

IMAGENS DE UMA AUSÊNCIA

Modos de (re)conhecimento do teatro
através da imagem

IMAGENS DE UMA AUSÊNCIA
Modos de (re)conhecimento do teatro
através da imagem

Actas – Colóquio Internacional
2.º Encontro OPSIS
Base Iconográfica de Teatro em Portugal

Edições Colibri
•
Centro de Estudos de Teatro
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

ENCONTRO OPSIS – BASE ICONOGRÁFICA DE TEATRO EM PORTUGAL, 2,
Lisboa, 2011

Imagens de uma ausência : modos de (re)conhecimento do teatro através da
imagem : actas [do] Colóquio internacional / 2º Encontro OPSIS – Base Ico-
nográfica de Teatro em Portugal. – (Extra-colecção)

ISBN 978-989-689-185-5

CDU 792

77

061

Título: Imagens de uma Ausência – Actas – Colóquio Internacional
2.º Encontro OPSIS – Base Iconográfica de Teatro em Portugal

Organização: Maria João Brilhante,
Paula Magalhães e Filipe Figueiredo

Edição: Edições Colibri / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade
de Letras da Universidade de Lisboa

Depósito legal n.º 329 514/11

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da
FCT-Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto
«OPSIS – Base Iconográfica de Teatro (PTDC/EAT/69595/2006)»

Lisboa, Dezembro de 2011

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Apresentação | 7 |
| OP SIS – Base Iconográfica de Teatro em Portugal: balanço (provisório) de um projecto e de um instrumento para o estudo do teatro em Portugal Maria João Brilhante | 9 |
| L’imaginaire théâtral dans l’iconographie: de la réalité de la scène au royaume du possible Sandra Pietrini | 17 |
| Imaging Performance Jonh Kulvicki | 43 |
| Do palco ao estúdio: o retrato fotográfico e as artes de palco (1918-1939) José Carlos Alvarez e Paulo Baptista | 59 |
| Retrato e Desenho Humorístico: enlaces e cumplicidades Maria Virgílio Cambraia Lopes | 79 |
| <i>Opsis verbis</i> – O retrato de António José de Paula José Camões | 91 |
| Arquivo e colecções de imagens do passado, presente e futuro – O caso do Resource Centre do Centre for Performance Research Maria Carneiro | 107 |
| O Todo pela(s) Parte(s) – A “sinédoque” na iconografia de manifestações teatrais Bruno Schiappa | 117 |

| | |
|---|-----|
| Processo de Criação do espectáculo <i>Ifigénia na Táurida</i> no Teatro da Cornucópia: Análise de imagens da Cena III do V acto Rui Teigão | 133 |
| <i>Low tech experience</i> A imagem <i>low tech</i> na performance digital “A História é Clandestina” Eunice Gonçalves Duarte | 141 |
| Fotografia ao serviço do actor: um meio de prolongar vivências do corpo em cena Tiago Porteiro | 151 |
| As fotografias de cena das companhias de Walter Pinto (Rio de Janeiro) e Eugénio Salvador (Lisboa): construção de novos “modos de ver” o teatro do passado no presente Filomena Chiaradia | 165 |
| Olhos nos olhos – o teatro sem actores de <i>Fantasmagories Technologiques</i> Pedro Manuel | 183 |

***OPSIS VERBIS* – O RETRATO DE ANTÓNIO JOSÉ DE PAULA**

José Camões

(Centro de Estudos de Teatro da Faculdade
de Letras da Universidade de Lisboa)

«Mas por que exerço a voz, se da amargura
a suprema eloquência está nos olhos?»

A Osório Mateus e Maria João Brilhante

A História do Teatro em Portugal tem conhecido nos últimos anos um incremento notável, em grande parte devido à criação de condições para o seu estabelecimento, quer pela formação de investigadores, quer pelo trabalho já por eles desenvolvido que, ao mesmo tempo, vai despertando nas instituições depositárias dos acervos que permitem fazer a história do teatro o reconhecimento de uma área do saber em que é necessário investir. Os resultados da pesquisa foram sendo divulgados em encontros nacionais e internacionais e o interesse público foi-se instalando. Assim foi com a contemplação de financiamento por parte da Fundação para a Ciência e Tecnologia de duas bases de dados a partir de agora incontornáveis no estudo do Teatro em Portugal numa perspectiva cronológica: a *HTPonline* – Documentos para a História do Teatro em Portugal e a *OPSIS* – Base de Dados Iconográfica de Teatro, no âmbito da qual apresento este trabalho. O esforço inicial que conduziu a este estado consubstanciou-se na criação há exactamente 30 anos da cadeira de História do Teatro, optativa nos

diversos cursos desta Faculdade, da responsabilidade de Osório Mateus. O impulso foi mantido pela mão de Maria João Brilhante que diligentemente, dez anos depois, integrou no Programa de Estudos de Teatro o seminário de Espaço e Imagem do Teatro, a que acrescentou o de Iconografia Teatral.

Feito o reconhecimento público dos agentes motores destes estudos de teatro, passo a apresentar sujeitos e objectos de que me ocuparei.

Da documentação conservada em bibliotecas e arquivos sabemos que António José de Paula foi actor, cantor, tradutor, autor e empresário, activo no sistema teatral português entre, pelo menos, 1767 e 1802. Do primeiro destes anos é a inclusão do seu nome nas folhas de pagamento do Teatro do Bairro Alto que se conservam numa cópia das contas daquele Teatro entre 1761 e 1770, executada para fins judiciais. No entanto, só a partir do ano de 1767 se nomeiam todos os actores e enumera todo o pessoal afecto ao teatro. Em todos esses anos o nome de Paula figura como actor, ou «cómico»¹. É muito possível que a sua carreira no teatro tenha começado antes, mas por enquanto não se encontrou nenhum registo anterior. Esta suposição é alicerçada no facto de, em 1768, ter assumido o papel de segundo galã na representação do *Tartufo ou O Hipócrita, comédia do senhor Molière, traduzida em vulgar pelo capitão Manoel de Sousa, para se representar no Teatro do Bairro Alto*, impresso, no mesmo ano, na oficina de José da Silva Nazaré, em Lisboa². Seria mais consentâneo com a ordem hierárquica de uma carreira o actor ter começado por papéis inferiores. Quase trinta anos mais tarde será designado por «1.º galã» e por «primeiro actor absoluto», expressão que surge a intitular um conjunto de quadras celebrativas do aniversário do príncipe real: *Em o faustissimo dia dos felizes annos do senhor D. João Principe do Brazil, lhe offerecem humildemente os empresarios do Real theatro de S. Carlos as seguintes quadras recitadas por Antonio José de Paula, primeiro actor absoluto da companhia nacional do mesmo theatro*, impressas em Lisboa, na oficina de Simão Tadeu Ferreira, em 1796.

A fama granjeada não lhe evita, contudo, em 1800 uma ordem de prisão, que consta de um aviso do intendente geral da polícia, Diogo Inácio de Pina Manique, para o juiz do crime do bairro d'Andaluz (Pedro António Bernardes da Malta), no qual lhe ordena a captura de António José de Paula, nos termos seguintes:

Vossa mercê logo, sem perda menor de tempo, ordenará aos empresários da rua dos Condes, que não representem a actual comédia e porem outra qualquer em seu lugar, fazendo ir à cadeia António José de Paula, o qual ficará com assento à minha ordem na mesma cadeia, e me dará conta de o ter assim praticado; e informar-me-á vossa mercê o motivo que teve de me não ter dado parte, vendo que a mesma comé-

dia atacava directamente a nobreza, e influía nos filhos-famílias ideias baixas e infames, daquelas que os chamados desabusados se servem para os seus fins. Deus guarde a vossa mercê, Lisboa 4 de Janeiro de 1800. Diogo Inácio de Pina Manique – Sr. Pedro António Bernardes da Malta³.

De 1802, o último ano em que se lhe conhece actividade, é, entre outra documentação, a informação do intendente Pina Manique para o ministro de estado D. Rodrigo de Sousa Coutinho, dada sobre um requerimento em que António José de Paula, já empresário do Teatro da Rua dos Condes, pretendia licença para a representação de «Oratórias» durante a Quaresma:

Il.mo e ex.mo sr. – O Príncipe Regente nosso senhor me mandou entregar o requerimento incluso, de António José de Paula & Companhia, empresários do teatro nacional da rua dos Condes, em o qual pretendem licença para na quaresma porem no mesmo teatro algumas oratórias, as quais compreendem alguns casos mais notáveis da escriptura sagrada, em que se manifesta e patenteia a grandeza de Deus senhor nosso, ou pelos seus profetas, ou pelos santos heróis escolhidos para encherem os efeitos da sua inefável providência. [...]⁴

Desse mesmo ano de 1802 parece ser também a última referência artística, de carácter público, que um seu contemporâneo dele faz. Trata-se do Elogio dramático que Bocage compõe e de onde são extraídos os versos que intitulam este meu texto. Publicou-se no volume III das *Poesias*⁵. A composição intitula-se «Despedida de António José de Paula, recitada no seu Teatro (Ano 1802)», tendo a classificação genológica de Elogio surgido apenas no volume mais tardio, que aqui sigo por ter sido organizado por Inocêncio Francisco da Silva, eurudito bibliófilo que anotou as referências a António José de Paula.⁶ Embora da didascália do poema conste uma aparente explicitação das circunstâncias de apresentação pública e se encontre escrito na primeira pessoa, penso que se trata de uma construção de cariz ficcional e que se destina apenas a integrar um volume de versos, à semelhança de outros elogios que o autor compôs, de índole teatral, que antecedem este na organização do volume IV da reedição das suas poesias, ou de outros que, apesar de apontarem para uma realidade concreta, se constroem com figuras mais abstractas como «O Actor agradecido à beneficência pública, recitado no Teatro do Salitre (Ano de 1798)», tendo como interlocutores «Tália e o Actor», ou «Em nome de Leocádia Maria da Serra, no dia do seu beneficio, recitado no Teatro do Salitre (Ano de 1799)», com os interlocutores «o Actor e a Actriz».

O poema antonomisa o actor como homem de teatro e é um retrato um pouco presunçoso, com versos mesmo medíocres, que estranhamente

termina com uma apóstrofe elogiosa de Pedro de Mello Breyner, então governador das justiças da Relação e Casa do Porto, mais talvez do interesse de Bocage que de António José de Paula, a quem o poeta, ainda que sob a capa da falsa modéstia, que nem sempre fica bem, faz dizer:

No estudo, no suor, no ardor, no gosto
 Meus dias envolvi, sonhei doirá-los
 De um brilhante Futuro: honrar, e honrar-me.
 Tentou Ave rasteira os vãos de Águia,
 Já no Clima natal, já n'outros Climas;
 Cem vezes adejei, tremi cem vezes
 Ante os cumes da Glória, a mim vedados:
 Queria o coração, não pôde o génio.

Do ponto de vista da *petite histoire* é interessante verificar que anos antes esta mesma opinião era expressa em tom marcadamente depreciativo, desta vez pela voz do próprio Bocage, num soneto recolhido no Tomo I das suas poesias:

A António José de Paula, cómico e director do teatro do Salitre

Ressurge, vesgo e torto, o gran'Fred'rico,
 mestiço nas feições, crespo em melena;
 Tem gesto fanfarrão, alma pequena,
 mas o peito é flamante, o traje é rico.

Faz caretas ao povo em ar de nico,
 c'o retrato de um burro avilta a scena;
 pede chá, e café, tinteiro, e pena,
 temo que alguma vez peça o penico!

Estúpido tropel co'as mãos o aprova,
 pé merecendo o vândalo guerreiro,
 que, avesso do que foi, saiu da cova!

Cómico sem-sabor, porém matreiro,
 pedra filosofal de espécie nova,
 que torna parvoíces em dinheiro!⁷

Diz a nota do editor, Francisco Inocêncio da Silva: «António José de Paula, empresário do teatro do Salitre, e reputado em seu tempo por um dos nossos melhores actores trágicos, tinha também pretensões a poeta. Traduziu do espanhol em versos mouros (frase de José Agostinho [de Ma-

cedo] as comédias de Comella intituladas «Frederico II Rei da Prússia – 1.^a 2.^a e 3.^a partes» as quais pôs em cena no seu teatro, onde se conservaram por muito tempo, sempre aplaudidas dos espectadores»⁸. É importante esta referência ao êxito alcançado com a tradução e representação da comédia de Luciano Francisco Comella. A ela tornarei.

É outro setubalense, este por adopção, (nascido em Mafra, por contingências profissionais do pai que exercia as funções de síndico no convento) que se encarrega de retratar, desta vez com tintas, o famoso homem de teatro. Trata-se de José António Benedito Soares da Gama de Faria de Barros, mais conhecido por «Morgado de Setúbal» (n. 12. 4. 1752, em Mafra, m. 12 Fev. 1809). A sua obra foi desde cedo conhecida e «estimada», como se diz com certa boa vontade das coisas que não se consideram dignas de grande admiração, tendo merecido em 1909, ano do centenário da morte do pintor, uma tentativa de divulgação, que as circunstâncias nacionais não permitiam, e que o bisneto do sobrinho, António Maria de Faria, levou a cabo com a publicação em Milão de um volume intitulado *Primeiro Centenário da Morte do Célebre Pintor Morgado de Setúbal* (Typographia nacional de V. Ramperti). Cem anos mais tarde, na *Casa da Baía*, em Setúbal, é inaugurada uma exposição intitulada *Pintura e quotidiano – O Morgado de Setúbal, um pintor do tempo de Bocage* que apresenta 24 quadros do pintor. Pelo meio ficou uma pequena mostra da sua obra, em 1954, no museu de Setúbal. A simplicidade da sua pintura é uma das características mais apreciadas na obra do pintor que José Augusto França designa por «amador supervalorizado, com seus retratos, aliás não isentos de valor realista»⁹. Esta sobrevalorização pode ter a ver com os meios aristocráticos que adquiriam os seus quadros. Para Baptista Pereira foi a «grande simplicidade» o que tornou o pintor famoso, «sendo as obras disputadas pelas grandes famílias aristocráticas da sua época, o que ainda hoje acontece».

Mas é o reconhecido traço realista que nos interessa particularmente. Desde 1922 que se sabe que o Morgado de Setúbal executara um retrato de António José de Paula. A informação pública vem na *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922) de Cirilo Volkmar Machado, que, nas páginas 176-177, escreve: «Morgado de Setúbal – José António Benedito de Barros, de uma familia assaz distinta e fecunda em homens sábios, criou-se em Mafra aonde teve lições do grande Vieira, cuja casa frequentava. Pôs-se depois a pintar de curiosidade toda a sorte de objectos, que lhe pareciam pinturescos, como aves, animais, utensílios de cozinha, frutos, labregos notáveis, hortaliças, etc.; e, apesar da extrema secura e dureza do seu pincel, e da má composição dos seus painéis, há em muitos deles cousas tão

naturais, que agradam aos mesmos Artistas. Retratou também alguns amigos, e, entre outros, António José de Paula, famoso Actor Português».

Esta afirmação tem sido desde há trinta anos motivo para intensas buscas na tentativa de recuperar para a História do Teatro o rosto de um homem sobre o qual se iam conhecendo acções, gestos, gostos, pequenos fragmentos de memória que permitem ir reconstruindo um mundo, mas que são sempre pequenas partes de um todo que não revelam, pois nem todas as partes sinodoquizam. Nos seminários de História do Teatro da Faculdade de Letras começou-se a estudar a figura de António José de Paula com maior afinco quando um acaso fez encontrar à venda num alfarrabista de Lisboa dois tomos manuscritos com as obras, o II e o V de um total que se ignora. Sabia-se que era mulato pelos versos de Bocage (*mestiço nas feições, crespo em melena*) e pela informação que dá Inocêncio Francisco da Silva na pág. 208 do seu *Dicionário Bibliográfico Português* (Lisboa, Imprensa Nacional, 1867): «Falecem notícias escritas; e dos contemporâneos que o conheceram e trataram pouquíssimos serão vivos. Pesa-me hoje não haver tomado nota do que relativamente a essas circunstâncias ouvi nos anos da infância e adolescência a meu pai, que falava com entusiasmo daquele Talma do seu tempo, ao morgado de Assentiz, e a D. Gastão da Câmara, que dele conservavam distintas reminiscências. Era homem de cor parda, ou mulato na frase vulgar. Muitos o supunham natural do Brasil. Porém ele declara no prólogo de uma das suas versões dramáticas (que eu possuo inédita) ser nascido *em uma das ilhas portuguesas*, sem dizer qual fosse».

Sousa Bastos, quer no *Dicionário do Teatro* (Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908) quer na *Carteira do Artista* (Lisboa, Bertrand, 1898), na entrada correspondente ao dia 19 de Maio de 1803, sem nunca dizer a fonte que usa (suspeito que seria o *Dicionário* de Inocêncio Francisco da Silva) acrescenta um ponto: «Antonio José de Paula. Este actor gozou no seu tempo de grande nomeada. Era de cor parda e parece que natural de Cabo Verde, pois que declara no prólogo de uma das suas obras que era filho das ilhas portuguesas».

O dado biográfico fez história e é o que se encontra hoje em todos os manuais, usuais e mesmo ensaios específicos sobre teatro setecentista, quer em Portugal, quer no Brasil. Quis o acaso que, ao vasculhar nas caixas que albergam os papéis da Real Mesa Censória e instituições sucessoras, me deparasse há meses com um manuscrito de 1780, que creio autógrafo, da comédia *A Ilha Desabitada*, de Nicolau Luís da Silva, que o oferece «Ao Senhor António José de Paula, primeiro galã no teatro, da ilha do Funchal». Penso que é necessário colocar entre vírgulas *o primeiro galã do teatro*, que, aliás, os espaços entre as palavras de algum modo sinalizam, pois *da ilha do Funchal* designa o actor e não o teatro. Na verdade, por que

razão haveriam os mulatos de nascer apenas em Cabo Verde? Não poderiam nascer noutras ilhas? Sobretudo tendo em conta que a Ilha da Madeira era entreposto de tráfico de escravos entre as ilhas africanas (de Cabo Verde e de São Tomé) e o Brasil. Posso acrescentar o facto de, durante a sua estada no Brasil, António José de Paula ter composto e feito representar uma comédia intitulada *Vieira, Restaurador de Pernambuco*, sobre o herói madeirense, onde apresenta um convincente panegírico da cidade do Funchal¹⁰.

Na posse da informação sobre os traços rácicos do actor-empresário-autor-tradutor, era natural que o trabalho de reconhecimento de figuras com estas características na obra do Morgado de Setúbal estivesse facilitado. Um dos seus quadros apresenta uma figura com traços nitidamente negróides que não temos dúvida em atribuir a um escravo, tendo em conta o rasgão da camisa e as mangas arregaçadas, apesar do colete de boa qualidade que enverga. Victor Luís Euleutério, sem fornecer fundamentação, não hesita em considerá-lo o retrato do actor¹¹.



Morgado de Setúbal, *Retrato de negro*, óleo sobre tela, 75 x 57.5 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, n.º 1716 Pint., fotografia de José Pessoa (Divisão de Documentação Fotográfica – Instituto dos Museus e da Conservação, I. P.).

Um outro, no entanto, captou as atenções de estudiosos e é tido também como outro forte candidato ao lugar de retrato de António José de Paula, que José Augusto França reproduz a preto e branco, intitulando-o «Retrato de homem desconhecido»¹².



Morgado de Setúbal, *Retrato de homem*, óleo sobre tela, 87 x 74 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, n.º 1717 Pint., fotografia de Luísa Oliveira (Divisão de Documentação Fotográfica – Instituto dos Museus e da Conservação, I. P.).

Trata-se de uma figura que evidencia alguns traços eventualmente reconhecíveis como mulatenhos, tais como a sugestão de cabelo crespo, e a tez que se pode adivinhar pardacenta. A pose, quase de estado, é impossível não nos fazer lembrar a tradição iconográfica napoleónica, dignificando o retratado, que dirige o olhar directamente para o observador. Trata-se, com certeza, de um retrato oficial, feito para ser observado por quem reconhece o sujeito/objecto, sem necessidade de insígnias que esclareçam identidade, típico, também, de uma retrato feito para uso doméstico. Poderia muito bem tratar-se de Paula. No século XVII há outros casos de representação pictórica de mulatos enobrecidos pela actividade artística, como Domingos Caldas Barbosa, o Lerenó, para os árcades. No entanto, a circunstância de ser publicado na edição das suas obras e o facto de empunhar a pena da escrita convertem-no em ícone para consumo público.



Retrato de Domingos Caldas Barbosa, in *Viola de Lereo*, vol. I, Lisboa, Oficina Nunesiana, 1798.

Foi-se instalando, entre os historiadores do teatro, a convicção de que se tratava realmente do retrato de António José de Paula, que Cirilo Machado dizia existir, pintado pelo Morgado de Setúbal. Uma vez mais, no entanto, o acaso fez cruzar-se no meu caminho informação pertinente e que neste caso poderia vir corroborar ou afastar completamente a hipótese que durante anos se sustentava. O lote 140 do leilão 185, realizado em Maio de 2008, no Palácio do Correio Velho aparecia no catálogo descrito como «Morgado de Setúbal – Retrato do actor António José de Paula». A curiosidade e interesse pessoal levaram-me à imagem que agora apresento¹³.

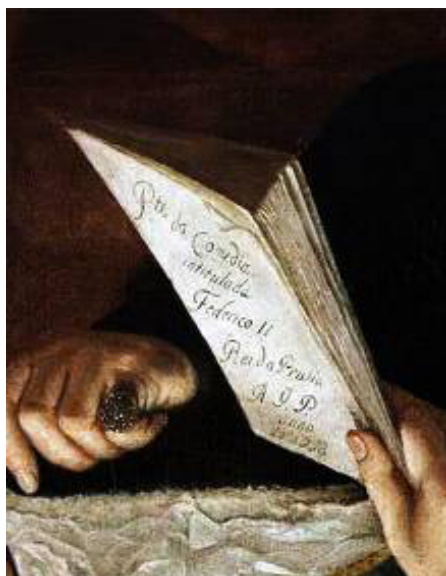
É, sem sombra de dúvida, o verdadeiro retrato de António José de Paula.

A composição mostra o retratado na sua dupla condição de *actor et autor*. Para isso concorre o livro que segura. Trata-se de um volume onde o pintor inscreveu a frase: «P^{te} da Comédia / intitulada / Federico II / Rei da Prusia / A.J.P. anno de 1798».

Recordo o soneto de Bocage que refere explicitamente os espectáculos interpretados por António José de Paula, a partir dos textos por si traduzidos, inspirados na figura do monarca prussiano. Importa dar conta do fenómeno verdadeiramente excepcional das representações das três



Morgado de Seúbal, *Retrato do actor António José de Paula*,
óleo sobre tela, 88 x 72.5 cm. Catálogo do leilão 185,
Palácio do Correio Velho, S. A.



Morgado de Seúbal, *Retrato do actor António José de Paula*,
óleo sobre tela, 88 x 72.5 cm. Catálogo do leilão 185,
Palácio do Correio Velho, S. A. Pormenor com rotação de 180°.

comédias do ciclo Frederico II da Prússia. Nos finais de 1793 acontece a estreia da *Primeira Parte da Comédia Nova Frederico II rei da Prússia*. Logo no ano seguinte é reposta, como se pode ler no frontispício da edição¹⁴. No mesmo ano é impressa uma outra tradução da autoria de Don Félix Moreno de Monroy¹⁵. No mesmo mês surge a segunda parte da comédia¹⁶ e surge também a correspondente tradução de Félix Moreno de Monroy. No mês seguinte é publicada a terceira parte, com título próprio, como o do original espanhol¹⁷. A tradução de Monroy sai sem indicação de se tratar de uma terceira parte. O sucesso da contiguidade das representações ecoou, também, nas imediatas vendas das edições, como atestam os anúncios publicados na *Gazeta de Lisboa* de 31 de Janeiro: «A primeira e segunda parte da Comedia de *Friderico 2.º Rei de Prussia*, que com tanta aceitação se tem representado no Theatro do *Salitre*. Vendem-se a 160 reis cada huma na loja da Gazeta na de *Francisco Manoel Pires ao Passeio-Publico*, e no mesmo Theatro» e 11 de Fevereiro de 1794: «Sahirão á luz: A terceira Parte da Comedia de *Friderico II, Rei de Prussia*. Vendem-se todas tres a preço de 160 reis cada huma na loja da Gazeta, na de *Francisco Antonio Rodrigues ao pé da Boa Hora ao Chiado*, na de *Francisco Manoel Pires ao Passeio-Publico*, e no mesmo Theatro».

Esta incursão na carreira das comédias de Frederico II da Prússia esclarece, a meu ver, a opção de o pintor retratar Paula com o volume da uma das Partes desta comédia, transformando-a numa espécie de insígnia do actor/autor. Se bem que se trate de um modo recorrente na pintura retratista, este motivo específico não se enquadra perfeitamente em nenhuma das categorias estabelecidas por Maria Ines Aliverti¹⁸, e que Maria João Brilhante sistematiza no estudo que levou a cabo sobre a representação imagética de Luísa Todi, a célebre colega de António José de Paula¹⁹:

Oficiais – como grandes senhores, representando a distinção do grande comediante:

Alegóricos – de autocelebração, remetendo para símbolos da arte coeva;

Em personagem – com figurino identificador dos grandes desempenhos

Em cena – tendo por modelo as cenas da pintura de história

Privados – os actores mostrados como cidadãos

O empunhar do monóculo confere uma aura de intelecto, talvez superior ao do retratado, convocando a leitura, o estudo, a observação, podendo seguir o modelo dos actores que eram retratados com livros clássicos, como no caso de Garrick retratado por Pompeo Batoni, segurando nas mãos um exemplar de uma edição setecentista de Terêncio, em tradução de N. Fotiguerra, publicada por Stumptibus Hieronymi Mainardi, Urnini, 1736, e que mostra o primeiro grupo das gravuras de Giovanni Battista Sintes com o

friso/prateleira das máscaras para a *Ândria*, copiada de um famoso manuscrito vaticano, que Maria Ines Aliverti considera paradigmático²⁰.



Pompeo Batoni, *David Garrick*, Oxford, Ashmolean Museum

Contudo, as diferenças são de monta. Ao não apresentar o modelo a olhar para além do observador, a pintura do Morgado de Setúbal foge um pouco à gramática do retrato oficial. De facto, outros retratos do mesmo actor inglês que incluem livros (não identificáveis) representam-no «olhos nos olhos» com o observador.

Na verdade, o olhar das figuras inglesa e portuguesa têm direcções quase opostas. António José de Paula parece examinar a sua própria obra. Garrick exhibe um objecto de alguma forma alegórico, uma vez que comporta em si o símbolo do teatro – a máscara. No caso de Paula, o óculo conduz o olhar do observador para o papel que o actor estuda ou examina e a inscrição determina o olhar: na posse do referente, o observador vê o retrato de uma forma diferente daquele que desconheça a realidade aludida.

Creio, pois, estarmos perante um caso de intimidade e não de alheamento em público, como o do olhar para um ponto fora do quadro, que Michael Fried denominou a representação persuasiva de absorção, que implicava a evocação do completo alheamento de uma figura, ou grupo de figuras de tudo, excepto dos objetos de sua absorção, que não incluem o observador do quadro. Daí que a figura ou figuras tivessem que parecer não

darem conta da presença do observador, se se quisesse manter uma ilusão de absorção²¹.

Há, contudo, um dado fundamental que nos falta para uma precisa classificação do tipo de retrato. Não pude ainda determinar se a figura se encontra em traje «civil», em cidadão, na proposta de Aliverti/Brilhante, ou se se encontra «em personagem», mas parece-me inegável que a personagem contamina a figura do actor. De resto, Frederico II da Prússia morrera em 1786, sendo, portanto, exactamente contemporâneo de Paula, pelo que a análise de figurino se torna infrutífera. Mais uma vez recordo o soneto de Bocage em que nos tercetos, especialmente no último, se passa claramente da personagem para o actor, desfazendo de forma abrupta a sutileza da condição da dupla representação que é apanágio do exercício de actor, patente nas quadras.

No entanto, é fácil perceber no quadro uma certa riqueza na indumentária, desde o peitilho, casaca e sobrecasaca, até à cabeleira e, sobretudo, ao anel que adorna o dedo mindinho esquerdo que a pose magnifica.

Se bem que não tenha ainda matéria suficiente para considerar uma tipologia e encaixá-lo no do retrato oficial com máscara como uma variante, na verdade não se exhibe o actor no desempenho das suas funções mas sim, e talvez por isso, o quadro celebre o actor e ao mesmo tempo o tradutor/autor, lembrando, até, que o homem é também empresário e, sobretudo, figura de primeira da cena teatral portuguesa de finais de setecentos. Não descarto a hipótese de o retrato ter sido fruto de encomenda do retratado, cuja personalidade se vai adivinhando quer através do pincel do Morgado de Setúbal, quer através da pena com que o retratado assinou o recibo do seu ordenado em Agosto de 1772:



Contas dos Teatros Públicos da Corte, n.º 92
– caderno 8, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
Sala Jorge de Faria, n.º 1120 (8).

Do cruzamento de dados recolhidos em fontes diversas, algumas literárias, como as composições poéticas de Bocage que referi, pode nascer conhecimento que interrogue informações opinativas que, muitas vezes, constroem uma errónea história difícil de corrigir. A essas fontes verbais acrescentei agora a óptica de um corpo. De imagens do corpo se faz o retrato, anagrama imperfeito de teatro, que o sotaque setubalense aperfeiçoa em teatro. Assim, tal e qual, *opsis verbis*.

Notas

¹ O documento encontra-se depositado na Biblioteca Nacional de Portugal: Cód. 7178, *Contas do Principio do Theatro da Caza da Opera do Bairro Alto* [1761-1770].

² É a seguinte a distribuição:

| | |
|-----------------------|--------------------------------|
| Francisco Xavier | Andreza, Mãe de Ambrósio |
| Silvestre Vicente | Ambrósio, Marido de Jacinta |
| Cecília Rosa | Jacinta, Mulher de Ambrósio |
| António Manuel | Florindo, Filho de Ambrósio |
| Maria Joaquina | Lauriana, Filha de Ambrósio |
| António José de Paula | Valério, Amante de Lauriana |
| José Félix | Alexandre, Cunhado de Ambrósio |
| Pedro António | Tartufo, Jesuíta Hipócrita |
| Lúisa Rosa [Todi] | Faustina, Criada de Lauriana |
| José da Cunha | Um Escrivão |
| João de Sousa | Um Ministro |

³ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Intendência Geral da Polícia*.

⁴ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Intendência Geral da Polícia*, Livro VI, ff. 258 a 258v.

⁵ *Poesias*, tomo III, Lisboa, Of. de Simão Tadeu ferreira, 1806 (2.^a ed.), pp. 87-90.

⁶ *Poesias*, tomo IV, Lisboa, Casa do Editor A. J. F. Lopes, 1853, p. 69

⁷ *Poesias*, tomo I, Lisboa, Casa do Editor A. J. F. Lopes, 1853, p. 323

⁸ *Ib.* p. 396.

⁹ José Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 44 (2.^a ed. 2010).

¹⁰ Agradeço a Marta Rosa ter-me chamado a atenção para este texto.

¹¹ *Lúisa Todi 1753-1833. A Voz que vem de longe*. Lisboa, Montepio Geral, 2003, p. 339.

¹² José Augusto França, op. cit., gravura n.º 53..

¹³ Agradeço a Pedro Gomes a empresa leiloeira Palácio do Correio Velho as informações prestadas e a cedência da imagem.

¹⁴ COMEDIA / INTITULADA / FEDERICO II. / REI DA PRUSSIA / COMPOSTA / POR / D. LUCIANO FRANCISCO / COMELLA, / EM O IDIOMA ESPANHOL / E TRADUZIDA LIVREMENTE / PARA UZO DO THEATRO / DA NAÇÃO PORTUGUEZA. / POR / A. J. P. / A QUAL SE REPRESENTOU PELA PRIMEIRA VEZ / NO THEATRO DO SALITRE / No Anno de 1793, e novamente se re- / pete no mesmo Theatro no pre- / zente Anno de 1794. / LISBOA: / Na Offic. de Jose'de AQUINO BU-

LHOENS. / *Com licença da Real Meza da Comissãõ Geral / sobre o Exame, e Censura dos Livros.*

- ¹⁵ COMEDIA NOVA / INTITULADA / FRIDERICO SEGUNDO / REI DA PRUSSIA / NO CAMPO DE TRUGAU, / POR / D. F. M. DE M.
- ¹⁶ COMEDIA / INTITULADA: / FEDERICO II. / REI DA PRUSSIA / *COMPOSTA* / POR / D. LUCIANO FRANCISCO / COMELLA, / EM O IDIOMA ESPANHOL / E TRADUZIDA LIVREMENTE / PARA UZO DO THEATRO / DA NAÇÃO PORTUGUEZA. / POR / A. J. P. / *SEGUNDA PARTE* / LISBOA: / Na Offic. de Jose' de AQUINO BULHOENS. / Anno de 1794. / *Com licença da Real Meza da Comissãõ Geral / sobre o Exame, e Censura dos Livros.*
- ¹⁷ COMEDIA / INTITULADA: / A HUMANIDADE / TERCEIRA PARTE DE / FEDERICO II. / REI DA PRUSSIA / *COMPOSTA* / POR / D. LUCIANO FRANCISCO / COMELLA, / REPRESENTADA / NO THEATRO DE MADRID / pela primeira vez em o anno de / 1792, tendo igual aceitação à / das outras Partes. LISBOA: / Na Offic. de José de AQUINO BULHOENS. / Anno de 1794. / *Com licença da Real Meza da Comissãõ Geral / sobre o Exame, e Censura dos Livros*
- ¹⁸ *Il ritratto d'attore nel settecento francese e inglese*, ETS editrice, Pisa, 1986.
- ¹⁹ «Cultura Visual e representação imagética do actor», in *Texto e imagem: estudos de teatro*, Viveiros de Castro Editora Ltda, Rio de Janeiro, 2009.
- ²⁰ Aliverti, *op. cit.*, pp. 54-55.
- ²¹ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1988, p. 66.

Opsis verbis

This essay attempts the reconstruction of the lost image of a Portuguese 18th century actor and theatre manager – António José de Paula – from a portrait made by the painter Morgado de Setúbal, commonly considered as the pictorial representation of Paula. Through new evidences of the mistaken identity fixed in that portrait, the Author proposes another portrait as a more plausible representation of the actor. The Author's deep research on archives allows him to assemble and cross the references in a way that refunds the whole biography of Paula, showing at the same time how the analysis of a picture needs the confluence of different sorts of testimony.

Colibri – Artes Gráficas

Apartado 42 001

1601-801 Lisboa

Tel: 21 931 74 99

www.edi-colibri.pt

colibri@edi-colibri.pt