

Lusófonos e lusófobos: a querela teatral entre brasileiros e portugueses e a proposta de brasilidade teatral de João do Rio

Julio Lucchesi Moraes

Programa de Pós-Graduação em História – FFLCH-USP

Mestrando – História Econômica – Or. Prof. Dr. José Flávio Motta

Bolsa FAPESP

Professor do Departamento de História Econômica – Universidade de São Paulo

Resumo: O trabalho tem por objetivo refletir sobre a temática da emergência da brasilidade teatral no início do século XX. Para além da análise de elementos estéticos das peças e montagens do período, a reflexão pretende deter-se em questões de ordem social e econômica. Referimo-nos às preocupações de natureza prática, tais como a composição de quadros profissionais e sua capacitação técnica, os direitos autorais, a rentabilidade do setor etc. A esta mudança de enfoque analítico – de um “paradigma estético” em direção a um “paradigma econômico” – atrela-se uma reorientação na escolha das fontes e referências bibliográficas, através do resgate de críticas e notas escritas por João do Rio, sobretudo em seus textos sobre a complicada relação entre brasileiros e lusos no começo do século XX.

Palavras-chave: História do Teatro, Brasilidade.

Os teatros brasileiros na dinâmica empresarial portuguesa

Parece-nos que a relação entre os grupos lusos e brasileiros no início do século XX tem contornos muito mais complexos que o do mero traslado de companhias portuguesas para o Rio. É que justamente por compartilhar “a língua de Camões”, as atrações portuguesas serão “frequentadíssimas por brasileiros” (PEIXOTO, 2009a, p.148) originando, a partir de tal sobreposição, uma trama mais complexa de relações.

A primeira que destacaremos é a do plano empresarial. Pelas colunas teatrais do Rio de Janeiro se veem constantes notas sobre viagens do empresário teatral português José Loureiro, um dos mais atuantes no período, para sua terra natal (*O Paiz*, 21/07/1914 e MORAES, 2007, p.133). A análise do perfil de espetáculos dos teatros administrados por Loureiro – como o República, o Palace Theater e o Lírico no Rio e o São José, em São Paulo – demonstram a grande participação de companhias e atrações lusitanas ao longo das temporadas. A recepção das escolhas de Loureiro é ambígua, como nos mostra uma passagem de junho de 1908¹.

A ambiguidade é certamente maior quando nos referimos às atividades de outro empresário, o também lusitano Eduardo Vitorino. Isso porque Vitorino assumiria a concessão do Teatro Municipal para as temporadas de 1912 e 1913. João do Rio, que o chama de “meu amigo empresário de Portugal”, é um de seus grandes partidários,

¹ “Encontro-me à noite no Apolo. É uma enchente [isto é: um público cheio – JLM] colossal e o José Ricardo já cantou manjericos suficientes para dar indigestão de fados, mas o público pede sempre *bis*” (*Notícias do Teatro europeu*, *Cinematógrafo*, 21/06/1908 apud PEIXOTO, 2009b, p.66).

ressaltando seu entusiasmo e suas capacidades comerciais (cf. PEIXOTO, 2009a, p.74). Numa crônica de 1909, no bojo das discussões sobre a temporada inaugural do Municipal, afirmava que:

Nós temos homens de letras com vontade de dirigir este teatro, empresários com o mesmo desejo, e mesmo uma série de bichos teatrais nessas disposições. Mas ninguém, nem aqui, nem em Portugal, reúne todas as qualidades excepcionais do conjunto como as possui Eduardo Vitorino, além do mais, trabalhador e entusiasta (*"Eduardo Vitorino"*, *Gazeta de Notícias*, 2/5/1909 apud PEIXOTO, *idem*, p.78).

Havia uma particularidade do setor teatral que beneficiava os empresários estrangeiros em detrimento dos locais, que era o assim denominado regime de *temporadas oficiais*, vigente ao longo de toda a *Belle Époque*. É que o mundo teatral do período operava no esquema de temporadas, isto é, uma época do ano, geralmente no inverno, em que ocorria uma concentração de atividades teatrais². Ora, acontece que Portugal e Rio de Janeiro situam-se em hemisférios diferentes e, por tal razão, apresentam estações do ano trocadas. Os empresários lusitanos perceberam desde muito cedo essa situação e começaram a programar suas estadias no Rio de Janeiro à luz do calendário de espetáculos no além-mar. Afirma João do Rio numa crônica de 1908:

As companhias portuguesas!... Elas, hoje, é que nos dão nos quatro meses melhores do ano [isto é: no inverno – JLM] a noção agradável de que o público não desprezou por completo o teatro em português. Muita gente há que não vai ao teatro senão quando aí estão essas companhias e, por isso, Tito Martins, ao escrever uma revista carioca, teve esta ironia de um anúncio:

- Consta que este ano virão ao Rio trezentos e vinte e cinco companhias portuguesas. É um exagero lamentável! (*"Imprevisto"*, *O Paiz*, 17/09/1916 apud PEIXOTO, 2009b, p.218).

A situação do meio propriamente criativo do teatro não será distinta da do empresarial. Assim, vemos que o vai-e-vem de vapores entre Rio e Lisboa atingiu também os artistas³. Agenciados ou "descobertos" nos palcos cariocas, diversos atores, atrizes, músicos e coristas engrossarão os quadros das companhias lusitanas. Sobre o assunto, lemos que:

Os artistas aproveitáveis – e há muitos, seriam absorvidos pelas companhias portuguesas, onde há falta de bons, tais as mediocridades para

² Sobre o regime de temporadas, ver o apêndice de Moraes (2007).

³ "Os artistas brasileiros que trabalham vieram de Portugal. E os domiciliados aqui tiveram de ir a Portugal como o Ferreira e a Medina de Souza – para ter contratos cá" (*"A questão teatral"*, *À margem do dia*, 04/11/1914 apud PEIXOTO, 2009a, p.206). Há também um sem número de "empresários artistas", como é o caso de Palmira Bastos ou Chaby Pinheiro.

cá exportadas (“O empresário Mesquita e o Teatro da Exposição”, *Cinematógrafo*, 19/07/1908 apud PEIXOTO, 2009a, p.70)⁴.

Tais agenciamentos causavam um dos maiores desconfortos, que era a necessidade do ajustamento fonético. Menciona Luiz Felipe de Alencastro que pelo menos desde o terceiro quartil do século XIX as divergências fonéticas e gramaticais dos lusitanos incomodavam os cariocas (1997, p.31). Ora, se críticos e público do período viam com bons olhos e até com simpatia a vinda de empresários portugueses para cá, a avaliação dessa submissão de artistas locais aos modos linguísticos e temáticos lusitanos seria distinta (cf. MORAES, 2007, p.108). O caso é ainda mais patente junto ao grupo dos escritores, dramaturgos e comediógrafos brasileiros:

Com talento ou sem ele, desde que o Brasil se fez mercado e fonte de receita dos teatros portugueses, eles [os escritores brasileiros – JLM] são os clientes maltratados dos empresários (“M. Chauzel e os autores dramáticos nacionais”, *À Margem do Dia*, 08/07/1913 apud PEIXOTO, 2009a, p.199).

Note-se, contudo, que já há um patente mal-estar na relação entre brasileiros e portugueses. Continua o cronista:

Peças nacionais? Os empresários riem-lhes na bochecha, e trazem para o Rio as bagaceiras mais fantásticas de Lisboa e do Porto. Acreditar que eles têm talento? Para que, se há os outros? Só por acaso, por subvenção ou por necessidade urgente recorrem à tradução dos originais franceses (*idem, ibidem*).

A menção ao serviço de traduções é particularmente sintomática. Isso porque a partir da metade dos anos 1910 surgem as primeiras preocupações institucionais com o cumprimento de direitos autorais (cf. MORAES, 2007, p.121 e PEIXOTO, 2009a, p.19). Mário Nunes aponta uma série de iniciativas do período, tal como a assinatura de parcerias entre escritórios internacionais ou o surgimento de uma série de associações de escritores como o Ciclo Teatral (1915) e a Academia Dramática Brasileira (1916). A criação da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) em 1917 é, em grande medida, o ponto central desse processo (NUNES, 1956, pp.183). Movimento análogo ocorre junto aos artistas com a criação da Casa dos Artistas em 1914⁵.

Inegável não relacionar todos esses acontecimentos ao surgimento de certo *mal-estar* entre lusos e brasileiros. A situação não deixa de ser percebida já na virada da década de 1920. Assim, veremos a família do empresário teatral italiano Pascoal Segreto, na figura

⁴ Noutra crônica, de 1909, o cronista menciona a crítica situação dos coristas, ainda mais explorados do que os artistas (PEIXOTO, 2009b, p.122).

⁵ “A casa dos artistas, a legítima representante dos atores, atrizes, coristas e mais pessoas das classes anexas” (*O Paiz*, 19/07/1920).

de seu contador, Domingos Segreto, enviando uma carta aos redatores do jornal *O Paiz* em julho de 1920. Na correspondência, assumia a companhia o compromisso de zelar pelos valores da brasilidade, proclamando-se Segreto um empresário “nacional e nacionalista por excelência” (“*Pelos teatros*”, *O Paiz*, 11/07/1920). Além de publicar as contas da empresa, destacando os gastos com artistas, orquestras e direitos autorais, os irmãos Segreto reiteram que a empresa “empregava cento e tantas pessoas”, dentre as quais a “brasileiríssima” estrela Abigail Maia (*idem, ibidem*).

Brasilidade teatral: por uma proposta alternativa

Mais de dez anos antes da carta de Segreto, em 1909, João do Rio escrevera uma crônica para o periódico lusitano *Portugal de Agora* afirmando que:

Há alguns anos atrás, no nosso chamado inverno, eu sentia uma tristeza patriótica. O patriotismo é sentimento complexo e difícil de definir, pelo multiformismo das suas feições [sic] (...). O meu patriotismo era humilhado, envergonhado e teatral, *não na parte dos artistas propriamente, mas na materialíssima feição das caixas, das platéias, do conforto interno* (“*O Teatro em Portugal*”, *Portugal D’Agora*, 14/05/1909 apud PEIXOTO, 2009a, p.126, destaque nosso).

A proposta de João do Rio apontava para uma segunda noção de teatro nacional, imbuída de uma acepção comercial e lucrativa. Continuava o escritor, valendo-se agora do depoimento de um empresário teatral português atuante nos dois lados do Atlântico:

O teatro é uma grande empresa industrial, uma fábrica de diversões. O empresário é o diretor da fábrica tendo de pensar em tudo e certo de que, se não tiver lucro, não só dá às algibeiras próprias um tiro como prejudica uma porção de gente (*idem*, p 129).

Sob esse enfoque *econômico* do tema fica clara a estreiteza da proposta de nacionalismo centrada exclusivamente no universo estético, proposta essa criticada por João do Rio em sua crônica *A Escola Dramática*, de 1910:

Nacionalização? Quando a companhia é quase toda portuguesa, e o empresário é português, e a peça de estréia de um português? Quer dizer, com certeza, naturalização... Não! Quer dizer nacionalização (*Cinematógrafo*, 24/04/1910 apud PEIXOTO, 2009a, p.105).

Curiosamente, a proposta econômica de nacionalização do teatro neutraliza e supera a velha querela entre lusos e brasileiros. Nesse sentido, o cosmopolita João do Rio vislumbrava inclusive a possibilidade de cooperações entre os dois lados do Atlântico, indicando o papel que os lusos poderiam ter na formação de um teatro nacional do lado de

cá: “Só depois de conseguidas essas coisas, que são a base, era possível então fazer elenco (com auxílio de atores e atrizes portuguesas, está bem de ver!) e começar o teatro” (*idem, ibidem*).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Periódicos

Jornal *O Paiz*

Livros e Teses

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAES, Fernando A (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.2, pp.11-93.

MORAES, Julio Lucchesi. *São Paulo, capital artística: a cafeicultura e as artes na Belle Époque (1906-1922)*. 2007, 232 p. Projeto de Pesquisa (Relatório final) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

NUNES, Mário. Preâmbulo: 1913-1921. In: _____. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. v.1.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o Palco: Página teatral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. Volume 1.

_____. *João do Rio e o Palco: Momentos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. Volume 2.