

O entreato da *belle époque*: a cena nacional e luso-brasileira¹

Natasha Belfort Palmeira
Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III
Universidade de São Paulo

Resumo

A cena teatral brasileira do início do século XX não se resume ao nome de alguns atores. Ao contrário, é nela que convergem importantes iniciativas de renovação teatral, a reanimação e o desfecho de debates deixados em aberto em meados do século anterior. É também o prelúdio de uma questão cara ao Modernismo: a formação do teatro nacional, ideia que já neste momento assumirá contornos borrados, e na qual o projeto de aliança luso-brasileira defendido por Paulo Barreto terá um papel não sem importância.

Palavras-chave: *belle époque*; teatro nacional; aliança luso-brasileira.

Résumé

La scène théâtrale du début du XX^{ème} siècle ne se résume pas au nom de quelques acteurs. Au contraire, c'est en elle qui convergent importantes initiatives de rénovation théâtrale, la réanimation et le dénouement de débats suspendus à la moitié du siècle antérieur. Elle est aussi le prélude d'une question chère au Modernisme: la formation du théâtre national, idée qui déjà en ce moment connaîtra des contours flous, et dont le projet d'alliance luso-brésilienne soutenu par Paulo Barreto n'aura pas un rôle sans importance.

Mots-clés: belle époque; théâtre national; alliance luso-brésilienne

A cena da *belle époque* brasileira, sobretudo carioca, foi durante muito tempo o *entreato* da história teatral, a lacuna ignorada pelos estudiosos e pesquisadores de teatro que somente nos últimos anos têm apresentado trabalhos sobre o assunto.² O que permanecia digno de nota daquele tempo em que se criava a personalidade do artista e o culto da vedeta – figura instituída em Portugal em meados do século XIX graças à influência de Émile Doux, que formara os atores portugueses da geração romântica, e que se difundiu também no Brasil – eram os nomes Itália Fausta, Procópio Ferreira, Leopoldo Fróes.

¹ O presente artigo apresenta uma parte da pesquisa de mestrado *Entre le Brésil et le Portugal: Mémoires d'acteurs de compagnies théâtrales luso-brésiliennes du début du XX^{ème} siècle*, dirigida pela professora Claudia Poncioni e defendida em junho de 2015.

² Penso sobretudo nos estudos *Teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções* (1991), da pesquisadora Neyde Veneziano, ou ainda *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República* (2003), de Cláudia Braga.

O desinteresse por este período da história teatral e seus artistas deve-se, em parte, a um preconceito em relação à produção teatral da época; a uma interpretação que viu naquele momento a “decadência do teatro brasileiro”, causada, de um lado, por uma suposta ausência de dramaturgia nacional, e por outro, pela preponderância de um teatro comercial executado na maioria das vezes por companhias estrangeiras. Muitas destas companhias internacionais, em sua maioria francesas, espanholas e portuguesas, são citadas nos estudos sobre teatro e colocadas em oposição às ditas companhias nacionais, que levavam adiante, não sem esforços, a dramaturgia dos novos autores brasileiros conhecida posteriormente como pré-modernista. Mas as companhias lusas, recebidas por uma categoria de público específica, formada por portugueses da grande colônia no Brasil, e cuja “[...] língua, que é a nossa, compreensível de todos, atraía, face à excelência dos artistas, não só a elite, como elementos da classe média” (NUNES, 1956, p. 31-32), constitui um caso à parte.

Ora, as fronteiras entre o “estrangeiro” e o “nacional” nesse período são muito tênues em se tratando de Brasil e Portugal, de modo que, observando as colunas teatrais nos jornais da época, descobrimos que algumas das principais figuras responsáveis pelo desenvolvimento do teatro brasileiro são, na verdade, de nacionalidade portuguesa, como é o caso do então famoso encenador Eduardo Victorino, responsável pela organização de duas temporadas no então recém-inaugurado Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ou mesmo do ator Christiano de Souza, que dirige e leva à cena muitas comédias de autores nacionais no novo Teatro Trianon, inaugurado em 1915. Ou então a fronteira se desfaz nas anedotas entre um continente e outro, como ocorre com o empresário Dias Braga, que fizera grande fortuna no Brasil e do qual não se sabia ao certo a origem. Essa contínua travessia muda mesmo o sentido de pertencimento a uma nação, como narra em suas memórias o ator Chaby: “[...] há trinta anos que vivo duas existências; uma em Portugal, a ter saudades do Brasil; outra, no Brasil a ter saudades de Portugal” (PINHEIRO, 1938, p. 89-90). A distinção das nacionalidades dos dois países em questão só se delinaria após a Independência, embora ela continuasse turva na esfera cultural.

O intercâmbio cultural entre os dois países na virada do século XIX para o século XX continuará muito intenso e durará até meados de 1940, ainda que por volta dos anos 1920, com o Modernismo, ele se torne cada vez mais descontínuo, pelo menos no que diz respeito à prática teatral. No já clássico estudo de Arnaldo Saraiva sobre os modernismos brasileiro e português,³ o autor lembra que, “apesar da concorrência que os franceses faziam aos portugueses no Brasil desde os meados do século XIX, é inegável que estes dominavam a cena literária brasileira – como dominavam a teatral – até pelo menos aos meados da década de 1910” (SARAIVA, 2004, p. 31). Será exatamente nesses anos que a frequência de companhias portuguesas no centro cultural do Brasil vai ser mais intensa.

³ Cabe lembrar que o estudo de Arnaldo Saraiva, *Modernismo brasileiro e o Modernismo português: subsídios para seu estudo e para a história das suas relações*, publicado no final da década de 1980, vinha justamente mostrar que, ao contrário do que sustentava a ideia generalizada que se fazia até então, o período em que se desenvolvem os modernismos em Portugal e no Brasil não foi um momento de interrupção dos contatos literários entre os dois países, mas sim uma das épocas em que houve maiores aproximações interculturais entre eles, sobretudo literárias.

A cena carioca da *belle époque*

No final do século XIX a cena teatral brasileira ainda lutava para encontrar o seu espaço na desleal concorrência com os elencos estrangeiros. Como em Portugal, a revista era o gênero que prevalecia ao lado da comédia de costumes, da opereta, da mágica e dos dramalhões traduzidos do francês. O Rio de Janeiro era o grande centro cultural do país onde anualmente se apresentavam mais de mil peças. O teatro era ao mesmo tempo “tribuna, escola de costumes, oportunidade de ascensão social, chance de exibir joias e vestidos ou simples entretenimento” (MARZANO; DE MELO, 2010, p. 97). Nesta época em que o financiamento público às companhias independentes não existia, o teatro comercial, que garantia grande sucesso de público e crítica, escravizando-se ao “gosto das plateias”, era a regra. O teatro de gênero ligeiro era monopolizado praticamente por duas empresas de iniciativa privada: a empresa do português José Loureiro, conhecido pela contratação de companhias estrangeiras (portuguesas em sua maioria), e a do italiano Paschoal Segreto, que alternava temporadas com companhias estrangeiras e “nacionais”. Dos principais teatros da época, estes dois empresários eram proprietários ou “exploradores”, como se dizia na época, de cinco. Em 1913 o Apolo e o Recreio Dramático, que encenava o teatro de prosa, estavam sob a direção do português, enquanto que o Carlos Gomes (antigo Sant’Anna), a Maison Moderne e o São José (antigo Príncipe Imperial), sob a administração do italiano. Os outros principais teatros do circuito comercial eram o Teatro Lírico, destinado à representação de óperas, o São Pedro de Alcântara (antigo São João, reestruturado em 1916), o Teatro Fênix e o Municipal, inaugurado em 1909.

Embora o teatro fosse o principal entretenimento da sociedade, como afirma Décio de Almeida Prado, nós “vivíamos um paradoxo: mercado teatral crescente, produção nacional descendente. O teatro era a diversão coletiva por excelência, antes que o cinema e o futebol viessem a disputar essa primazia” (PRADO, 1999, p. 161). No meio intelectual se falava de “crise do teatro nacional”, como se o teatro brasileiro tivesse conhecido outrora um período áureo em sua história. A anedota corria também pela boca dos atores portugueses que lá iam:

Diz [...] Henrique Marinho que, a crise do teatro brasileiro, não surge agora: vem já do império. – Parece-me entretanto, que a Cristiano de Sousa se deve o início do ressurgimento do Teatro Nacional, e ao talentosíssimo Leopoldo Fróis⁴ – o *enfant gâté* da sociedade brasileira – o seu continuador (LEAL, 1920, p. 122).

⁴ O português Christiano de Souza foi o primeiro empresário a ocupar o recém-inaugurado Teatro Trianon. Leopoldo Fróis foi seu sucessor na ocupação do novo teatro onde fez sua fama.

Aquele suposto apogeu, na verdade, nunca tinha existido – era uma espécie de mito criado pelas elites inconformadas com o gosto popular.⁵ Basta lembrar as críticas de Machado de Assis sobre o teatro quarenta anos antes.⁶ No início de 1900 ainda se punha em discussão os ditos teatro sério (o drama e a alta comédia) e o teatro de gênero ligeiro, considerado inferior (cujas modalidades eram a revista, as operetas e o *vaudeville*). Esta oposição vinha da “derrota” do século anterior, advinda num momento de grande efervescência cultural, nunca visto antes, dos jovens intelectuais brasileiros engajados na criação de uma dramaturgia nacional. Com o grande sucesso do teatro Alcazar Lyrique, que oferecia espetáculos para divertir, de música ligeira, de cenas cômicas e *vaudevilles* vindos diretamente de Paris e apresentado em língua francesa, o então recente Teatro Ginásio, com repertório do chamado teatro “sério” e nacional, foi à míngua. Quando em 1865 estreou a opereta *Orphée aux enfers*, o Alcazar alcançou o maior sucesso e minou completamente “o trabalho realizado pelos autores ligados ao Ginásio, ao mesmo tempo que muitos desistiram da dramaturgia, pelas mais diversas razões, inclusive a decepção com os novos rumos que vinha tomando a vida teatral brasileira” (FARIA, 2001, p. 324).

Não obstante a derrota da experiência do Ginásio, permanecia a necessidade de fazer teatro nacional no começo do século seguinte. Nesse sentido, surgiram iniciativas com o intuito de fundar um teatro com preocupações literárias, educativas e nacionais como a criação de escolas dramáticas, a exemplo da Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, fundada em 1911 por Coelho Neto, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, inaugurado em 1906 por Pedro Augusto Gomes Cardim, e a construção dos teatros municipais das capitais culturais do Brasil de então: o Teatro Municipal do Rio de Janeiro – cuja construção teve início em 1905 e inauguração em 1909 – e o Teatro Municipal de São Paulo, inaugurado em 1911. Em 1908 é inaugurada a Exposição Nacional com o objetivo de oferecer ao mundo, seguindo o modelo da Exposição de Paris, a nova face urbana e civilizada da Cidade Maravilhosa. Na ocasião, Arthur de Azevedo fez encenar 15 peças de autores nacionais.⁷ Idealizado por este último, é aberto, um ano após a sua

⁵ Como bem lembra Claudia Braga, a cultura popular era de um lado ignorada pela grande massa populacional e de outro, refutada pelas elites ainda convencidas de que o modelo a seguir era aquele europeu: “A crise teatral brasileira revelou-se, portanto, inócua. O estudo dos textos dramaturgicos brasileiros escritos e encenados na Primeira República desvenda um caminho de desenvolvimento artístico seguido por nossos autores, cuja opção preferencial demonstra ter sido a de um teatro popular. Se estas obras mantiveram-se até então olvidadas, ou mesmo ignoradas por parte dos estudiosos de nossa história teatral, a explicação provavelmente deve-se antes de mais nada ao preconceito das camadas ‘ilustradas’ quanto às formas mais populares de cultura” (BRAGA, 2003, p. 6).

⁶ A título de exemplo, cito uma das diversas críticas de Machado sobre o incipiente ou quase inexistente teatro nacional: “O teatro tornou-se uma escola de aclimação intelectual para que se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos. A missão nacional, renegou-a ele em seu caminhar na civilização; não tem cunho local; reflete as sociedades estranhas, vai ao impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos.” (MACHADO DE ASSIS, 1953, p. 15-16).

⁷ Segundo José Galante de Sousa, as peças encenadas foram as seguintes: *Não consulte médico*, de Machado de Assis; *O noviço e Os irmãos das almas*, de Martins Pena; *As doutoras*, de França Junior; *Deus e a natureza*, de Arthur Rocha; *Quebranto e A nuvem*, de Coelho Neto; *O defunto*, de Filinto de Almeida; *As asas de um anjo*, de José de Alencar; *Sonata ao luar*, de Goulart de Andrade; *A herança*, de Júlia Lopes de Almeida; *Vida e morte e O dote*, de Arthur Azevedo; *História de uma moça rica*, de Pinheiro Guimarães; e *Um duelo no leme*, de José Piza (SOUSA, 1960, p. 238).

morte, o Municipal do Rio de Janeiro, e para o descontentamento dos autores nacionais, o amplo e luxuoso palco seria destinado à encenação de óperas e peças estrangeiras, espetáculos elegantes que faziam daquele teatro um novo ponto de encontro da alta sociedade carioca.

Mas em 1912 o encenador português Eduardo Victorino, contratado pela prefeitura da Capital Federal, organizou uma companhia nacional a fim de restituir o teatro à sua finalidade original; contudo, a temporada não obteve grande sucesso de público. Era como se, à produção nacional, estivesse reservado o teatro ligeiro de entretenimento, e o teatro sério aos atores estrangeiros. Dito de outro modo, era como se o drama fosse um gênero exclusivamente europeu, o que, de certa maneira, era. “Diz-se que o francês não tem *la tête épique*; pode dizer-se que o brasileiro não tem a cabeça dramática” (*O Cruzeiro*, 18 ago. 1878 *apud* FARIA, 2001, p. 294), dizia Machado de Assis. Mesmo assim o encenador português fez outra tentativa e organizou nova companhia para aquele teatro em 1913, mas dessa vez incluiu um drama francês para tentar atrair o público: *La petite Madame Dubois*, de Paul Gavault e Jean Lehaix, traduzida por J. Brito.

Ao mesmo tempo, o crescimento econômico e as decisões na política internacional também vão contribuir para mudar a direção do teatro brasileiro: o isolamento do Brasil na Primeira Guerra Mundial não apenas possibilitou um estreitamento com os Estado Unidos, mas também permitiu que ali se desenvolvesse “livremente” o teatro e a dramaturgia nacional. Com a guerra a travessia do Atlântico se tornara mais difícil, diminuindo as excursões das companhias estrangeiras e abrindo espaço cênico para representação de companhias nacionais em diversos teatros particulares do Rio de Janeiro, e para o surgimento de novos dramaturgos, como Cláudio de Souza, Gastão Tojeiro, Abadie Faria Rosa, Renato e Oduvaldo Viana, José Oiticica, Viriato Corrêa ou Armando Gonzaga. Assim,

[...] como os produtos industrializados, as produções teatrais ditas “sérias” só eram valorizadas, até a guerra, se importadas. Tanto quanto as outras importações, no entanto, as companhias italianas e francesas tiveram interrompidas suas excursões anuais ao Brasil em consequência do conflito armado. Essa ausência propiciou às companhias nacionais dois fatores fundamentais de estímulo: bons teatros disponíveis nos meses mais disputados para temporadas teatrais e um público relativamente ocioso e, portanto, passível de ser conquistado pelas obras brasileiras, o que vai, de fato, gradativamente acontecendo (BRAGA, 2003, p. 44).

A partir de então, o teatro brasileiro abria alas para uma modernização de caráter nacional que iria tomar um rumo decisivo somente na década de 1920, quando os modernistas começavam a reconhecer no gênero ligeiro do circo e da revista – “os únicos espetáculos teatrais que a gente inda pode frequentar no Brasil [...] só neste inda tem criação” (ANDRADE, 1916, p. 2) – a possibilidade de uma interpretação mais próxima à formação histórica brasileira, à sua cor local, constatando a impossibilidade dramática e a fracassada tentativa de adaptação do gênero europeu para o clima nacional.

Passada a tentativa de renovação teatral nacional pelo drama, como reação do “teatro sério” aos grandes sucessos de bilheteria das empresas teatrais que vinham dominando a cena desde o final do século XIX, com a inauguração do Teatro Trianon, o chamado “movimento de renovação da cena nacional” apostava nas comédias de autores brasileiros e também portugueses. Como foi o caso do Teatro Municipal, a inauguração do Trianon foi realizada por um português, o ator, empresário, encenador e ensaiador Cristiano de Sousa. Em 1917 Gomes Cardim dava continuidade ao movimento de renovação do teatro brasileiro organizando a Companhia Dramática Nacional (cujo elenco era misto) e conseguiu manter-se em cartaz sem subvenção oficial, não obstante a proposição de montagens de textos nacionais. Um ano mais cedo Alexandre Azevedo preparava o Teatro da Natureza, com direção de Cristiano de Sousa, seguindo o modelo do projeto que realizara em 1910 em Lisboa e tendo como público-alvo a elite. Os espetáculos do Teatro da Natureza se inseriam no Ciclo Teatral Brasileiro, espécie de “empresa/associação” que fora fundada pelo empresário Luiz Galhardo em fins do ano de 1915 e que organizava a visita de companhias portuguesas de revista ao Brasil, como a Companhia do Teatro Apollo de Lisboa, dirigida pelo empresário Luiz Ruas (integrada na combinação do ciclo teatral de Lisboa) e a do Éden-Teatro de Lisboa, da qual faziam parte a famosa atriz Palmira Bastos, Cremilda de Oliveira e José Ricardo. Segundo José Galante Sousa, a associação, no breve período em que existiu, redigiu estatutos e nomeou comissões para tratar dos interesses dos sócios.

A década de 1910, ao contrário do que se pensara, fora então marcada por um intenso processo de renovação da cena teatral carioca, na qual se empenharam não só dramaturgos, empresários e atores brasileiros, mas também os companheiros lusos, contribuindo do outro lado do Atlântico e também diretamente no Rio de Janeiro.

Teatro nacional e aliança luso-brasileira

A produção dita “nacional” no início do século passado era, então, constituída de atores, repertório, dramaturgos, encenadores e companhias portuguesas ou luso-brasileiras. Por outro lado, não podemos, por isso, deduzir que todos os portugueses contribuíssem para a renovação da cena nacional brasileira: como ressalta um grande defensor da aliança entre Brasil e Portugal, o ator português Carlos Leal, com o excesso de programas de companhias internacionais, “[...] os grandes artistas nacionais foram desaparecendo e, com eles, o seu teatro. Os poucos que restam, estão bloqueados pelos portugueses que sobram das *tournées* e que por lá vão ficando, mesclando o teatro brasileiro, arruinando-o, e arruinando-se” (LEAL, 1920, p. 121). É bem verdade que muitos atores e empresários portugueses que decidiam ficar no Brasil seguiam suas carreiras artísticas ignorando o movimento de renovação que ocorria na cena do período, preocupando-se apenas em fazer fortuna com um programa teatral que pudesse garantir sucesso. Entretanto, muitos outros decidiam ficar na Terra de Santa Cruz movidos por um grande entusiasmo, dispostos a

colaborar na reconstrução da cena brasileira, engajados em um projeto maior, a união cultural luso-brasileira, cujo auge parece ter ocorrido em 1916, ano em que a “renovação da cena teatral brasileira” ganha inclusive um artigo na sessão “Os Theatros” da *Revista Atlântida*⁸ (assinado por Abadie Faria Rosa), periódico que, como se sabe, nascera do intento de João de Barros e João do Rio de criar uma comunidade luso-brasileira.

É importante lembrar que naquele período os portugueses dispunham de considerável espaço na sociedade brasileira: não só tomavam os teatros do Rio de Janeiro, mas também ocupavam cargos públicos e privados, disputando-os com os brasileiros. Quando as companhias portuguesas chegavam ao Brasil tinham a garantia de pelo menos um tipo de público: os portugueses da colônia. Era costume na época distribuir convites para os compatriotas que, em apoio à nação de origem, costumavam comparecer aos espetáculos de todos os gêneros e às festas em benefício do artista. Entretanto, em 1910 os portugueses residentes no Rio de Janeiro deixavam de ocupar as plateias, como narra o ator Augusto Rosa em suas memórias:

Então, a nossa colônia compunha-se de pessoas que gostavam de teatro dramático, que o apreciavam a valer, que todas as noites o frequentavam, que aplaudiam sinceramente os artistas, que tinham por eles, enfim, a maior admiração. Hoje a colônia portuguesa contenta-se em ir aos espetáculos de opereta ou farsa e abandona quase por completo qualquer companhia dramática de seu país, boa, que se lhe apresente. Os chefes da colônia não a sabem orientar e contentam-se em ir ao teatro dramático, às boas peças, quando os artistas submissamente lhes vão levar o bilhete para o seu benefício. Na última vez que lá estive, em 1910, como lhes não levei ou mandei o camarote para eles assistirem ao espetáculo da minha festa, para me obsequiarem depois, com ares de proteção, com o seu pagamento de nababos, não puseram lá os pés. Por isso o meu querido amigo, o ilustre escritor e jornalista Dr. Paulo Barreto me disse naquela noite: – Você, Augusto Rosa, tem o teatro cheio com a primeira sociedade brasileira. – E de fato era assim. Aos portugueses, poucos, que lá estiveram agradeço agora a sua presença. O ministro português foi censurado nos jornais brasileiros por não ter assistido (ROSA, 1915, p. 181).

O teatro assume também a função de “embaixada”: era de bom tom que o ministro plenipotenciário – cargo que se ocupava da representação das missões diplomáticas até 1913 (ano em que o Dr. Bernardino Machado criou a Embaixada Brasileira no Brasil) – comparecesse aos espetáculos proporcionados pelos atores de seu país, e sua ausência foi mal vista pela crítica. Mas a ocasião deu possibilidade para a conquista de um novo público, a sociedade brasileira, que o amigo do ator Rosa, Paulo Barreto, comenta com entusiasmo.

⁸ Na *Atlântida*, além da maior parte de artigos literários e culturais, existia também uma pequena seção intitulada “Os theatros”, que, conforme a proposta editorial da revista, tinha o intuito de lançar luz sobre as duas ribaltas separadas pelo oceano Atlântico. No entanto, todos os artigos ali publicados referem-se à cena portuguesa, salvo o artigo acima mencionado. Mais do que uma crítica de teatro, esta seção da revista funcionava como um espaço para difusão de notícias sobre os teatros, companhias e elencos.

No início do século XX a colônia ainda iria aumentar. Na década anterior à Primeira Guerra Mundial ocorre o maior afluxo imigratório de portugueses para o Brasil.⁹ É bem verdade que durante a Primeira Guerra Mundial o trânsito no oceano Atlântico diminui em grandes proporções por motivos de segurança, como constatamos nos dados relativos às imigrações, assim como nos vários estudos sobre teatro, nos quais é comentada a baixa de companhias estrangeiras no Brasil, abrindo espaço físico e cultural para a cena nacional. Entretanto, ao observarmos as datas de excursões das companhias portuguesas de 1910 a 1920, vemos que o período de 1914 a 1918, portanto durante a guerra, foi uma época de grandes novidades lusas para o público carioca. Pisaram nos palcos da Capital Federal naqueles anos a Companhia Adelina Abranches, a Companhia do Éden Theatro de Lisboa, a Companhia Maria Falcão, a Companhia Ruas do Teatro Apolo de Lisboa, a Companhia do Polytheama de Lisboa, a Companhia Aura Abranches-Chaby Pinheiro, entre outras. Como lembra Luís Edmundo,

A chegada dessas companhias de Portugal representa[va] verdadeiro acontecimento. Os jornais abrem colunas. Nos dias dos espetáculos as lojas fecham mais cedo, e os cambistas pedem por cadeira, que custa 3\$, 5, 8, 10, 15, e até 20\$000! E quase não se pode andar no teatro, porque foram vendidos inúmeros lugares desmarcados, além da lotação (EDMUNDO, 2003, p. 269)!



A «companhia» Maria Matos-Mendonça de Carvalho na sua 1.ª digressão ao Brasil com Silvestre Alegria

Fotografia extraída do livro de memórias da atriz Maria Mattos.

⁹ Segundo José Verdasca, “em 1911 chegaram ao Brasil 48.202 imigrantes portugueses; em 1912, 74.860; e em 1913, 64.407. Tendo declinado durante a Guerra, a imigração voltou a atingir números elevados entre 1919 e 1929, período em que chegaram ao Brasil 254.883 portugueses” (VERDASCA, 1997, p. 233, 234).

Somente a companhia teatral de Maria Mattos deixou de visitar o Brasil em razão do conflito mundial, como relata a atriz em suas memórias: “Veio a guerra de 1914 e só depois dela terminada fui ao Brasil com a minha companhia” (OGANDO, 1926, p. 103). Muito provavelmente a visita de companhias portuguesas no período bélico passou despercebida para os estudiosos da época, pois seus elencos e repertórios estavam tão inseridos e miscigenados na cultura brasileira, que se tornava difícil distinguir a nacionalidade das figuras. O que nos faz supor a realização, pelo menos no âmbito teatral, do projeto de aliança luso-brasileira idealizado por João de Barros e João do Rio. Em artigo sobre a “querela teatral entre brasileiros e portugueses”, Júlio Lucchesi Moraes (2010, p. 4) aponta o posicionamento de João do Rio em relação à aproximação luso-brasileira no âmbito teatral: um nivelamento econômico, que não beneficiasse apenas as trupes portuguesas em detrimento das nacionais, proporcionaria a nacionalização das companhias lusas no Brasil e neutralizaria o conflito entre as duas nações. Assim, Paulo Barreto apostava numa noção de brasilidade no teatro baseada numa “acepção comercial e lucrativa”, como escreve na crônica “Escola dramática em 1910”: “Nacionalização? Quando a companhia é quase toda portuguesa, e o empresário é português, e a peça de estreia de um português? Quer dizer, com certeza, naturalização... Não! Quer dizer nacionalização” (*Cinematógrafo*, 24 abr. 1910, *apud* PEIXOTO, 2009, p. 126). Deste ponto de vista, o projeto de aliança luso-brasileira ganhava outra faceta, estabelecendo-se mais como um acordo de igualdade econômica, e novos defensores, como demonstra o entusiasmo do ator português Carlos Leal:

Se o Atlântico é a nossa estrada de glórias, sigamos direitinho por ela, que nos é florida em formosas étapes muito nossas, por esse Oceano afora e vamos abraçar fraternalmente – implorando um pouco de juízo que nos vai faltando – o Brasil, em lugar de caminharmos para a fronteira, para a Espanha, que vem então a ser o saguão para onde deitam as nossas janelas traseiras. Vá, senhores governantes, não deixem amolecer de cansaço a grandiosa obra, simultaneamente patriótica de Paulo Barreto e João de Barros, o laço verde-áureo-vermelho, que já une intelectualmente Portugal e Brasil (LEAL, 1920, p. 128-129).

Como dizia um político da época, Lauro Müller, “no Brasil há portugueses e estrangeiros”. Olhando a trajetória do teatro brasileiro desta perspectiva, vemos que a construção da brasilidade teatral não excluía o português, mas integrava-o neste processo, constituindo um teatro que se afirmava na junção destas duas culturas.

Mas, passada a Guerra, que havia estreitado ainda mais as relações entre os dois países, cada nação iria tomar aos poucos seu rumo cultural, que continuaria a se entrecruzar, é claro, mas agora sem deixar de ser um para ser o outro. O teatro português vai se tornando menos importante na cena brasileira, seja pela baixa frequência de companhias – que veio com a implantação da República, momento em que Portugal “perdeu aquele esplêndido *mercado*...” (ABRANCHES, 1947, p. 282-283) –, seja pelo “desejo de renovação artística” (JORGE FILHO, 2011, p. 13). Assim,

um pouco antes do início dos modernismos brasileiro e português, o teatro nacional no Brasil vai procurar reerguer-se, rompendo com os antigos modelos de encenação e linguagem herdados do séculos XIX – combatido pela nova geração de artistas e críticos do teatro brasileiros, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi – e distinguindo-se da tradição portuguesa de nomes esquecidos e que então preenchiam os cartazes de época: Adelina e Aura Abranches, Maria Mattos, Eduardo Brazão, Carlos Leal e muitos outros de que hoje conhecemos as memórias.

Referências

- ABRANCHES, Adelina. *Memórias de Adelina Abranches apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1947.
- ANDRADE, Mário de. Do Brasil ao Far-West – Piolin, *Terra roxa e outras terras*, ano I, n. 3, 27 fev. 1916.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- EDMUNDO, Luiz. Teatro do tempo. In: *O Rio de Janeiro do meu tempo*. (1938) Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 2003. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=19222>. Acesso em: 10 ago. 2017.
- FARIA, J. R. *Ideias teatrais. O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001.
- GALHARDO, José. *Gazeta Theatral, Gazeta de Notícias*, 9 dez. 1915.
- JORGE FILHO, José Ismar Petrola. Teatro português nos palcos e jornais brasileiros: censura e crítica, *Revista Anagrama: revista científica interdisciplinar da graduação*, ano 4, n. 4. jun.-ago. 2011.
- LEAL, Carlos. *No palco e na rua: impressões do homem e do artista*. Lisboa: Typ. Costa Sanches, 1920.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Idéias sobre o teatro (1859). In: *Obra completa. Crítica teatral*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson INC, 1953.
- MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de. (Orgs.) *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- MORAES, Júlio Lucchesi. *Lusófonos e lusófobos: a querela teatral entre brasileiros e portugueses e a proposta de brasilidade teatral de João do Rio*. In: CONGRESSO E PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VI, 2010. *Anais...*
- NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. vol. I.
- OGANDO, Alice. *Memória da atriz Maria Mattos*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1926.
- PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o palco: página teatral*. São Paulo: Edusp, 2009.
- PINHEIRO, António Augusto de Chaby. *Memória de Chaby*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, 1938.

- PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ROSA, Augusto. *Recordações da scena e fóra da scena*. Lisboa: Ferreira, 1915.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- SOUSA, J. Galante. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- VERDASCA, José. *Raízes da nação brasileira: os portugueses no Brasil*. São Paulo: Ibrasa, 1997.

Minicurrículo

Natasha Belfort Palmeira desenvolve atualmente sua tese de doutorado com dupla titulação nos departamentos de literatura e civilização francesas, da Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, e Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Em 2015 concluiu o mestrado de Estudos Lusófonos na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, com a pesquisa *Entre le Brésil et le Portugal: Mémoires d'acteurs de compagnies théâtrales luso-brésiliennes du début du XXème siècle*". Desde a graduação em Ciências Sociais (2013, PUC-SP) desenvolve estudos sobre teatro, publicando em 2014 o livro de ensaios *Teatro como lente de aumento* (São Paulo: Annablume).