária é tão consciente como inconsciente. Se, por um lado, as personagens têm plena consciência de que usam roupa que lhes permitirá entrar na pele de outra pessoa, por outro lado, o uso do disfarce revela uma parte inconsciente delas mesmas: o seu caráter leviano. Consciente do facto, Gil Fustote recusa-se a iludir os amigos na assembleia:

Gil Fustote: [...] Eu não sou néscio:
não me quero perder, não tenho em casa
partidas, assembleias: bem me basta
o que perdi contigo, e tu gastaste
em gulodices, sécias, pataratas:
quem muito não tiver, que gaste pouco:
deixe-se de partidas, d'assembleias,
brilhar não queira à custa dos amigos. (Garção, *Assembleia ou Partida* 98-99)

⁹ Usa-se aqui a nomenclatura de Georges Forestier (*Esthétique de l'identité*) sobre o chamado “dégusement”.

Outro disfarce que consta nas assembleias tais como aparecem no cordel é o disfarce verbal. Consiste em usar modos linguísticos afetados (formas de tratamento¹⁰, léxico precioso inadaptado, sotaque, sintaxe...) que não correspondem à verdadeira condição, esperando assim impressionar a sociedade. Só os mais sensatos não são afetados pela ilusão; assim da Dulce de *Assembleia e Partida*, que zomba do preciosismo galante do Jacob Bilhostre: “O bem que representa. Logo mostra que a filha do doutor soube ensaiá-lo” (61). O uso dos verbos “representar” e “ensaiar”, emprestados ao campo lexical do teatro, confirmam que a linguagem forma parte da espetacularização da assembleia. Essa doença de poetizar e falar com preciosidade transforma “os mancebos gentis em bonifrates” (83), o que abona em favor desse jogo da ilusão que os casquilhos da moda desempenham dentro e fora do teatro. Da mesma forma, as réplicas moralizadoras de Florindo e M. Libertim (*Assemblea* 29) associam invariavelmente assembleia e espetáculo:

Florindo: Ora isto é vergonha, que estejamos espetadores de semelhantes ridicularias.
 Lucas: Eu já estou injuriado de que vossas mercês vejam estas desordens.
 M. Libertim: Eis aqui o fruto que vossa mercê há-de tirar de tais assembleias. Gastar o seu dinheiro para divertir o mundo, e o mundo fazer zombaria de vossa mercê com a diferença que o mundo o murmura com razão e vossa mercê gasta sem ela o seu dinheiro. [...] Essa é uma verdadeira arlequinada das assembleias.

De facto, todas as assembleias representadas no cordel acabam em desordem quando se rompe a ilusão da personagem enganada e quando a “realidade” aparece aos olhos de todos no palco. Naturalmente, aí intervém a lição da peça. Mais uma vez a ilusão da ilusão produz um efeito de real pois, no palco como na vida real, as situações não são dignas de riso. As personagens presas pelas desordens de que são responsáveis não provocam a hilaridade dos outros protagonistas, mas antes o despeito, a indignação ou a piedade que os levam a dar conselhos ou lição às vítimas de si mesmas. Por exemplo, em *O Damno da Mulher Appetitoza, e o Rigor do Homem Paciente*, o marido tenta convencer a esposa que insiste em ir ver os touros, a usar de moderação nos divertimentos:

Marido: Sempre em casa, mulher, tal não pondero,
 Antes que te divirtas é que quero;
 Mas para que ninguém de ti diga mal,
 Podes ir visitar a tua amiga;
 Noutro dia comigo ir passear;
 Um Domingo ou uma Quinta ir merendar;
 Noutro também ouvir o teu sermão;
 Pela Quaresma a tua procissão;
 E toda a mais galhofa sem despesa,
 Nem que aniquile o sério da pobreza. (14)

Aparência e ilusão: na plateia

¹⁰ Correia Garção, *Assembleia e Partida*, cena VI (53-54), por exemplo.

Se as assembleias são a espetacularização da vida privada, a espetacularização extrema será com certeza o teatro dentro do teatro. O teatro dentro do teatro obedece a um processo de especularidade; é o teatro que se desdobra e se olha a si mesmo; dentro deste sistema, as personagens que intervêm também se olham a si mesmas, produzindo um efeito no espetador. O espelho enganador provoca a hesitação entre a realidade e o seu reflexo. O espetador perde-se nos jogos de espelho da ilusão até a realidade ser revelada: o teatro desdobra-se para instruir os espetadores, dando-lhes uma lição religiosa, humanista ou moral. Patrice Pavis explica:

En effet, paradoxalement, en montrant sur scène des personnages s'employant à jouer la comédie, le dramaturge implique le spectateur 'externe' dans un rôle de spectateur de la pièce interne et rétablit sa vraie situation: celle d'être au théâtre et de n'assister qu'à une fiction. Par contre-coup, l'illusion 'externe' fonctionne à plein et le public 'marche'. C'est donc en jouant et en se jouant de l'illusion que le dramaturge atteint sa vérité. (Pavis 416).

De facto, estabelece-se um vaivém permanente no espírito do espetador entre a consciência da ilusão da peça encaixada e a obliteração da ilusão da peça-quadro. Assim, a ilusão teatral é esquecida e a peça-quadro ganha ainda mais crédito e verossimilhança.

De facto, quem faz a comédia é o público; a ilusão é sugerida pelo dramaturgo mas em última instância, é o espetador que, pelo seu riso, pela sua adesão ao espetáculo, justifica a comédia. Esse processo torna-se possível graças ao fenómeno da ilusão e do momento em que o espetador perde a consciência da realidade e adere à ação por sentir uma emoção tão forte que a distância com a ficção é impossível. De acordo com Anne Ubersfeld (*Termes-clés*, 47), “L'illusion théâtrale est traditionnellement définie comme le pouvoir qu'a la pratique théâtrale de fabriquer un objet ressemblant tellement à la réalité que le récepteur-spectateur en est dupe et le prend pour le réel”. O recetor considera a ficção como um acontecimento possível e as personagens como reproduções humanas aceitáveis.

Por imitar a realidade, a ficção estabelece relações entre o real e a ilusão; entre o ser e o parecer, até criar uma impressão de realidade: o espetador é transportado para a “realidade” no palco. Na verdade, é o fenómeno da catarse que nos dá a sensação de realidade: a rutura com a ilusão é como uma revelação. Devemos supor que os elementos cénicos e narrativos utilizados no cordel, apesar de sumários, pertencem a uma realidade quotidiana, mesmo que desregrada, excessiva, para poderem ter efeito sobre os espetadores. Eles aderem tanto mais que têm a sensação de partilhar (ou, pelo menos, conhecer) totalmente esse universo. A ilusão é transmitida pelo ator que, se for eficiente, dá a crer a realidade da sua personagem. Também se transmite através do cenário e dos objetos usados para compor uma realidade (roupa, mobília, aparatos), como também a língua popular, simples, às vezes errada... Não obstante, nem sempre é indispensável reconstituir um cenário absolutamente “realista”. A ilusão também se fundamenta num sistema de convenções entre o espetador e o palco. Esse sabe que assiste a um acontecimento que não é real mas esquece-o ou finge acreditar nessa realidade no espaço da representação, graças a signos que lhe são familiares. Segundo Patrice Pavis, “Outre le plaisir de l'identification pour le spectateur, l'effet de réel rassure sur le monde

représenté qui ressemble parfaitement aux schémas idéologiques que nous en avons, schémas qui se donnent comme naturels et universels” (Pavis 146).

Pelo riso é que o teatro de cordel pretende corrigir o público do seu mau gosto das assembleias. Mas o riso depende do grau de adesão à ilusão por parte da plateia: “[...] le comique n’existe pas en soi mais seulement chez le spectateur et l’on a tort de vouloir le chercher ailleurs.” (Corvin 148). De facto, as situações ou personagens que dão a rir ao espetador raramente dão a rir no palco, como já foi dito. Na ilusão dramática, elas são desprezíveis, e por isso repreendidas. As assembleias, divertimento enganoso e ilusório, afastam o povo da virtude por serem um obstáculo à realidade governada pela razão e a virtude. Assim é comum acabarem as comédias ou entremezes de cordel por uma advertência direta ao público da plateia que, de repente, e por alguns segundos, “entra” no espetáculo. Essa incursão inopinada na ilusão teatral produz o efeito de real que facilita a transmissão da mensagem moral, como se pode reparar por exemplo em *Academia dos Casquilhos* (49), com a última réplica, na boca de Florindo, o peralta arrependido:

Florindo: Que maior felicidade podia eu esperar? Obrigado a viver de calotes, perseguido de credores e dominado da custosa paixão de brilhar no mundo, adquiero em um instante um tio de tanto merecimento, uma perfeita consorte e um feliz estabelecimento. Assim desejamos a mesma ventura aos circunstantes que estiverem possuídos da mesma paixão, a quem pedimos nos perdoem a publicação do seu retrato, e aos nobres espetadores a excusa dos erros que um Português afrancesado pode ter feito nesta comédia.

Ilusão dramática (a personagem) e realidade (o público) reúnem-se nas palavras finais desta comédia em prol da virtude que só se revela quando se aceita obedecer à verdade e à razão.

Concluiremos reafirmando que o teatro de cordel é por excelência, o teatro do “parecer”, das “aparências”, um teatro concebido não para pensar mas para sentir, um teatro gerado para mostrar, para dar representações de uma realidade distorcida pelo exagero, ou seja, uma ilusão da realidade. Acresce a isso que a ilusão em que consiste o teatro em casa se desdobra no espírito do espetador. Transportado para o espaço mais íntimo que possa ocupar, o espaço doméstico, o espetador vê o espetáculo da assembleia ou da função, não como uma ilusão mas como uma realidade. Ao mesmo tempo desenganado pelos comportamentos repreensíveis desempenhados no palco e enganado pelo teatro em si, o espetador torna-se espetador de si mesmo. O excesso não impede a identificação. Talvez até pelo contrário, ele facilita-a pois se a parte consciente do espírito pode resistir à identificação, o inconsciente adere com força.

No domínio dos divertimentos populares, as assembleias privadas, transformadas pelo prisma do teatro, tornam-se espetáculos sistematicamente ridículos, acompanhados da devida correcção a aplicar aos seus organizadores e adeptos. A acreditar no número de peças dedicadas a esse tema e considerando a permanência do interesse por ele, pode pensar-se que essa correcção dos costumes não passou de uma ilusão...

OBRAS CITADAS

Bibliografia primária

- Anónimo. *Nova Comédia de hum engenho portuguez denominada Assembleia*. Lisboa: Na Of. de Francisco Borges de Sousa, 1782. Também disponível on-line em:
<http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=130532&img=11107>
- - - *Assembléa Curiosa, e Observador Academico, distribuida em folhetos para utilidade dos curiosos*. Lisboa: Na Of. de Simão Thaddeo Ferreira, 1783.
- - - *Novo, e divertido entremez intitulado Assembleia fantastica, ou quem o alheio veste, na praça o despe*. Lisboa: Na Of. de Antonio Gomes, s. d. Também disponível on-line em:
<http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=130535&img=11287>
- - - *Entremez da Assembleia do Isque*. Lisboa: Na Of. de António Rodrigues Galhardo, 1770. Também disponível on-line em:
<http://www.europeana.eu/portal/record/10501/140036.html>
- - - *A Assembléa Rafada, ou a Triste aventura das meninas, que á força queriaõ ser tafues*. Lisboa: Na Of. de António Gomes, 1793. Também disponível on-line em:
<http://www.europeana.eu/portal/record/10501/140038.html>
- - - *Novo entremez intitulado O Castigo bem Merecido à Peraltice Vaidozza*. Lisboa: Na Of. de Antonio Gomes, s.d. Também disponível on-line em:
<http://www.europeana.eu/portal/record/10501/140125.html>
- - - *Novo, e gracioso entremez intitulado Os Curiozos Punidos*. Lisboa: Na Of. de Antonio Gomes, 1792.
<http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=130715&img=11281>
- - - *Drama coriozo, alegre, e doutrinal, em que se representa O Damno da Mulher Appetitoza, e o Rigor do Homem Paciente*, composto na melhor fórma de divertir, e no melhor methodo de encaminhar. Lisboa: Na Of. de Caetano Ferreira da Costa, 177-. Também disponível on-line em:
<http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=130717&img=10906>
- - - *Novo entremez intitulado As Impertinencias das Mulheres, e a Paciencia dos Maridos*. Lisboa: Na Of. de Domingos Gonsalves, s. d. Também disponível on-line em:
<http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=131157&img=10981>
- - - *Novo entremez intitulado A Partida Forçada, ou Assembléa da Moda, e os Toucados á Marráfé*. Lisboa: Na Of. de Antonio Gomes, 1789. Também disponível on-line em:
<http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=131375&img=11052>
- - - *Novo entremez intitulado O Poeta Desvanecido, e as Damas Loucas por Versos*. Lisboa: Na Of. de Luisiana, 1782. Também disponível on-line em:
<http://www.europeana.eu/portal/record/10501/140584.html>
- Correia Garção, Pedro António. *Assembleia ou partida*. In *Obras Completas - Vol II – Prosa e Teatro*. Lisboa: Edição Sá da Costa, 1958. Edição on-line de José Camões. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Centro de Estudos de Teatro. Também disponível on-line em:
http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Pecas/sec%20xviii/Assembleia%20ou%20partida.pdf

- - - *Teatro Novo*. In *Obras Completas - Vol II – Prosa e Teatro*. Lisboa: Edição Sá da Costa, 1958.

Edição on-line de José Camões. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Centro de Estudos de Teatro. Também disponível on-line em:

http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Pecas/sec%20xviii/Teatro%20Novo.pdf.

Fond, João Robert Du. *Academia dos casquilhos*. Lisboa: Na Of. de A. Rodrigues Galhardo, 1789. Também disponível on-line em: http://biblioteca.teatro-dmaria.pt/catalogo/pub_pdf/TNDM_FG_016286_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf

Bibliografia secundária

Anastácio, Vanda. *A Marquesa de Alorna (1750-1839)*. Lisboa: Prefácio, 2009.

- - - Maria Coutinho Garrido, Inês de Ornelas e Castro. *Géneros literários: continuidades e rupturas da Antiguidade aos nossos dias*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, 2010.

Barata, José Oliveira. “Algumas reflexões sobre a literatura teatral de cordel no setecentismo português”. *O Espaço Literário do Teatro - Estudos sobre Literatura dramática portuguesa I*. La Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2005 [Coimbra, 1992].

- - - *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (o Judeu) no Palco Joanino. Memória e Sociedade*. Alges: Difel, 1998.

Beckford, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Alexander Boyd (introd. e notas), João Gaspar Simões (trad. e pref.). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Coll. “Portugal e os estrangeiros”, 1988.

Biet, Christian, Christophe Triau e Emmanuel Wallon. *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard, 2006.

Bombelles, Marquis de. *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*. Roger Kann (Ed.). Paris: Presses universitaires de France, 1979.

Câmara, Maria Alexandra Gago da, Vanda Anastácio, Ana Isabel Vasconcelos. *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005.

Ciccía, Marie-Noëlle. *Le théâtre de Molière au Portugal: au XVIIIe siècle de 1737 à la veille de la révolution libérale*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. 2 vol. Paris: Larousse-Bordas, 1998.

- - - *Lire la comédie*. Paris: Dunod, 1994.

Cruz, Duarte Ivo. *O teatro português: estrutura e transversalidade*. La Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2005.

Forestier, Georges. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève: Droz, 1996.

- - - *Esthétique de l'identité dans le théâtre français: 1550-1680 le déguisement et ses avatars*. Genève: Droz, 1988.

Hubert, Marie-Claude. *Le théâtre*. Paris: A. Colin. Coll. Cursus, 1988.

Lopes, Maria Antónia. *Mulheres, espaço e sociabilidade: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

Lousada, Maria Alexandre. “Sociabilidades mundanas em Lisboa - Partidas e Assembleias, C. 1760-1834”. *Penélope 19-20*, 1998, p. 129-160. Também disponível on-line em https://www.academia.edu/7111162/Sociabilidades_mundanas_em_Lisboa_Partidas_e_Assembleias_ca_1760-1834

Madureira, Luís Nuno. *Cidade: espaço e quotidiano (Lisboa, 1740-1830)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

- Mattoso, José, e Bernardo de Vasconcelos e Sousa. *História da Vida Privada em Portugal*. Vol. A Idade Moderna. Lisboa: Temas e Debates, 2011.
- Morel, Jacques. “ Mise en scène du songe”. In *Agréables mensonges - Essais sur le théâtre français du XVIIème siècle*. Paris: Klincksieck, 1991, p. 35-42.
- Moura, Isabel Cristina Silva da Costa. *Moda em cordel-Aspectos e sugestões da moda em finais de Antigo Regime*. Universidade do Porto. 2010. Também disponível on-line em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56123/2/TESEMESISABELMOURA000128562.pdf>
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris: Éditions Sociales, 1980.
- Schmeling, Manfred. *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*. Archives des lettres modernes 204. Paris: Lettres modernes, 1982.
- Tavares, Pedro Vilas-Boas. “Queixas’ e ‘Repreensões’ da ‘Perallice’: folhetos de sátira e apologia da moda no Portugal de setecentos”. *V/S* 20, 2013, p. 215-230. Também disponível on-line em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12662.pdf>
- Trott, David Alfred. *Théâtre du XVIIIe siècle: jeux, écritures, regards*. Montpellier: Éd. Espaces 34, DL 2000, 2000.
- Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.
- - - *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1977.
- Zambrana, Juan Carlos Garrot. “Métathéâtre-Préface”. *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie*. Université de Tours. CESR. 2010. Também disponível on-line em <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre/fichiers/pdf/preface.pdf>

Marie-Noëlle Ciccía é Professora Catedrática na Universidade Paul-Valéry – Montpellier. Especializada em literatura lusófona, em particular no teatro português do século XVIII, ela é autora de duas monografias sobre a recepção de Molière em Portugal (*Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIIIe siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003 e *Don Juan et le donjuanisme au Portugal du XVIIIe siècle à nos jours*, Montpellier, Université Paul-Valéry, PULM, 2007), além de artigos sobre o teatro português e brasileiro e outros temas relacionados com literatura e cultura portuguesas.

marie-noelle.ciccía@univ-montp3.fr