

## A Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte – uma “companhia pombalina”

Duarte Gonçalves

### Introdução: um contexto cultural dinâmico

A segunda metade de setecentos foi um período de grande relevância para a História do Teatro em Portugal. A sua pujança e o seu dinamismo deveram-se a vários elementos, onde se conjugam uma riqueza extraordinária em termos de repertório italiano<sup>1</sup>, com especial atenção para Goldoni, francês<sup>2</sup>, espanhol<sup>3</sup> e português<sup>4</sup>, para referir aqueles mais proximamente relacionados com o contexto nacional. Neste período, desenvolve-se uma individualização dos espaços teatrais<sup>5</sup>, com a edificação de teatros<sup>6</sup> gizados por importantes figuras da arquitetura teatral europeia<sup>7</sup>. Tal consagração espacial diferenciada marca a importância que este fenómeno cultural foi adquirindo na sociedade, nomeadamente enquanto meio de representação de estatuto social. Teatros esses que pontificaram este meio século, culminando com a construção do Teatro de S. Carlos em 1793, uma incontornável constante na vida cultural lisboeta e nacional até aos dias de hoje<sup>8</sup>.

O vigor das artes teatrais esteve também associado à construção de teatros públicos – Teatro da Rua dos Condes, construído entre 1756 e 1765<sup>9</sup>, Teatro do Bairro Alto, reconstruído em 1760-1761 e rebatizado de Ópera do Conde de Soure<sup>10</sup>, Teatro da Graça, fundado possivelmente em 1767 e em funcionamento até 1781<sup>11</sup>, e Teatro do Salitre, fundado em 1792<sup>12</sup>. Com estes teatros públicos, onde qualquer indivíduo podia assistir a um espetáculo através da compra do título de ingresso<sup>13</sup>, as portas para um espaço de cultura e sociabilidade abriam-se então, não mediante a dignidade social do indivíduo, mas por meio do seu poder

1 REBELLO, 1989: 70-84; MIRANDA, 1973a; ALMEIDA, 2004; ALMEIDA, 2007; BRITO, 1991: 313-318.

2 CICCIA, 2003; MIRANDA, 1973b: 181-348.

3 MIRANDA, 1978: 371-382; SIMÕES, 2007: vol. I, 72

4 CRUZ, 2003: 102-115; BORRALHO, 1995.

5 CÂMARA, 1991.

6 Como os teatros régios de Queluz, de Salvaterra, a famosa “Ópera do Tejo” e ainda o Real Teatro de S. Carlos (financiado por homens de negócio da praça de Lisboa).

7 REBELLO, 1989: 71-72.

8 CARVALHO, 1993.

9 SIMÕES, 2007: vol. I, 23-29.

10 SIMÕES, 2007: vol. I, 30-34.

11 SIMÕES, 2007: vol. I, 35-36.

12 CRUZ, 1983: 90.

13 BARATA, 1998: 146-164.

aquisitivo<sup>14</sup>. O elemento de entrada por aquisição vem então inaugurar o período de comercialização do teatro enquanto produto, constituindo um traço da mentalidade mercantil da época, certamente relacionado com a estrutura mental dos homens de negócio que impulsionaram a criação da sociedade aqui em análise. Por outra parte, o elemento censitivo pode associar-se a uma legitimação social pelo poder de compra, mas constitui também um elemento de democratização do espaço teatral ao distanciar-se das barreiras à entrada baseadas na dignidade social em prol de um critério mais permeável como é a capacidade aquisitiva.

À dinâmica cultural manifesta na cabeça do reino talvez não tenha sido alheia a atuação de Sebastião José de Carvalho e Melo, secretário de Estado de D. José (há quem arrisque seu valido<sup>15</sup>). O reformismo que tradicionalmente lhe atribuem, sobretudo nas áreas mais relacionadas com a administração régia e do reino<sup>16</sup>, as atividades económicas<sup>17</sup> e a configuração social<sup>18</sup>, abrangeu também os domínios da cultura. Desde logo a criação da Real Mesa Censória<sup>19</sup>, da Junta de Providência Literária, da Aula do Comércio e do Colégio dos Nobres marca a tentativa de elevação do padrão cultural, associando-se também à reconfiguração social que pretende levar a cabo, com a dignificação dos homens de negócio. Por outra parte, tem-se também a reforma da Universidade coimbrã de 1772<sup>20</sup> e o apoio à instituição da Arcádia Lusitana<sup>21</sup>, sendo este um conjunto de atuações que incluir-se-ão, decerto, num movimento de “reforma intelectual e moral da sociedade, eixo de bem-estar, progresso e felicidade”<sup>22</sup> – palavras caras ao espírito das “Luzes”.

Por sua vez, como constata Maria Helena Carvalho dos Santos, os

intelectuais da época pombalina não contestaram o poder porque ele servia objetivamente os seus interesses e permitia-lhes travar uma certa luta contra o preconceito, a ignorância e a intolerância religiosa e os elevava a uma categoria de apoiantes jurídicos do poder. Eles podiam ser a teoria da prática pombalina<sup>23</sup>.

Desta forma, vemos fundada uma certa aliança – instável e não-abrangente, dado o enquadramento censório – entre a elite intelectual e o ímpeto reformista do secretário de Estado de D. José I.

Este movimento de “reforma cultural” abarcou inexoravelmente o mundo do teatro. É essencial ter-se presente o “esforço dos dramaturgos e intelectuais portugueses para reformar o teatro”, esforço esse bem visível no projeto que subjaz à criação da Arcádia Lusitana<sup>24</sup>. Além disso, de notar que, com provável relação com a reconstrução de Lisboa pós-1755, uma das magnas obras do futuro Marquês, as construções e reconstruções de espaços teatrais públicos na urbe coincidiram com a vigência do “consulado” pombalino, exceptuando o caso do Teatro do Salitre.

Para dar conta deste impulso renovador, é essencial dar o seu lugar a uma sociedade denominada

14 Os teatros régios/cortesãos tinham um público seletivo que correspondia à elite cortesã.

15 MONTEIRO, 2006. Sobre as diferentes perspectivas sobre o mesmo, veja-se, ainda, RIBEIRO, 2010: 49-91.

16 Entre outras medidas, destacam-se a afirmação da primazia da Secretaria de Estado do Reino, a criação da Intendência-Geral da Polícia e do Real Erário.

17 Nomeadamente, a instituição da Junta do Comércio, a criação de companhias comerciais e o fomento manufatureiro (MACEDO, 1982a: 20-21; MONTEIRO, 2006; SERRÃO, 1990: 191-236).

18 Por exemplo, uma certa reconfiguração da nobreza (MONTEIRO, 2001: 27-38), e a dignificação dos homens de negócio, sendo este grupo um dos alicerces do “pombalismo” (PEDREIRA, 1995).

19 Repare-se que A. C. Martins aponta para uma associação da Real Mesa Censória às “luzes”, à “concepção do decoro no progresso, e do decoro crescente como sinal de progresso, a própria rejeição do que era tomado por barbaridade ou por vestígio soez da barbaridade passada, do que pudesse passar por plebeísmo” (MARTINS, 1984: vol. I, 236). Veja-se ainda CARREIRA, 1988 e MIRANDA, 1984: vol. II, 271-286.

20 MACEDO, 1982a: 28-29; VICENTE, 2003: 20-21.

21 CRUZ, 2003: 102-115; REBELLO, 1984: vol. I, 100.

22 CÂMARA; ANASTÁCIO, 2005: 14.

23 SANTOS, 1984: vol. I, 128.

24 BORRALHO, 1995; BARATA, 1991: 238-247.

“Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte”<sup>25</sup>, o objeto deste estudo. De tal forma foi esta Sociedade importante no panorama teatral português que os historiadores, ao referirem-se aos teatros públicos na segunda metade de setecentos, até à criação do Teatro de S. Carlos, tendem a dividir o período em “Antes da Sociedade”, “A Sociedade” e “Depois da Sociedade”<sup>26</sup>. A ter existido uma “reforma pombalina do Teatro”<sup>27</sup>, sendo este tomado como “escola dos povos” e instrumento civilizador<sup>28</sup>, esta Sociedade terá sido um dos elementos e instrumentos primordiais, aprofundando uma nova conceção do Teatro<sup>29</sup>.

### As motivações para a fundação da Sociedade

Esta Sociedade tinha o seu fito patente na própria denominação, tendo como objetivo central não o lucro, mas finalidades mecenáticas<sup>30</sup>: “sustentar os (...) Theatros [Públicos]”<sup>31</sup>. Confirmada por alvará régio a 17 de julho de 1771<sup>32</sup>, a instituição foi ocasionada por uma petição dos “Homens de Negocio desta Praça de Lisboa”<sup>33</sup>, na qual vêm explanadas as suas motivações (ou algumas delas, como veremos). Entre elas destacam-se uma função educativa e civilizadora do Teatro, sendo portanto de “utilidade pública”<sup>34</sup> – era o “Estabelecimento dos Theatros Públicos” fator de “grande esplendor, e utilidade (...) a todas as Nações”<sup>35</sup> – e um carácter lúdico que é inerente aos espetáculos, implícito na afirmação de o Teatro ser um meio de “fazer felices” os indivíduos. Encontramos, portanto, o discurso de elevação cultural associado ao entretenimento instrutivo, como guindaste da disseminação de novos padrões sociais, contribuindo para o engrandecimento do reino, tópico da retórica iluminista.

Contudo, outros interesses terão estado subjacentes, como uma “aspiração à sociabilidade”<sup>36</sup> pelos mesmos homens de negócio, isto é, uma pretensão dos homens de negócio de criar espaços de sociabilidade comuns ou análogos aos das elites no poder<sup>37</sup>. Esta sociabilidade, segundo Maria Alexandre Lousada, teria uma dupla finalidade: a da projeção social, motivada pela necessidade de visibilidade pública dos homens de negócio, mas também a obtenção “de conhecimentos e de códigos de comportamento não só políticos mas também sociais”, tornando-se a sociabilidade uma “pré-condição de prestígio”<sup>38</sup>.

O teatro cortesão era um espaço de excelência para cimentar as relações sociais entre a elite nobiliárquica e a Corte, lugar que estava vedado o acesso dos homens de negócio. A promoção dos teatros públicos era, por isso, para os homens de negócio, um modo de criar espaços de sociabilidade<sup>39</sup> comuns ou análogos àqueles outros vedados<sup>40</sup>. Deve-se atentar na dualidade de publicidade da exposição social viabilizada pelos espaços

25 Grafia atualizada. Doravante, será referida meramente como Sociedade.

26 ALMEIDA, 2004.

27 CÂMARA; ANASTÁCIO, 2005: 24.

28 CRUZ, 2003: 107.

29 CÂMARA; ANASTÁCIO, 2005: 19 ss.

30 ALMEIDA, 2004: 208-209. O art.º VII.º dos Estatutos (*Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros públicos da Corte : [estatutos / Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte]*, Lisboa: Regia Typ. Silviana, 1771) indicia que não seria o lucro a finalidade. O rendimento é tido por “incerto” e realça-se os objectivos mecenáticos da Sociedade: “o fim principal, para que se destina a Sociedade, he a conservação, e subsistencia dos mesmos Theatros”.

31 *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros públicos da Corte...*, p. 1.

32 *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros públicos da Corte...*, p. 18.

33 *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros públicos da Corte...*, p. 1.

34 ALMEIDA, 2004: 197.

35 *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros públicos da Corte...*, p. 1.

36 CARVALHO, 1993: 45.

37 Segundo CÂMARA, 1991: 197, procuravam calcar o “mesmo espaço pisado pelo rei, ao mesmo tempo que procuravam gravitar na órbita do poder”. Sobre isto veja-se, principalmente, CARVALHO, 1993: 43-49, 54 e 58-60.

38 LOUSADA, 1998: 151.

39 CÂMARA, 1991: 197.

40 CARVALHO, 1993: 43-49, 54 e 58-60.

teatrais. Se, por um lado, encontramos a pública exposição social pela convivência em local comum, temos também a privacidade através dos espaços de admissão restrita e confinada<sup>41</sup>, como os camarotes, pelo que desta forma dúplice se deve compreender esta sua iniciativa empreendedora.

O espaço do espetáculo era eminentemente um espaço de representação, pois “o homem (...) exteriorizava na festa não o que de facto era mas sim o que gostaria de ser”<sup>42</sup>, enquadrando-se a sociabilização neste espaço como um dos elementos centrais no que Lousada considera ser a “difusão de novos códigos de civilidade e de novos modelos de sociabilidade entre os negociantes”, onde destaca a importância de famílias burguesas nobilitadas ou favorecidas pela política pombalina, nomeadamente dos Cruzes, como adiante veremos<sup>43</sup>. Assim, a promoção dos teatros públicos serviu a geração de espaços de representação social para os homens de negócio no seu percurso social ascendente, desbloqueando um entrave institucional – a impossibilidade de admissão na esfera da Corte e, logo, nos teatros cortesãos – pela mimetização das lógicas representacionais no seu raio de alcance social.

Os propósitos estabelecidos na petição estão pois plenamente associados com o que é costume designar de “Iluminismo”<sup>44</sup>, fazendo, aliás, eco de uma ideia do Teatro como “civilizador”, que os círculos mais “ilustrados” em Portugal defendiam, nomeadamente Luís António Verney e alguns árcades como Francisco José Freire, Correia Garção e Manuel de Figueiredo<sup>45</sup>. Civilizador, veja-se, ao alargar os circuitos de representação de poder – ou seja, de padrões de relação social – para lá do restrito domínio cortesão.

Ao lermos a documentação que estabelece esta Sociedade, várias questões são passíveis de ser colocadas, algumas já parcialmente respondidas. Quem eram estes homens de negócio? Quem foram os acionistas? Porque pretendiam eles sustentar os teatros públicos? Que teatros públicos? Como se organizava esta Sociedade? Que relação pode ter tido o Marquês de Pombal com esta Sociedade, sabendo-se que a ela pertenceu o Conde de Oeiras, seu filho? Porque se dissolveu a Sociedade? Qual foi o seu impacto na sociedade e no cenário cultural? Tentemos, na medida das nossas capacidades, desfiar brevemente este novelo.

## A caracterização da Sociedade

Apesar do seu curto período de vigência, entre os anos de 1771 e 1775, afigura-se interessante analisar as características da Sociedade, dado obedecer, *grosso modo*, ao formato das restantes companhias “pombalinas”, como veremos.

Visando a sustentação financeira e direção geral dos teatros públicos de Lisboa (o Teatro da Rua dos Condes, o Teatro do Bairro Alto e o Teatro da Graça), a Sociedade era constituída por ações, reunindo um capital social de cem mil cruzados<sup>46</sup> – pouco mais de 8% do capital da Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão<sup>47</sup> – repartido em cem ações de 400\$000 réis. À semelhança das restantes companhias desta época<sup>48</sup>, o seu

41 BARATA, 1998: 146-164.

42 BARATA, 1991: 208.

43 LOUSADA, 1998: 113.

44 ARAÚJO, 2003.

45 Veja-se o capítulo *O Teatro como “Escola dos Povos”* em CÂMARA; ANASTÁCIO, 2005.

46 Art.º 1.º dos Estatutos da Sociedade (*Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos theatros públicos da Corte...*).

47 Art.º 48.º dos Estatutos (*Instituição da Companhia Geral do Grão Pará, e Maranhão*, 1755. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca).

48 Nas Companhias Gerais do Grão-Pará e Maranhão (Estatutos, art.º 48.º), de Pernambuco e Paraíba (Estatutos, art.º 58.º – *Instituição da Companhia Geral de Pernambuco, e Paraíba*, 1759. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardial Patriarca) e da Agricultura das Vinhas do Alto Douro (Estatutos, art.º XLVII.º – *Instituição da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro*. 1756, Lisboa, Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca), o capital ficava cativo, em todas três, por vinte anos.

capital ficava cativo por seis anos<sup>49</sup>, de forma a assegurar estabilidade financeira para o empreendimento.

Também de forma semelhante ao que ocorria com as Companhias Gerais de Comércio<sup>50</sup>, a Sociedade tinha, estatutariamente, uma série de privilégios confirmados pelo monarca. Maria João de Almeida refere que os privilégios eram “como contrapartidas destinadas a maximizar o investimento dos accionistas em prol da subsistência dos teatros”. Todavia, podiam bem enquadrar-se no modo de atuação típico dos acionistas, homens de negócio, e por eles conhecidos, nomeadamente no âmbito das Companhias Gerais de Comércio<sup>51</sup>. Pelos pontos de contacto com as ditas companhias, é de referir que a Sociedade tinha o exclusivo comercial do seu “produto”, isto é, tinha o “monopólio dos espectáculos públicos pagos, na capital e subúrbios”<sup>52</sup> (art.º IX.º), o que a salvaguardava de potencial concorrência. Além disso, usufruía ainda de jurisdição privativa (sobre os atores – art.º XI.º), isenção de direitos (alfandegários) sobre determinados bens necessários à sua “produção” (art.º XVI.º) e tinha direito de cobrar dívidas “como Fazenda de V. magestade; da mesma sorte que foi concedido ás Companhias Geraes do Commercio” (art.º XXIX.º). Por outras palavras, estava imbuída da conceção mercantilista comum à criação das ditas companhias monopolistas, numa lógica de proteção comercial por meio da concessão de exclusivos, derrogação de obrigações e de atributos qualificantes que a diferenciavam de semelhantes empreendimentos.

Já o modelo organizacional e funcional<sup>53</sup> da Sociedade era tributário do arquétipo da “Società di cavalieri ou de cittadini” italiana<sup>54</sup>. A Sociedade era dirigida por quatro diretores, eleitos anualmente entre todos os acionistas, não existindo, portanto, um critério censitário, como nas companhias gerais de comércio – talvez porque o volume do capital também não o justificasse ou porque existia controlo inicial dos proprietários das ações, permitindo, desta forma, o controlo consequente da eleição dos diretores. Os quatro diretores, constituindo o “Corpo da Direcção”, tinham uma distribuição funcional de tarefas, existindo então diretor financeiro, diretor artístico, diretor de cena e diretor incumbido de “toda a Musica” e ainda das instalações sob tutela da Sociedade, como os teatros, os armazéns e os alojamentos dos artistas<sup>55</sup>.

É curioso reparar na dupla tutela, municipal e régia, sobre esta Sociedade, que se esboça logo nos seus Estatutos. Por um lado, o presidente do Senado da Câmara de Lisboa surge como um dos promotores da Sociedade<sup>56</sup>, sendo a sua tutela explicitada no art.º XXXI.º dos Estatutos. Duarte Ivo Cruz, por exemplo, não hesita em designar a Sociedade como “uma espécie de Companhia Municipal”<sup>57</sup>, afirmação também implícita nas asseverações de Maria João de Almeida<sup>58</sup>. Por outro, esse mesmo artigo e, sobretudo, o VI.º, no qual se determina que os diretores deverão apresentar as contas e dar conta do estado da Sociedade à Coroa,

49 Art.º V.º dos Estatutos. Também os lucros ficavam cativos, segundo o art.º VII.º.

50 Compare-se com os Estatutos das Companhias Gerais de Comércio supraditas. Veja-se CARREIRA, 1983.

51 ALMEIDA, 2004: 198.

52 ALMEIDA, 2004: 198.

53 Será difícil atestar o funcionamento quotidiano da Sociedade, pois, embora as contas da Sociedade tenham, parcialmente, subsistido, não temos qualquer documento que evidencie «o estado, e circunstancias, em que se achar a Sociedade» (art.º VI.º dos Estatutos) muita outra documentação que se encontra em falta ou por descobrir. Seria necessário realizar um levantamento das peças representadas, petições realizadas à Real Mesa Censória, verificar quem era cada um dos acionistas e que cargos ou funções desempenhava e desenvolver o trabalho de estudo dos livros de contas, já iniciado por SIMÕES, 2007.

54 Veja-se ALMEIDA, 2004: 199-203. A autora avança aí uma possível explicação: “O exemplo italiano pode ter sido observado *in loco* e importada a sua concepção geral pelo então futuro accionista da “Sociedade” de 1771, Anselmo José da Cruz, que aprendeu o ofício do comércio em Génova” (ALMEIDA, 2004: 201).

55 Vejam-se os artigos XVII.º a XXI.º dos Estatutos.

56 Veja-se, na petição, a expressão “conduzidos, e animados pelo conselho, e aprovação do Conde de Oeyras, Presidente do Senado da Camera desta Corte, e Cidade de Lisboa” (*Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros publicos da Corte . . .*, p. 1).

57 CRUZ, 2003: 103.

58 “Nas cidades italianas, a constituição das “Società” procurava responder à necessidade social e cultural de uma instituição teatral cidadina e à determinação em garantir a respectiva continuidade operativa. Tais iniciativas assentavam, portanto, no reconhecimento da dimensão cívica do teatro e da sua inerente utilidade pública, envolvendo de modo directo os governos locais a nível financeiro e legislativo” (ALMEIDA, 2004: 201).

evidenciam inequivocamente a superintendência régia, sendo clara a encomendação à “Real, e Immediata Protecção” no último artigo dos Estatutos<sup>59</sup>. Ainda a explicitar são os pontos que aproximam a Sociedade das companhias ditas “pombalinas”, acima relevados.

### Breve análise prosopográfica dos acionistas

Retomamos então algumas das interrogações feitas. Quem eram estes homens de negócio? Quem foram os acionistas? A petição tinha sido assinada, ao que conseguimos apurar<sup>60</sup>, por quarenta homens de negócio da praça de Lisboa, à data obrigatoriamente matriculados na Junta do Comércio<sup>61</sup>. Os indivíduos que conseguimos apontar como acionistas da Sociedade são os assinantes dos seus Estatutos<sup>62</sup> – Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meier e Teotónio Gomes de Carvalho – e os patentes na “Portaria do presidente do senado da camara de 18 de março de 1773”<sup>63</sup> – Inácio Pedro Quintela, José Galli, António Soares de Mendonça e Francisco Peres de Sousa. Além destes, são referidas as famílias Bandeira, Machado e Caldas como fazendo parte do grupo dos acionistas<sup>64</sup>.

Estes são os indivíduos que José-Augusto França seguiu de perto em estudos seus, tentando traçar os seus percursos<sup>65</sup>. Os mais destacados destes, Anselmo José da Cruz e Inácio Pedro Quintela, não só faziam parte da “clientela pessoal”<sup>66</sup> de Sebastião José de Carvalho e Melo, como ainda tinham os seus próprios apaniguados<sup>67</sup>. Detentores de notáveis “cabedais”, Anselmo José e Inácio Pedro exerceram várias funções institucionais prestigiantes, tendo o primeiro sido, nomeadamente, inspetor das Obras Públicas, o segundo procurador da Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba, e ambos provedores e deputados da Junta do Comércio<sup>68</sup>. Destes oito indivíduos, cinco<sup>69</sup> receberam, por certo, hábito de ordem militar<sup>70</sup> e cinco eram, seguramente, membros da nobreza. Para além do mais, uma carta de lei de 1775 declara explicitamente a assimilação dos homens

59 Também Maria João de Almeida se reporta à “regulamentação da actividade teatral” com a “intervenção legislativa dos órgãos estaduais” e “concessão de privilégios” (ALMEIDA, 2004: 203).

60 As apólices mencionadas no art.º I.º dos Estatutos da Sociedade encontram-se desaparecidas, malgrado o esforço por nós encetado para as encontrar. São, contudo, referidas por vários autores.

61 Por Carta de Lei de 30 de agosto de 1770 foi introduzida a obrigatoriedade de matrícula na Junta do Comércio (PEDREIRA, 1995: 73).

62 *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros públicos da Corte...*, p. 16.

63 *Portaria do presidente do senado da camara de 18 de março de 1773*, apud OLIVEIRA, 1883: 401-402.

64 Mário Vieira de Carvalho afirma “Joaquim Pedro Quintella, Anselmo José da Cruz Sobral, Jacinto Fernandes Bandeira, António Francisco Machado, João Pereira Caldas ou os seus ascendentes directos eram já membros da sociedade teatral de 1771” (CARVALHO, 1993: 271), depois de afirmar que é destes homens de negócio que o projeto do Teatro de S. Carlos surge, exatamente indivíduos já anteriormente ligados à nossa Sociedade (p. 52).

65 FRANÇA, 1983: 248-250 e FRANÇA, 1984: vol., 19-23. Veja-se também PEDREIRA, 1992: 407-440.

66 PEDREIRA, 1995: 159.

67 Pedreira aponta Peres de Sousa como membro da clientela de Inácio Pedro Quintela (p. 163) e o Caldas e o Machado como membros da de Anselmo José da Cruz (p. 158) (PEDREIRA, 1995).

68 Veja-se Quadro n.º 3.9 em PEDREIRA, 1995: 164-167.

69 Excetuam-se Alberto Meier, José Galli e Francisco Peres de Sousa, que não conseguimos confirmar.

70 Confira-se *Registo Geral de Mercês de D. José I*, liv. 19, fol. 32 (Joaquim José Estulano de Faria –1764), *ib.*, fol. 244 (Anselmo José da Cruz – 1765), *Registo Geral de Mercês de D. Maria I*, liv. 2 (2), fol. 175v (Teotónio Gomes de Carvalho – 1777) e *Registo Geral de Mercês de D. José I*, liv. 12, f. 276v (Inácio Pedro Quintela – 1758). António Soares de Mendonça também o deverá ter recebido, uma vez que ultrapassou o valor mínimo de ações da Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba para que o recebesse (art.º 43.º dos Estatutos da mesma Companhia) – 10 mil cruzados, isto é, dez ações – cf. Quadro n.º 3.9 em PEDREIRA, 1995: 165.

de negócio à nobreza<sup>71</sup>. Estando eles ligados a várias companhias comerciais, unidades fabris<sup>72</sup>, estancos<sup>73</sup>, e firmando alguns deles contratos com o Estado (nomeadamente, o importantíssimo contrato do tabaco)<sup>74</sup>, é significativa a conclusão de Jorge Pedreira: “O dinheiro podia, de facto, adquirir a distinção”<sup>75</sup>. Tanto que Teotónio Gomes de Carvalho chegou a conselheiro régio<sup>76</sup>, distinção também granjeada por Anselmo José da Cruz<sup>77</sup>, que se torna ainda fidalgo-cavaleiro<sup>78</sup> e, mais tarde, acrescentando de forma significativa o apelido Sobral<sup>79</sup>, torna-se titular (ainda que sem grandeza). O filho deste, também elevado à condição de fidalgo pouco depois do pai<sup>80</sup>, atingiu o lugar de desembargador da Casa da Suplicação<sup>81</sup>. Torna-se claro que estes homens de negócio, acionistas da Sociedade, se viram, portanto, dignificados, nobilitados e reabilitados<sup>82</sup> em época pombalina, sendo que alguns continuaram a sua ascensão social no período subsequente.

De mencionar também o facto de Teotónio Gomes de Carvalho ter sido em tempos dramaturgo e, em 1756, um dos fundadores da Arcádia Lusitana<sup>83</sup>, o que insere mais explicitamente estes homens de negócio na órbita do movimento civilizacional das Luzes e torna evidente a ligação da Sociedade com este traço cultural da época, associando-a ainda a uma dada elite cultural urbana. Uma anotação interessante é o facto de Gustavo Matos Sequeira o apontar como responsável pela redação dos Estatutos da Sociedade<sup>84</sup>, dando-lhe relevo como figura que exemplifica esta interpenetração de meios – socioeconómico, político e cultural.

### Uma sociedade “pombalina”?

Poder-se-á considerar a Sociedade uma companhia “pombalina”? Na nossa opinião, não será um qualificativo inapropriado, dadas as ligações diretas e indiretas ao Marquês de Pombal.

Desde logo, o modelo da Sociedade pode considerar-se decalcado das “companhias” pombalinas, sendo esta associação reforçada ainda pelo facto de o seu filho, o Conde de Oeiras, surgir como um dos promotores da mesma. A relação entre a Sociedade e um membro da Arcádia Lusitana (ainda que esta já há muito estivesse inoperacional) e a proximidade dos seus subscritores e diretores a Sebastião José de Carvalho e Melo são ainda outros elementos que a vinculam à sua esfera de influência, possivelmente com a multiplicidade de interesses inerente à ação cultural. Estariam em questão não apenas as motivações dos peticionários e acionistas e daqueles envolvidos no meio cultural lisboeta, mas ainda do próprio Marquês de Pombal, tendo em

71 Segundo MONTEIRO, 2001: 28, “a lei sobre casamentos sem o consentimento paterno de 29 de novembro de 1775, distingue o grupo antes citado do “outro resto da Nobreza da Corte ou das Províncias”, na qual inclui explicitamente “os Negociantes de grosso trato”. Na verdade, essa lei não inclui os negociantes de grosso trato na categoria da nobreza de corte ou das Províncias, mas, colocando-os à parte, cede-lhes o mesmo tratamento, referindo-os elevados à condição de nobreza por leis anteriores do mesmo monarca: veja-se Lei de 29 de novembro de 1775, in *Código Philippino ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal*, 1870: livro IV, 1052.

72 Anselmo José da Cruz era proprietário de uma fábrica de papel na Lousã – criada em 12.7.1770; isenta de direitos por 10 anos e 5 no Brasil, por alvará de 27 de julho de 1775 (Cf. MACEDO, 1982b: 158).

73 Por exemplo, Francisco Peres de Sousa era contratador da pesca da baleia e do estanco do sal do Rio de Janeiro (GUIMARÃES; PESAVENTO, 2008: 120).

74 Veja-se, sobretudo, PEDREIRA, 1995: 164-167.

75 PEDREIRA, 1995: 102.

76 *Registo Geral de Mercês de D. Maria I*, liv.20, fol. 188v (1793).

77 *Registo Geral de Mercês de D. Maria I*, liv.25, fol. 18v (1789).

78 *Registo Geral de Mercês de D. Maria I*, liv.6, fol. 316 (1779).

79 Doação para sucessão do senhorio Honorífico da Vila do Sobral de Monte Agraço (*Registo Geral de Mercês de D. Maria I*, liv.17, fol. 125 (1788)).

80 *Registo Geral de Mercês de D. Maria I*, liv.7, fol. 331v (1779).

81 *Registo Geral de Mercês de D. Maria I*, liv.7, fol. 331v (1789).

82 É de referência obrigatória a Carta de Lei de 1773 que finda com a distinção entre cristãos-novos e cristãos-velhos, isto é, acaba com um estigma que afligia o grupo mercantil, havia muito associado com ascendentes judaizantes e sangue impuro (*Carta de Lei pela qual D. José suprime as designações de cristão-novo e cristão-velho*. Lisboa: Regia Ofic. Typ, 1773, *apud* PEREIRA, 1988: 27-38).

83 REBELLO, 1989: 80 e CRUZ, 2003: 111. Neste último estudo, é explicada a importância da Arcádia para o projeto de renovação do teatro português e a sua associação com o poder.

84 SEQUEIRA, 1933: 373.

conta poder ser esta associação mais uma trave na dinâmica transformacional da sociedade em geral, sendo que este foi até indicado por alguns como o inspirador da iniciativa da criação da Sociedade e seus Estatutos<sup>85</sup>.

Existia, senão um “projeto”, pelo menos uma orientação consistente para a nobilitação do comércio de grosso trato e da finança<sup>86</sup>, algo que é evidenciado por Nuno Gonçalo Monteiro:

Estes [os negociantes de grosso trato, especialmente os matriculados da praça de Lisboa], com a elite restrita dos grandes financeiros da monarquia à cabeça, constituem sem dúvida uma elite emergente na sociedade portuguesa, que recebe uma renovada consagração institucional, jurídica e material durante o período pombalino<sup>87</sup>.

A Sociedade é, pois, mais um meio de incrementar a projeção social dos homens de negócios da praça de Lisboa<sup>88</sup> a partir do reforço das suas lógicas representacionais de poder, com a deslocação do vetor dignidade hereditária para a dignidade censitária.

### Impacto(s) da Sociedade

Qual foi o impacto da Sociedade? Desde logo, os seus Estatutos determinam a reabilitação da profissão do ator (art.º X.º) e ensaiam um tratamento condigno destes profissionais artísticos<sup>89</sup>.

Em termos de pujança teatral, talvez seja suficientemente significativo referir que a média anual das produções de ópera italiana em teatros públicos entre 1765-1771 foi de 2,6 e que a do período correspondente ao funcionamento da Sociedade foi de 6,7, exatamente idêntica à das produções cortesãs<sup>90</sup>. Sendo este um indicador importante para o domínio cultural do contexto histórico sob análise, devido ao seu destaque sociocultural, pode-se concluir que o curto período de funcionamento da Sociedade trouxe a Lisboa e ao reino uma acrescida dinâmica no âmbito teatral, mais que duplicando o número de produções de ópera italiana, que, é necessário frisar, não era a exclusiva tipologia do repertório dos teatros sustentados pela dita Sociedade.

A diferentes tipos de repertório<sup>91</sup> – que, além da ópera italiana, abrangia o teatro francês, espanhol<sup>92</sup> e nacional – foram-se associando os diferentes teatros que a Sociedade financiava, acentuando a tendência para a «autonomização dos espaços cénicos, especializados nos gostos das suas plateias-alvo»<sup>93</sup>. Por outras palavras, a Sociedade promoveu uma especialização espacial da oferta cultural, apenas possível pelo aumento da oferta e expansão dos públicos.

Quanto às pretensões de sociabilidade dos homens de negócio, é de referir a presença documentada do monarca e da família real nos teatros públicos da Sociedade, com relativa frequência<sup>94</sup>. Aí, aliás, “figuravam, entre os espectadores, alguns dos nomes mais distintos e representativos da sociedade portuguesa da altura

85 FRANÇA, 1983: 253, CARVALHO, 1993: 46, MOREAU, 1999:1722.

86 FRANÇA, 1983: 248 ss.

87 MONTEIRO, 2001: 36.

88 Veja-se também ALMEIDA, 2004: 200 e 206-210.

89 Vejam-se os artigos X.º, XI.º e XII.º. Sobre a reabilitação do estatuto profissional do ator, veja-se BARATA, 1998: 164-180 e REBELLO, 1989: 71.

90 Cf. CARVALHO, 1993: 311-319, 329-331. Mário Vieira de Carvalho parece equivocar-se no cálculo das médias, o que justifica a discrepância entre os valores que apresentamos e os valores que este apresenta. Quanto às datas de início e de fim, ocorre que não há notícia de produção operática italiana em teatros públicos entre 1775-83 e que, na vigência da Sociedade, esta se iniciou somente em 1772, o que resulta no subperíodo de 1772-74. Utiliza-se o mesmo período de referência (1772-1774) para o teatro cortesão.

91 SIMÕES, 2007: vol. I, 72-75.

92 Este último com grande sucesso, dado o êxito de uma companhia espanhola contratada pela Sociedade em torno de 1774-1775 (SIMÕES, 2007, I: 72).

93 SIMÕES, 2007: vol. I, 21.

94 Veja-se BRITO, 1989: 90 e 104.



(...) [nomeadamente] duques, condes, marqueses, embaixadores, ministros e tenentes”<sup>95</sup>. Ou seja, foi de facto criado um espaço de convivência social, no qual os homens de negócio lograram fazer confluir membros dos mais altos estratos sociais, podendo desenvolver a sua aproximação ascendente em termos sociais e colmatar a lacuna de representatividade nesta esfera do espaço sociocultural, dado que haveria fortes restrições à sua admissão nos teatros cortesãos.

A Sociedade, talvez a primeira que em Portugal consegue estabelecer uma produção teatral continuada<sup>96</sup>, poderá ter sido dissolvida por insolvência<sup>97</sup>, mas o seu “breve período de existência”, de 1771 a 1775, “foi decerto o mais intenso em termo de produção operática”, e teatral em geral, nas salas de espetáculo lisboetas<sup>98</sup>.

O espírito deste contexto cultural seria parcialmente recuperado no final do século, com a fundação do Real Teatro de S. Carlos, em 1793. A ideia da criação, financiamento e construção provem das mesmas famílias de acionistas da Sociedade – dos próprios ou descendentes<sup>99</sup>, como Joaquim Pedro Quintela<sup>100</sup>, José da Cruz Sobral, Jacinto Fernandes Bandeira, António Francisco Machado e João Pereira Caldas –, com o beneplácito régio, tendo ficado como parte integrante da Casa Pia, mas sob a tutela da Intendência da Polícia, sendo a exploração entregue a estes homens de negócios<sup>101</sup>.

Na cidade do Porto, o panorama teatral neste período é socialmente semelhante – (i) quer em termos de mecenato associado aos homens de negócios e de importância para a sociabilidade da cidade<sup>102</sup>, (ii) quer no que respeita ao móbil de representação social de um grupo emergente, os homens de negócio, em relação à actividade teatral, (iii) quer inclusivamente de ligações familiares ao Marquês de Pombal<sup>103</sup>. Destaca-se, nesta região, a ação da família Almada, em especial de João de Almada e Mello, a quem se deveria a construção do Teatro do Corpo da Guarda, e do seu filho Francisco de Almada, responsável pela subsequente construção do Real Teatro de S. João. Não obstante, em ambos os casos – Real Teatro de S. Carlos e Real Teatro de S. João – será necessário aprofundar os estudos no que concerne à sua estrutura de governança para aferir as semelhanças e diferenças face ao que se pode denominar de “modelo pombalino”.

95 SIMÕES, 2007: vol. I, 91. No documento intitulado *Folhas do Rendimento do Teatro da Rua dos Condes*, de setembro de 1772, no Caderno n.º 96 (SIMÕES, 2007: vol. II: 140-143), encontram-se como frequentadores dos TBA e TRC indivíduos de singular prestígio social, como o embaixador de Espanha.

96 ALMEIDA, 2004: 196-197.

97 Tenha sido pelas grandes despesas com os cantores e bailarinos, e a correspondente inadequação das receitas, tenha sido pelo preço excessivamente baixo dos bilhetes, ou pela pequena dimensão das salas de espetáculo, limitando o volume de receitas obtidas em situação de défice de oferta. Veja-se BRITO; CYMBRON, 2005: 115 e SIMÕES, 2007: vol. I, 91 ss. Outra explicação apontada por Benevides, e seguida por Mário Vieira de Carvalho, assenta na história da alegada expulsão da prestigiada cantora lírica Zaperini (motivada pela escândalo causado pela suposta ligação amorosa com o Conde de Oeiras), que terá levado ao declínio e conseqüente dissolução da Sociedade (CARVALHO, 1993: 51, 271).

98 BRITO; CYMBRON, 2005: 317.

99 CARVALHO, 1993: 52; SEABRA, 1993: 50; COSTA, 1993: 13-15.

100 Joaquim Pedro Quintela (1.º barão de Quintela), sobrinho de Inácio Pedro Quintela, era proprietário dos terrenos onde o Real Teatro de S. Carlos seria construído, cedendo-os em contrapartida da atribuição “a título perpétuo de um camarote da ordem nobre (ou 1.ª ordem, na designação atual) junto ao proscénio, do lado oriental, com aposentos anexos e entrada independente” (MOREAU, 1999: 17).

101 CARVALHO, 1993: 52-53.

102 “Os estratos possidentes fazem, naturalmente, desse “baptismo de cultura”, um acto de pompa e circunstância, de apresentação de argumentos na compita inter“classicista”. Na noite de 15 de maio de 1762, no Largo do Corpo da Guarda, podemos rever os epígonos da grande burguesia comercial portuguesa, lado a lado com os da burguesia provinciana das “vilas circumpostas” a 50 quilómetros da cidade. Ambas prefiguram naquela data, tendo a ópera como móbil, e graças ao empenho de João de Almada e Mello, um modelo até então exclusivo das cortes e da aristocracia e que iria implantar-se, entre nós, no futuro Teatro de S. Carlos: a ópera italiana na presença do rei. Não como soberano, mas apenas enquanto governador do Porto, o primeiro dos Almadás como que inaugura, então, à escala reduzida, a já referida estratégia de conquista de sociabilidade dos estamentos burgueses.” (FERNANDES, 1993: 17).

103 No que concerne às ligações familiares: [a]s ligações dos Almadás à árvore filogenética de Sebastião Carvalho e Melo estão bem estabelecidas e delas nos dá conta Maria Teresa Sena: o Marquês de Pombal era primo de João de Almada e Mello, já que o pai deste era irmão de D. Teresa Luísa de Mendonça, mãe do Conde de Oeiras” (FERNANDES, 1993:14).

### **Considerações finais**

A Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte, criada em 1771 e em funcionamento até 1775, constitui um marco na emergência e consagração do ideário iluminista, parte do “programa” pombalino de reforma cultural, social e política. Cedendo destaque ao poder censitivo, tornado meio para alcançar a projeção neste espaço de representação e sociabilidades e, desta forma, para a dignificação, os homens de negócio afirmam uma nova centralidade social. A Sociedade apresenta-se então como um elemento de proximidade à Coroa e emulação (parcial) dos meios cortesãos. Por outra parte, o modelo de governança da Sociedade aproxima-se do modelo pombalino, situação relevada ainda pelo facto dos seus acionistas o serem também de outras companhias pombalinas.

Podemos então afirmar que, tanto no plano das intenções de sociabilidade dos acionistas, como no cultural, como ainda pela dignificação que tenta imprimir ao estatuto do ator, a Sociedade foi um sucesso cultural, não obstante o possível fracasso financeiro. Foi, sem dúvida, um marco na História do Teatro e da Cultura em Portugal, quer enquanto peça dos jogos de poder e representação social, quer como motor de divertimento quotidiano e efervescência cultural da época.

## Fontes

ANTT – *Ministério do Reino*, mçs. 355, 454 e 992.

ANTT – *Registo Geral de Mercês de D. José I*, livros 12, 19 e 28.

ANTT – *Registo Geral de Mercês de D. Maria I*, livros 2, 2 (2), 6, 6 (2), 7, 14, 17, 19, 20, 22, 25 e 27.

*Estatutos da Junta do Comércio*, 1756. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca.

*Instituição da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro*, 1756. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca.

*Instituição da Companhia Geral de Pernambuco, e Paraíba*, 1759. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardial Patriarca.

*Instituição da Companhia Geral do Graõ Pará, e Maranhão*, 1755. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca.

*Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros públicos da Corte: [estatutos / Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte]*, 1771. Lisboa: Regia Typ. Silvana.

*Lei de 29 de novembro de 1775* in ALMEIDA, Cândido Mendes de (ed.), 1870 – *Código Phillipino ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal*, livro IV. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Filomático, p. 1052.

*Portaria do presidente do senado da camara de 18 de março de 1773* in OLIVEIRA, Eduardo Freire, 1883 – *Elementos para a história do município de Lisboa*, 1ª parte, t. XVI. Lisboa: Tip. Universal, p. 401-402.

## Bibliografia

ALMEIDA, Maria João de, 2007 – *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ALMEIDA, Maria João de, 2004 – *Goldoni e o sistema teatral português: (século XVIII)* [policopiado]. Lisboa: s. n.

ARAÚJO, Ana Cristina, 2003 – *A cultura das luzes em Portugal: temas e problemas*. Lisboa: Livros Horizonte.

BARATA, José Oliveira, 1998 – *História do teatro em Portugal: séc. XVIII: António José da Silva (o judeu) no palco joanino*. Miraflores: Difel.

BARATA, José Oliveira, 1991 – *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.

BORRALHO, Maria Luísa Malato da Rosa, 1995 – *Manuel de Figueiredo: uma perspectiva do neoclassicismo português: 1745-1777*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa, 2005 – *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

BRITO, Manuel Carlos de, 1991 – “Da Ópera ao Divino à Ópera Burguesa: A Música e o Teatro de D. João V a D. Maria I” in SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.) – *Portugal no século XVIII: de D. João V à revolução francesa: comunicações*. Lisboa: Universitária Editora, p. 313-318.

BRITO, Manuel Carlos de, 1989 – *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da; ANASTÁCIO, Vanda, 2005 – *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: IPM – Museu Nacional do Teatro.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da, 1991 – *Os espaços teatrais na Lisboa setecentista: subsídios para o estudo da arquitectura teatral*. Lisboa (tese de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).

CARREIRA, António, 1983 – *As companhias pombalinas de Grão-Pará e Maranhão e Pernambuco e Paraíba*. Lisboa: Presença.

CARREIRA, Laureano, 1988 – *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CARVALHO, Mário Vieira de, 1993 – *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

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

COSTA, Joel, 1993 – *Teatro São Carlos: breve resenha histórica*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

CRUZ, Duarte Ivo, 2003 – “O Teatro no período de Pombal: doutrina, prática e ideologia”. *Camões: revista de letras e culturas lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões, vol. 15/16, p. 102-115.

CRUZ, Duarte Ivo, 1983 – *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães Editores.

FERNANDES, Joaquim, 1993 – “João de Almada e Mello e as Artes Cénicas no Porto” in BARROSO, Eduardo Paz (coord.) – *Teatro Nacional S. João: um Renascimento*. Porto: Porto Editora.

FRANÇA, José-Augusto, 1984 – “Burguesia pombalina, nobreza mariana, fidalguia liberal” in SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.) – *Pombal revisitado: comunicações*, vol. I. Lisboa: Estampa, p. 19-33.

- FRANÇA, José-Augusto, 1983 – *Lisboa pombalina e o iluminismo*. Venda Nova: Bertrand.
- GUIMARÃES, Carlos; PESAVENTO, Fabio, 2008 – “Os contratadores e os contratos do Rio de Janeiro colonial, 1769-1779: estudo de uma sociedade mercantil” in CHAVES, Cláudia Maria das Graças; SILVEIRA, Marco Antonio (orgs.) – *Território, conflito e identidade*. Belo Horizonte: Argvmentvm, p. 107-126.
- LOUSADA, Maria Alexandre, 1998 – “Sociabilidades mundanas em Lisboa. Partidas e assembleias, c. 1760-1834”. *Penélope*, vol. 19-20, p. 126-160.
- MACEDO, Jorge Borges de, 1982a – *O Marquês de Pombal: (1699-1782)*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- MACEDO, Jorge Borges de, 1982b – *A situação económica no tempo de Pombal. Alguns aspectos*. Lisboa: Moraes.
- MARTINS, António Coimbra, 1984 – “As versões pombalinas de Molière reprovadas pela Real Mesa Censória” in SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.) – *Pombal revisitado: comunicações*, vol. I. Lisboa: Estampa, p. 189-245.
- MIRANDA, José da Costa, 1984 – “Teatro no tempo do Marquês de Pombal: Divertimento e Poder” in SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.) – *Pombal revisitado: comunicações*, vol. II. Lisboa: Estampa, p. 271-286.
- MIRANDA, José da Costa, 1978 – “Acerca do teatro espanhol em Portugal: século XVIII: alguns apontamentos críticos da Mesa Censória”. *Separata Bracara Augusta*, n.º 72-74, p. 371-382.
- MIRANDA, José da Costa, 1973a – “Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastásio em Portugal no século XVIII”. *Separata Estudos italianos em Portugal*, vol. 36. Lisboa.
- MIRANDA, José da Costa, 1973b – “Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (século XVIII)”. *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 14, n.º 2, p. 181-348.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo, 2008 – *D. José: na sombra de Pombal*. Lisboa: Temas e Debates.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo, 2001 – “Pombal, a monarquia e as nobrezas” in *Actas. Congresso O Marquês de Pombal e a sua época – Colóquio O Século XVIII e o Marquês de Pombal*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras/Câmara Municipal de Pombal, p. 27-38.
- MOREAU, Mário, 1999 – *O Teatro de S. Carlos. Dois Séculos de História*, vol. I. Lisboa: Hugin Editores.
- PEDREIRA, Jorge, 1995 – *Os Homens de Negócio da Praça de Lisboa: de Pombal ao Vintismo (1755-1822). Diferenciação, reprodução e identificação de um grupo social* [policopiado]. Lisboa: s. n.
- PEDREIRA, Jorge, 1992 – “Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII: padrões de recrutamento e percursos sociais”. *Análise Social*, vol. XXVII (116-117), p. 407-440.
- PEREIRA, Isaías da Rosa, 1988 – *Considerações em torno da Carta de Lei de D. José I, de 1773, relativa à abolição das designações de “Cristão-Velho” e “Cristão-Novo”*. Lisboa: Ofic. Gráf. Rádio Renascença.
- REBELLO, Luiz Francisco, 1989 – *História do teatro português*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- REBELLO, Luiz Francisco, 1984 – “O Marquês de Pombal e o Teatro” in SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.) – *Pombal revisitado: comunicações*, vol. I. Lisboa: Estampa, p. 97-120.
- RIBEIRO, Mônica da Silva, 2010 – *“Se Faz Preciso Misturar o Agro com o Doce”: A Administração de Gomes Freire de Andrada, Rio de Janeiro e Centro-Sul da América Portuguesa (1748-1763)*. Niterói (tese de doutoramento apresentada à Universidade Federal Fluminense).
- SANTOS, Maria Helena Carvalho dos, 1984 – “Poder, intelectuais e contra-poder” in SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.) – *Pombal revisitado: comunicações*, vol. I. Lisboa: Estampa, p. 121-128.
- SEABRA, Augusto M., 1993 – *Ir a S. Carlos*. Lisboa: Correios de Portugal.
- SEQUEIRA, Gustavo, 1933 – *Teatro de Outros Tempos. Elementos para a História do Teatro Português*. Lisboa: s. n.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, 1990 – *História de Portugal*, vol. VI, *O despotismo iluminado: 1750-180*. Lisboa: Verbo.
- SIMÕES, Adriana Cláudia Redondo, 2007 – *Contas dos teatros públicos da Corte: teatro da Rua dos Condes, teatro do Bairro Alto, teatro da Graça*. Coimbra (dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de letras da Universidade de Coimbra).
- VICENTE, António Pedro, 2003 – “Marquês de Pombal: um governante controverso”. *Camões: revista de letras e culturas lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões, vol. 15/16, p. 17-21.