

ALMA PORTUGUESA

pequeno estudo sobre a presença do teatro português no Brasil

Tania Brandão

Um país dividido em dois pelo Oceano Atlântico — a imagem é eloqüente e hábil para definir a situação do teatro brasileiro durante boa parte do século XX em relação a Portugal. Pois o teatro brasileiro, quem diria, era português. A constatação é importante: a partir dela, é possível compreender a facilidade de trânsito que os artistas e as companhias portuguesas desfrutaram aqui. E, dentro de certas proporções, a recíproca, pois alguns artistas brasileiros também conquistaram razoável sucesso em Portugal.

A referência ao oceano não é mero reconhecimento geográfico. As companhias recorriam aos vapores para viajar, desfrutando de um meio de transporte que era privilegiado; não só permitia carregar um volume considerável de cenários e adereços, como oferecia a comodidade de poder viajar trabalhando, apresentando a bordo peças do repertório e ensaiando os lançamentos, dependendo dos acordos realizados com a empresa de navegação. O oceano se revelava um lago.

No Brasil, desde o século XIX as companhias portuguesas contavam com um público considerável, constituído em sua maior parte, mas não exclusivamente, pela própria colônia portuguesa. E atores portugueses se ambientavam por aqui com facilidade, passando a integrar as companhias “nacionais” e a ter mesmo considerável papel de liderança no interior da categoria. Artistas como o empresário, autor e ensaiador Eduardo Vitorino, o ensaiador Eduardo Vieira, os atores Alexandre Azevedo e Cristiano de Souza se tornaram figuras notáveis da cena brasileira nas primeiras décadas do século XX.

O tema está longe de ser pacífico, no entanto. Reconhecer a identidade do palco brasileiro com o palco português significa localizar uma condição estética conservadora, regressiva, em descompasso com as transformações e questionamentos

que marcaram a cena teatral mundial no final do século XIX e ao longo da primeira metade do século.

No caso brasileiro, durante o século XIX, houve um interesse crescente pelo teatro, com a transposição para o país, em boa parte via Portugal, dos ditames do neo-classicismo (ainda), do romantismo e do realismo professados na França. No final do século, foi iniciada a febre da revista, do canção, do teatro musicado e com música e começou um período longo de ofuscamento do teatro dramático ou “declamado”, como se dizia na época. As poucas montagens de textos não musicais e mais “densos” eram assinadas pelas empresas estrangeiras.

Os procedimentos de cena nacionais mantiveram-se imutáveis ao longo do período. As companhias eram formadas ao redor de um primeiro ator ou atriz ou de um empresário, o elenco seguia as funções especializadas (os *emplois*), que eram fixas e pré-determinadas. Cada ator, ao longo de sua carreira, se ocupava sempre de um papel de mesma natureza, como os diferentes tipos de galãs (romântico, cômico, tímido, caricato), o centro, os vegetes; a ingênua, a damagalã, a dama-central; os caricatos. Praticamente até os anos quarenta a prosódia da cena foi a lisboeta. A movimentação no palco não era livre, era regida pelos *números e Algarismos de Colocação*, e o conjunto era orquestrado por um ensaiador, na verdade alguém que devia zelar para que cada um cumprisse com a sua função e para que não se atropelassem todos em cena.¹

As mesmas condições de produção persistiam em Portugal. Algumas personalidades do teatro português, desanimadas com o descompasso frente ao cenário europeu em geral, não deixaram de culpar a censura por causa da situação. Para os *modernos*, o que existia no palco português era evidente indício de *atraso*. Parece difícil, contudo, estabelecer uma analogia direta entre as situações políticas repressivas e o estatuto do fazer poético, artístico, e, de toda forma, este não é o tema deste artigo. Na realidade, o que se pretende evidenciar é que os artistas do teatro português, como os brasileiros, estiveram trabalhando em cena durante boa parte deste século com um alfabeto herdado do século passado, que não causava furor enquanto ruptura ou proposta de transformação da linguagem; assim, os atritos com o poder orbitaram muito mais no interior do problema temático. Mas foi exatamente este ritmo de produção que garantiu a identificação intensa e o trânsito freqüente entre o palco do Brasil e o de Portugal — em mais de um sentido, falávamos o mesmo idioma.

Pois bem, é a partir deste pano de fundo que se pode estudar as relações existentes entre o teatro brasileiro e o teatro português durante boa parte do século XX, inclusive em função da situação política vigente em Portugal: até os anos cinquenta — mas em especial até os anos quarenta — eram muitas e freqüentes as vindas das companhias portuguesas ao Brasil, com imenso sucesso, quase sempre em viagens organizadas por empresários e por vezes contando com apoio oficial. Em geral, artistas e companhias não vinham para cá em função de dificuldades políticas com o *salazarismo*. Ao contrário: vinham ao Brasil,

precisamente, artistas e conjuntos que alcançavam sucesso bastante em Portugal. Duas biografias podem ser esclarecedoras, ainda que consideradas de forma resumida, para exemplificar melhor as condições deste quadro geral.

A primeira é a da atriz Beatriz Costa (1907-1996).² Artista de origem humilde, autodidata, que teria estreado quase menina como *girl*, logo passando a *corista* e, segundo o seu depoimento pessoal, aos quinze anos já era disputada pelos empresários das revistas, Beatriz Costa poderia ser qualificada como *artista espontânea*, isto é, um talento inato para a cena que se especializou graças aos seus próprios esforços e desejos depois de iniciada a carreira profissional.³ Nas suas memórias, ela sustenta que tomou por si a decisão de frequentar a Brasileira do Chiado, um conhecido ponto de encontro dos intelectuais lisboetas de seu tempo, e que esta vivência lhe permitiu conquistar o que não obtivera nos bancos escolares convencionais.

Portanto, a atriz Beatriz Costa, ainda que amiga de notáveis homens de idéias, mais tarde amiga de Jorge Amado, não foi exatamente uma *artista enganada*, mas alguém dotada de uma irresistível vocação para a cena e que realizou esta vocação com os meios existentes ao seu dispor na época. Quer dizer — ela não contestou, não enfrentou, não rompeu com o existente ao redor. Enquadrou-se (na medida em que é justo o uso desta expressão para personalidades criadoras, de notável capacidade de invenção) nas condições da cena portuguesa existente, fez muito sucesso em Portugal e fez muito sucesso no Brasil.

Aliás, no Brasil, Beatriz Costa praticamente iniciou sua carreira: consta que a sua primeira viagem ao país, em 1930, aconteceu porque o empresário de sua companhia, Antônio Macedo, ficou privado de sua estrela, Laura Costa, que não queria viajar. Pensou então em recorrer à jovem corista, que aceitou a sorte sem hesitar e conseguiu bastante sucesso na Praça Tiradentes. Em 1936/37 ela estava de volta, agora como inquestionável vedete, pois liderava o elenco do empresário José Loureiro; o sucesso foi enorme, em particular com a revista *Pega-me ao colo*, expressão que virou gíria na cidade.

Em 1939 Beatriz Costa estava de novo no Brasil. Com o início da Segunda Guerra, ela decidiu ficar aqui, primeiro contratada pelo Cassino da Urca e logo liderando sua própria companhia, tendo como *primeiro ator* Oscarito. A estréia do conjunto se deu em 1942, no Teatro República, com a peça *Ofensiva da primavera*, de Luiz Peixoto. Em 1945, após o fim da guerra, a companhia foi dissolvida.

Apesar do gênero revista tirar muito do seu sentido do fato de se oferecer como uma *atualidade* ou *atualização*, condição patente nos títulos montados pela companhia durante os anos de guerra (*Agüenta o leme*, *Vitória à vista*, *Fogo na canjica*, *A cobra tá fumando*, por exemplo), uma outra característica da revista luso-brasileira é a sua ótica ingênua ou infantil diante do mundo, durante boa parte de sua história, sobretudo até os anos quarenta. Uma indicação preciosa desta condição é uma das especializações de Beatriz Costa, justamente os papéis infantis, travestis ou não; as graças estão embebidas em razoável

infantilidade. A partir da década de quarenta, principalmente em função de dois vetores, a migração para o teatro dos *shows* dos cassinos, extintos a partir da proibição do jogo, e a influência das montagens do produtor Walter Pinto, do Teatro Recreio, a revista brasileira foi se tornando mais picante e erótica.

A própria atriz Beatriz Costa considerou com justiça que a infantilidade era uma marca típica da revista portuguesa: no seu entender, a revista parou no tempo, devido à ação da Censura, a quem ela chamava por vezes de “velha gorda”. No seu livro de memórias, ela sustenta que a revista *O sete e meio*, de Gustavo de Matos Sequeira, Pereira Coelho, Luiz de Oliveira Guimarães e Vasco de Matos Sequeira, nos anos trinta, “foi um grande passo em frente no teatro de revista.”⁴ Mas, ainda assim, ele não teria passado disso — o gênero manteve-se com as mesmas características dos anos trinta, com os mesmos tipos e truques básicos usados pelos autores, “por pouco mais lhes ser permitido.” Escrevendo nos anos setenta, a atriz observou com ácida ironia que aqueles que desajassem remogar, deviam ir ver uma revista — o tempo não passara em cena.⁵

Mesmo não sendo política ou *engajada*, Beatriz Costa sentiu-se sempre tolhida pela censura e fustigou-a de alguma forma, ainda segundo seu próprio depoimento, nas oportunidades que teve para questionar o poder. Não foram poucas — a atriz foi chamada por Salazar para uma entrevista em que não teria sufocado sua verve *saloia*, irônica, provocativa e humorada, para a diversão das rodas de conversa da Brasileira, que a teriam recebido em triunfo após o encontro, e, ainda também segundo seu próprio depoimento, o Presidente Carmona era seu fã, freqüentando as suas peças com assiduidade e chegando a *ameaçá-la* com a Comenda de São Tiago. Ela declarou que não aceitou a honraria, um tanto por razões teatrais convencionais — achava que não tinha *físico* para tanto.

Também em seu livro de memórias, há um texto com o título “Estou-me nas tintas para a política” em que a atriz narra a sua ida à polícia de informação ou à PIDE — ela declara não lembrar ao certo nem a instituição, nem o seu nome — por causa de um almoço em homenagem ao crítico Matos Sequeira, que fora pontilhado por muitos discursos. Ela dissolveu o interesse policial afirmando que, na hora dos discursos, ouvia palavras de amor de alguém ao seu lado, ouvia versos, contava anedotas, o que fez com que o interrogador a dispensasse com certa ironia, mandando-a ir ouvir palavras de amor. A atriz encerra o relato do episódio afirmando que, no seu canto, “ninguém se interessava por política. Todos viviam de risos, uns escrevendo, outros repetindo estes... A gente de teatro não tem tempo para conspirar contra coisa nenhuma. Se alguma conspiração existe, é de uns contra os outros... Somos a classe menos perigosa que vai a banquetes!”⁶

Esta relação ambígua com o poder fez com que a atriz aceitasse o convite para uma excursão ao Ultramar. Ela própria comenta o enorme sucesso alcançado, artístico e financeiro, a sua descoberta apaixonada da África e lamenta não ter feito a excursão antes. No Brasil, Beatriz Costa chegou a ter alguma aproxi-

mação com o Presidente Getúlio Vargas, através de um personagem do seu círculo íntimo com quem ela insinua em suas memórias ter tido um romance. Para a atriz, aquele que na época era o ditador, era o “grande Presidente. A quem a classe teatral tanto deve.”⁷

Foi possivelmente em parte por causa do passadismo que a estrela da atriz foi perdendo luz nos palcos brasileiros; em Portugal, ela frisou que foi deixando a cena por causa do clima de “*panelinha*” vigente em cena e devido ao desencanto que foi acumulando com o *métier*. A raiz do desencanto foi a Censura “e o sorridente Comendador Morgado, que fez o que quis por longos anos” com o teatro português. O exemplo eloqüente que ela considerou em seu livro foi o da montagem da revista *Está bonita a brincadeira*, revista de Nelson de Barros e Fernando Santos. Em um quadro inspirado no folclore do Algarve, Beatriz Costa deveria cantar versos que estavam sendo tocados em todas as rádios, pois pertenciam a um disco que, justamente, inspirara o quadro. Dois versos eram do *mandador* do baile e diziam:

*“Cuidado cas raparigas
Não batam com o cu no chão...”*

A Censura não aceitou os versos e exigiu o corte. Foi o último trabalho de Beatriz Costa em Portugal. Não há notícia, contudo, de que a peça tenha sido sucesso: a própria atriz não escreveu nada a respeito, atitude que parece ser reveladora, pois ela sempre frisa, em seu livro, os momentos de aclamação popular e de bilheteria. Em 1972, ela sustentava que não mais pisaria em cena, em Portugal.⁸ No Brasil, sua última apresentação foi na temporada de 1950. Sem dúvida sua carreira foi ofuscada por múltiplos fatores: os tempos de *féerie* e nudismo — afinal uma forma de modernização, a perda progressiva de terreno enfrentada pelo gênero revista, a separação inexorável dos teatros brasileiro e português e ainda a transferência para a televisão de alguns fiéis colaboradores, portugueses como ela.

É justo conferir este título a Chianca de Garcia (1898-1983), cineasta português que se transferiu para o Brasil e acabou aclimatando-se muito bem aqui. A história de sua migração tanto revela os problemas do teatro português — e a identidade relativa do teatro brasileiro com ele — como realça o ritmo de mudança um pouco mais célere de nosso palco se comparado com o lusitano. A argumentação, aqui, portanto, tem três eixos distintos. A situação de estagnação da cena portuguesa é o primeiro foco a tratar. Em depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro, Chianca de Garcia sustentou que saiu de Portugal quando cineasta já conhecido, pois fora um dos fundadores da Tobis Filmes, em 1929, ao lado de Leitão de Barros, para tentar a sorte aqui.⁹

O cinema já teria sido uma mudança de “aldeia natal”; fora a sua opção de consolo diante de um teatro “em franca decadência”, que coincidia com a crise geral da dramaturgia (universal) e a exclusividade dos nomes já consagrados. O

próprio Chianca de Garcia sustentou, no mesmo depoimento, que seguia a preocupação de Paris, sua “segunda aldeia natal”, de fazer um teatro diferente daquele que se fazia em Portugal nos seus vinte anos. Diante da impossibilidade, pois sequer poderia cogitar o trabalho com um “teatro social” na linha proposta por Ibsen, dedicou-se ao cinema, escrevendo e dirigindo, entre outros e com alguns parceiros, *A canção de Lisboa* e *A aldeia da roupa branca*, este último um filme de grande aceitação popular.

No Rio de Janeiro, a sua primeira ocupação foi a direção de dois filmes para a Cinédia, de Adhemar Gonzaga — *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* e *Pureza*. Em *Pureza*, filme inspirado em José Lins do Rêgo, com músicas de Dorival Caymmi, o diretor português teve a chance de trabalhar com um dos maiores astros teatrais brasileiros da época — Procópio Ferreira, ao lado de Conchita de Moraes e Sônia Oiticica. A fita estreou em 1940 e ganhou o primeiro prêmio de um concurso para filmes brasileiros promovido pelo DIP, o Departamento de Imprensa e Propaganda, que zelava pela ideologia do regime e a difusão da imagem do instaurador do Estado Novo.¹⁰

Contudo, o cinema não o prendeu. Logo se deu um encontro teatral de grande importância histórica — Chianca de Garcia foi chamado para dirigir a companhia de revistas do Teatro República, de Beatriz Costa, tendo como primeiro ator Oscarito. A empresa ocupou principalmente o Teatro República, um reduto da colônia portuguesa e de uma platéia mais conservadora. Da Praça Tiradentes, o cineasta passou para o Cassino da Urca, chamado por Joaquim Rolas, ingressando em uma experiência diferente, do *show* de variedades, com os grandes espetáculos repletos de belas mulheres, cenários requintados, músicas executadas por orquestras.

Esta trajetória acabou fazendo com que Chianca de Garcia se tornasse uma personalidade da história do teatro brasileiro — quando o Governo Dutra em 1947 decretou a proibição do jogo e o fechamento dos cassinos, ele retornou para o antigo gênero revista e foi um dos principais promotores da transposição da *féerie* dos cassinos para a Praça Tiradentes. No Teatro Carlos Gomes, montou companhia própria e assinou produções que para alguns foram apenas uma transposição mecânica dos *shows* dos cassinos — *Um milhão de mulheres*, *O rei do samba*, *O mundo em cuecas*, por exemplo. A atuação do produtor, diretor e por vezes autor se prolongou até o início dos anos cinqüenta e teve como fecho de ouro, em 1950/1951, precisamente a colaboração com uma nova companhia brasileira de Beatriz Costa, que ocupou o Teatro Carlos Gomes (*Mão boba*, *Mulher de fogo* e *Rabo de peixe*). A partir daí, Chianca de Garcia passou para a televisão e deixou o teatro, ao mesmo tempo em que a revista ia morrendo, para muitos de seus estudiosos em função do gigantismo que conquistara em sua última fase, feérica.¹¹ Vale destacar que a televisão brasileira incorporou muitos dos procedimentos formais do teatro de convenções.

A relação de continuidade formal existente entre as duas cenas, a brasileira e a portuguesa, portanto, foi o fator que permitiu a vinda e a aclimação de Chianca de Garcia para o Brasil e explica até mesmo o seu choque com os defensores do teatro moderno local. O principal episódio envolveu Chianca de Garcia e Ziembinski, diretor polonês que se projetou para o epicentro do movimento teatral graças à sua liderança frente ao grupo Os Comediantes, em particular a partir da direção de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Pois bem, o revisteiro escreveu um ácido comentário contra o diretor — que ele chamou pejorativamente de Zibinski — e mesmo contra o novo teatro que estava sendo proposto, em 1946, por ocasião da apresentação de *Era uma vez um preso*, de Anouilh, no Teatro Fênix. O seu texto tende a ser visto hoje como representante legítimo dos “sentimentos de perplexidade e hostilidade dos setores conservadores do teatro diante da invasão de idéias inovadoras.”¹²

Tudo indica, no entanto, que, em seu afã para não morrer e para preservar o seu poderio, o velho teatro carioca de convenções procurava logo e sempre incorporar — cooptar — as mudanças e novidades, como se fossem apenas mudanças e novidades as proposições das novas gerações, *modernas*. Esta constatação é a melhor explicação para o fato de Chianca de Garcia ter convidado o mesmo Ziembinski para trabalhar em 1948, na Praça Tiradentes, em um projeto de perfil nebuloso. Ele conseguiu a concessão do Teatro João Caetano para uma temporada teatral, mas com a condição de apresentar algo fora de sua especialidade, uma “temporada dramática” — e para tentar garantir a realização da proposta convidou justamente o mesmo Ziembinski para o papel de diretor. O espetáculo, *Revolta em Recife*, de Alceu Marinho Rêgo, escritor pernambucano de prestígio nos meios intelectuais da capital federal, apesar de contar com apoio da intelectualidade, foi um fracasso. Além da fraqueza do texto e da ligeireza da produção, foi decisivo para o mau resultado o “predomínio de atores viciados nos clichês da velha escola.”¹³ O *velho teatro* que unira os dois países só foi liquidado ao longo dos anos cinquenta e ainda assim passou por demorada agonia.

Ao final do processo, a alma portuguesa do teatro brasileiro morreu, ao mesmo tempo em que sumiram dos mares os vapores, outrora garantia privilegiada de estreito contato entre as duas cenas. Talvez se possa afirmar que os vínculos começaram a se esgarçar ainda na década de trinta: precisamente em 1931, no *Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil*, foi proposta e aceita a fundação do Teatro Português no Brasil, iniciativa sem qualquer resultado objetivo, mas que permite demonstrar, graças à tese apresentada e às argumentações desenvolvidas, a existência de uma grande aproximação entre as duas classes teatrais e o interesse agressivo de uma restauração portuguesa, de resto impossível... Procurava-se então combater o risco que corria o falar e a tradição literária portugueses, ameaçados pela mistura corrente nas terras tropicais, em que a dicção

ficava contaminada e a busca intelectual perdida.¹⁴ Com certeza o princípio do fim aparece ali onde ainda há integração mas onde já se fala e se busca um meio para preservar um certo poder, que começa a despontar como *antigo*. Em algumas décadas o teatro português se transformou em estrangeiro na cena brasileira, necessitando verdadeiramente de subsídios e verbas governamentais para chegar ao que se tornou apenas mais um ponto do além-mar. E o Atlântico passou a ser um verdadeiro oceano.

Notas:

1. Ver PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
2. VICTORINO, Eduardo. *Para sêr actor*. São Paulo: Livraria Teixeira, 1936.
3. As datas balizadoras da vida de Beatriz Costa apresentam oscilações. Estamos seguindo aqui as datas de nascimento e morte fixadas pela Biblioteca Nacional de Lisboa, consultada via Internet, mas a data de nascimento declarada pela atriz em seus livros e localizada nos documentos existentes no Serviço de Documentação da FUNARTE é 1909.
4. Sobre a história de vida da atriz, podem ser consultados alguns dos livros que escreveu, com formato de autobiografia, em particular COSTA, Beatriz, pseud.. *Sem papas na língua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. É notável, neste volume, a variação, oscilação e o erro de datas. Apesar das variantes, o sentido de sua história de vida parece bastante cristalino; o motivo básico para a hesitação quanto às datas parece ser mesmo o desejo de simular juventude.
4. Idem, p. 80.
5. *Ib.*, p. 81.
6. *Ib.*, pp. 63/64.
7. *Ib.*, p. 152.
8. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 5/1/1972, recorte de jornal do Serviço de Documentação da FUNARTE.
9. CHIANCA DE GARCIA. Depoimento. Ministério da Educação e Cultura, FUNARTE, Serviço Nacional de Teatro, 28/07/1977.
10. GONZAGA, Alice. *Chianca de Garcia — mais um pioneiro sai de cena*. Rio de Janeiro, Revista Manchete, 19/02/1983. Serviço de Documentação da FUNARTE.
11. Ver sobretudo PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, a obra mais completa disponível sobre a revista no Brasil.
12. MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo-Rio de Janeiro: HUCITEC/FUNARTE, 1995, pp. 89 e segtes.
13. Idem, p. 140. Observe-se que a prática da cooptação foi freqüente por parte do teatro de revista e também uma atitude constante de Chianca de Garcia. Logo no início de sua carreira, ao filmar *Pureza*, ele escalou para o elenco, ao lado de Procópio Ferreira, *monstro sagrado do velho teatro*, a primeira revelação feminina do que se poderia vir a chamar *teatro moderno*, a atriz Sônia Oiticica, que fora a Julieta do Teatro do Estudante do Brasil em 1938. Outros nomes novos são vistos com freqüência nas fichas técnicas da Praça Tiradentes: Santa Rosa, Pernambuco de Oliveira, Luiza Barreto Leite, Ângelo Labanca.
14. ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DOS PORTUGUESES NO BRASIL. Rio de Janeiro, 3 a 16 de Maio de 1931.