



## TRAVESSIAS: TROCAS CÊNICAS E CULTURAIS ENTRE BRASIL E PORTUGAL

Maria Cristina Castilho COSTA<sup>1</sup>

Walter de SOUSA JUNIOR<sup>2</sup>

**Resumo:** Tendo por ponto de partida a análise dos processos de censura teatral da Divisão de Diversões Públicas de São Paulo, datados das décadas de 1930 a 1960, é possível desvelar a importância da relação entre Brasil e Portugal na formação da dramaturgia nacional, aspecto pouco considerado por grande parte dos pesquisadores. Este artigo analisa as relações culturais pós-coloniais entre os dois países, particularmente as trocas promovidas pelas artes cênicas, incluindo os gêneros popular e circense, buscando compreender os motivos que apagaram os vestígios desse rico intercâmbio simbólico. Um processo repleto de hibridismos e estranhamentos que, em sua tensão, gerou um peculiar campo cultural em que as travessias deram sua contribuição para a construção da identidade nacional.

**Palavras-chave:** Portugal; Brasil; teatro; circo-teatro; artes cênicas.

### Introdução

As relações culturais entre Brasil e Portugal, especialmente as trocas cênicas, foram intensas no período pós-colonial, tanto na segunda metade do século XIX quanto no “breve século XX”, como foi chamado por Eric Hobsbawm. O diálogo ultramarino envolveu debates culturais que incluem períodos de notada importância, entre eles o modernismo, o republicanismo e o antilusitanismo. O estudo da documentação do Arquivo Miroel Silveira,<sup>3</sup> levada a efeito por um grupo de pesquisadores que compõe o

<sup>1</sup> Professora Doutora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura e concluiu Pós-Doutoramento na Universidade de Coimbra sobre as trocas culturais e censórias entre Brasil e Portugal, pesquisa que gerou a publicação *Teatro e censura*: Vargas e Salazar (2010).

<sup>2</sup> Professor Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pesquisou em seu doutoramento, a partir do Arquivo Miroel Silveira, sobre a importância do circo-teatro na formação cultural de São Paulo, resultando na publicação do livro *Mixórdia no picadeiro – circo-teatro em São Paulo (1930-1970)* (2011).

<sup>3</sup> Desde a década de 1980, a biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) tem a custódia de um grande acervo constituído de processos de censura prévia ao teatro em São Paulo, de 1930 a 1970. Trata-se de documentos originais do serviço de censura da Divisão de Diversões Públicas paulista (DDP/SP), ligada à Secretaria de Segurança Pública, e que constituem o chamado Arquivo Miroel Silveira. É composto por 6.137 prontuários de censura prévia ao teatro, cada um deles



Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura, foi o ponto de partida de profundas análises sobre estas relações.

O grande número de autores, companhias e diretores portugueses, em época de pós-independência e pós-monarquia, levou-nos a empreitar uma investigação para entender os fluxos culturais e artísticos entre os dois países durante essa época. Com essa pesquisa, pudemos entender o que Homi Bhabha explica a respeito do conflito das culturas pós-coloniais e o que Boaventura de Sousa Santos defende em relação a Portugal em sua política internacional – a revisão das relações pós-coloniais. Ambos se referem ao chamado pós-colonialismo – relações entre países, metrópoles e ex-colônias – em um contexto internacional novo. Procuraremos apresentar os resultados obtidos, mostrando que as relações entre Portugal e Brasil foram de conflito, complementaridade e revisão do passado histórico, assim como de modificação dos mútuos processos de identidade nacional. Como estudo de caso, analisaremos as trocas cênicas feitas no teatro popular, com recorte no circo-teatro, gênero praticado no Brasil em toda extensão do “breve século”, embora tenha aqui aportado e se adaptado desde o século XIX.

### **Missão Portuguesa**

Fernando Lemos, português, e Rui Moreira Leite, brasileiro, no livro *Missão portuguesa: rotas entrecruzadas*, resgatam a experiência de intelectuais que entre 1945 e 1974, entre o pós-guerra e a Revolução dos Cravos, estiveram no Brasil trocando influências literárias, políticas e científicas. Como diz Antonio Candido no prefácio desta obra, trata-se de uma Missão Portuguesa formada por intelectuais, literatos e poetas que vieram para o Brasil fugindo da ditadura salazarista, ou atraídos pelo movimento modernista que renovava o falar português. Como testemunha E. M. de Melo e Castro:

o espanto dos meus colegas ouvintes perante os poemas de *Invenção de Orfeu* era enorme, principalmente porque eles traziam uma diferente/semelhante/nova maneira de escrever o português que os poetas portugueses de então ainda não tinham sequer vislumbrado e que mais tarde eu viria a qualificar como neobarroco. Isto é: era uma absoluta novidade mas que nos soava como vindo de uma ancestralidade por nós esquecida: a herança transformadora do

---

constituído de documentos com indicação de local, data e nomes de autores, tradutores, adaptadores, diretores, atores e atrizes; certificados de autoria; despachos; e pareceres.



barroco português (Apud LEMOS; LEITE, 2003, p. 96).

Foram contatos individuais, embora possamos perceber, nos diversos depoimentos apresentados no livro, um movimento coletivo de aproximação ensejado por eventos que marcaram a vida brasileira, o modernismo e as relações internacionais entre os dois países. Entre esses eventos, está o IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, realizado em 1959, em Salvador, promovido pela Universidade da Bahia em resposta a uma proposta oficial de Oliveira Salazar ao Itamaraty. Este evento teve um caráter oficial e os temas principais foram a presença do Estado na cultura, as relações luso-brasileiras e a existência de uma cultura Atlântica. O colóquio promovia nova aproximação entre Portugal e Brasil, cujas relações permaneciam próximas. O governo brasileiro continuava a fazer esforços para apoiar Portugal em sua luta colonialista e dessa política fazia parte a visita feita por Juscelino Kubistchek à ex-metrópole e a assinatura do Acordo de Cooperação Cultural Luso-Brasileira, em 1948, e do Tratado de Amizade e Consulta, de 1953.

O tratado reafirmava as afinidades espirituais, morais, étnicas e linguísticas entre os dois países e tinha por objetivo favorecer a comunidade luso-brasileira forjada há séculos por emigrantes que transitavam entre os dois países. Assim, ambos os governos reconheciam privilégios aos estrangeiros vindos da nação irmã e acordava conceder a eles as mesmas condições dos respectivos nacionais. Livre entrada e saída, livre trânsito, fixação de domicílio faziam parte destes dispositivos. Intercâmbios, concursos e prêmios também procuravam incentivar o estreitamento das relações que, apesar de todas as intenções e retórica, permaneciam desiguais, favorecendo sempre a economia portuguesa e os interesses políticos da ex-metrópole. Em razão disso, afirma sobre o tratado Maria de Fátima Maia Ribeiro: “o discurso colonial multiplicava seus estereótipos, ambivalência e contradição sobre a obra de colonização, tanto quanto sobre as relações luso-brasileiras” (Apud LEMOS; LEITE, 2003, p. 33). Mas os resultados eram visíveis: o comércio se intensificava, assim como a remessa de lucros para Portugal; o Brasil votou a favor de Portugal nas Nações Unidas em questões relativas aos interesses lusitanos na África.

A cultura aparecia como o espaço de articulação política a favor do imperialismo português e de demandas identitárias e nacionalistas que se manifestavam. Um nacionalismo discutível que ora parecia um grito por liberdade, ora a afirmação de



um conservadorismo a-histórico, preso às malhas das ditaduras surgidas no entre-guerras.

Desse colóquio participaram Casais Monteiro, que desde 1954 havia passado a residir no Brasil como auto-exilado, e Jorge de Sena, que faria o mesmo terminado o evento baiano. São de Sena as seguintes palavras que justificam sua atitude:

todos sabem que em Portugal há censura na imprensa, que há apenas um partido, que é o oficial; todos conhecem as maneiras pelas quais o governo domina o pensamento e o fiscaliza para fazê-lo seguir o seu caminho. Não é uma ditadura totalitária do gênero russo, mas é evidente que h'uma cultura dirigida. (Apud Idem)

Poeta, crítico, tradutor, ensaísta e engenheiro, Jorge de Sena esteve no Brasil por dez anos, de 1948 a 1959, quando emigrou para os Estados Unidos. Lecionou Teoria da Literatura nas cidades de São Paulo, Assis e Araraquara.

### **No exílio, pela liberdade**

O ambiente cultural e político no Brasil favorecia a crítica e as ideias libertárias. Muitos desses intelectuais que aqui se exilaram foram contratados como professores pelas universidades brasileiras ou como jornalistas pela imprensa. É preciso destacar a atuação do jornal O Estado de S. Paulo, dando guarida aos intelectuais democratas, republicanos e de esquerda que chegaram ao Brasil especialmente por conta da perseguição política. Entre eles está, por exemplo, Jaime Cortesão, jornalista e historiador, que viveu no Brasil de 1940 até 1957. Aqui lecionou no Instituto Rio Branco e colaborou com o “Estadão”, além de ter sido um dos fundadores do jornal Portugal Democrático.

A *intelligentsia* portuguesa encontrava na antiga colônia um espaço onde vicejavam a renovação e a liberdade estética, o realismo literário e artístico, o desenvolvimento dos meios de comunicação, o socialismo e o internacionalismo. Isso tudo apoiado por uma infraestrutura desenvolvimentista que buscava criar as condições favoráveis à produção material e simbólica.

Entre os missionários citados no livro de Lemos e Moreira Leite, a trajetória do ator Luís José Lima da Silva, mais conhecido como Luís de Lima, é um exemplo clássico das trocas simbólicas entre Brasil e Portugal. De nacionalidade portuguesa,



viveu na França antes de vir para o Brasil a convite de Sábato Magaldi para lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD). Artista versátil, era mímico, ator, diretor, ensaísta, e tradutor. Tendo trabalhado no cinema e na televisão, integrou o teatro paulista em 1953. Em 1976, após a Revolução dos Cravos, vai a Portugal onde adapta *Liberdade, Liberdade*, texto do Grupo Opinião. Ele relata a dificuldade de se adaptar um texto que alertava para a falta de liberdade no Brasil para os palcos portugueses, onde ela acabava de voltar. Conta ter intercalado as falas com frases alusivas a Salazar, num trabalho realizado em conjunto com Luiz Francisco Rebello e Hélder Costa. A importância de Luís Lima na renovação teatral brasileira foi grande, atribuindo-se a ele a introdução do teatro do absurdo no país, bem como a difusão da mímica e seu ensino entre atores brasileiros. Exilado, retornado e aqui radicado, seu trabalho serviu de ponte entre Brasil e Europa. Traduziu para o francês textos como *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e *Fala Baixo Senão eu Grito!*, de Leilah Assunção, que ele apresentou em Bruxelas (Idem, p. 218).

Assim, apenas no campo da produção teatral, é possível identificar uma Missão Portuguesa composta por pelo menos três tipos diferentes de profissionais de teatro portugueses, entre autores, diretores, atores e atrizes. Um primeiro grupo diz respeito aos portugueses que vieram para o Brasil apoiados pelo intercâmbio e pela propaganda fascista do governo de Salazar. Em sua maioria eram companhias de teatro de revista ou comédias de costumes que fizeram grande sucesso, especialmente junto às plateias de imigrantes portugueses, saudosas de fado e de lembranças de sua terra. Algumas dessas companhias vinham todos os anos, mal chegava o inverno e intensificaram as turnês com a eclosão da Segunda Grande Guerra. Beatriz Costa é, sem dúvida, o exemplo mais conhecido. Aqui se estabeleceu, criou sua própria companhia, relacionou-se com inúmeros brasileiros e fez grande sucesso. Retornou para Portugal quando as dificuldades econômicas advindas com a guerra diminuíram e o país se democratizou. Alguns, entretanto, por aqui ficaram, como Manuel Pêra.

Um outro grupo de artistas portugueses era ligado ao movimento mundial de renovação do teatro e, mesmo àqueles artistas que não tivessem atividades políticas de oposição, pesava o controle e o dirigismo que Salazar estabelecia em relação ao teatro, obrigando-os a um mesmo gênero de espetáculo de entretenimento ou educativo. Eram assim pressionados a sair de Portugal para a França, Alemanha ou outro país que os recebesse. Luís de Lima conta que, depois da morte de João Villaret, a cena portuguesa



voltou ao “mofo antigo, ao ranço do teatro vigente, à inércia em que solenemente vegetava o teatro português” (Idem, p.214). Nesse grupo, podemos identificar, além de Luís de Lima, Esther Leão que foi diretora e professora do Teatro do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro. Filha de diplomata, estudou teatro na França, mas depois migrou para o Brasil onde chegou em meados da década de 1930, influenciando toda uma geração. Alguns desses retornaram à Europa para curtas temporadas, mas se radicaram no Brasil onde exerceram grande influência.

Um terceiro grupo é formado por artistas que vieram como imigrantes, sem formação ou estudo de teatro e que aqui, encontrando um momento particularmente propício à produção artística, passaram a atuar no teatro. Foi assim com Carmen Miranda, uma das portuguesas mais famosas no Brasil e no exterior, Ruth Escobar, um dos importantes nomes do teatro brasileiro, e Carlos Duval, que trabalhou por décadas com Procópio Ferreira. Esses artistas têm uma história ligada à cena brasileira, não só nos palcos como também nas telas, tendo atuado também no cinema e na televisão.

Mas há, no contrafluxo, artistas brasileiros que podemos reunir em dois grupos: um primeiro formado por nomes como o de Leopoldo Fróes, que se dirigem à Europa, na primeira metade do século XX, em busca de formação, uma vez que no Brasil o trabalho teatral era ainda amador e vítima de preconceito e outro formado por artistas que, na segunda metade do século XX, buscam a Europa para escapar dos rigores da ditadura militar instalada no país em 1964, a exemplo de Augusto Boal.

Como podemos perceber, o intercâmbio entre Portugal e Brasil, no que diz respeito ao teatro, é um objeto de pesquisa complexo que apresenta diferentes nuances e determinações, dependendo da época, dos acordos vigentes nos dois países, da política imigratória e do cenário internacional. E é importante lembrar que essa complexidade não permite reduções generalistas – a ditadura salazarista, que apoia a vinda de um determinado gênero de espetáculo e um tipo de artista para o Brasil, cerceia a existência de outros e não permite suas turnês. Estabelece-se um fluxo de trocas dialéticas quer a nível interno dos países estudados, quer nas relações internacionais que se estabelecem entre eles.

### **Circo-teatro: uma herança lusitana do século XIX**

A troca de influências se deu não só no campo do teatro mas também na sua



expressão mais popular, no país sintetizada pelo gênero circo-teatro, que deriva das pantomimas trazidas da Europa pelas companhias e famílias de circenses no século XIX, tendo assumido nova fisionomia a partir da influência e a concorrência do teatro musicado praticado na capital federal na virada do século XX, até alcançar seu apogeu e queda nas décadas de 1940 a 1960. Por ter sido um campo cultural que se formou no Brasil a partir da influência teatral portuguesa, de onde, aliás, principia o próprio teatro nacional, o circo-teatro faz largo uso do melodrama ibérico e francês, assim como da comédia, esta calcada na *Comédia Dell'Arte* italiana e incorporada de elementos do melodrama clássico francês.

O gênero passa a ganhar expressão no Brasil já na chegada das primeiras companhias circenses, iniciando um lento processo que se estende até a virada do século XX, transformando as pantomimas musicadas e sem diálogos, por meio da apropriação de elementos melodramáticos e da comédia de costumes, esta transformada em comédia de situação pela força dos tipos excêntricos e *clown*, que caracterizam a dupla de palhaços. No processo de elaboração de um espetáculo popular urbano, a influência portuguesa se dá tanto no âmbito do espetáculo de variedade quanto no da dramaturgia.

No primeiro prevalece a exibição das acrobacias equestres, cuja habilidade levou o sargento da cavalaria inglesa Philip Astley a popularizar o que se chama circo moderno, ou seja, a apresentação de números de entretenimento num espaço fechado com a cobrança de ingresso. A solução ocupou militares carentes de soldo com o fim das guerras nos 1700 e se alastrou como uma tradição, a primeira das tradições circenses. A família Pereira, cuja estirpe circense se inicia com o cavaleiro português Albano Pereira, chega ao país em 1871 com o italiano Circo Irmãos Carlo. Logo este adere ao Circo Chiarini e, em 1875, levanta em Porto Alegre um luxuoso pavilhão próprio, o Circo Zoológico Universal. Lá, apresenta pioneiramente uma grande novidade em termos de espetáculo circense: do lado oposto à entrada instalou um palco de dez metros de frente e sete de altura, onde passou a encenar as pantomimas. Tratava-se de um projeto rico, com colunas de madeira apoiando o teto de telhas francesas e tábuas fechando as laterais de três círculos de cadeiras, além de 32 camarotes, como conta o cronista Athos Damasceno (SILVA, 2007, p. 79). Assim como os Chiarini, também exímios cavaleiros, pois iniciaram na habilidade no anfiteatro de Astley, Albano Pereira conquistou fama na Corte, no Rio de Janeiro, tendo merecido até a visita do Imperador em seus espetáculos.



Contam, por exemplo, que dom Pedro II, impressionado com os magníficos trabalhos dos cavalos do circo de Albano, chamou-o e lhe ordenou que ensinasse um dos próprios cavalos imperiais. Em três dias, o mestre leva de volta o animal ao Imperador e o faz ajoelhar-se em frente à Sua Majestade. Como prêmio, o monarca presenteia Albano com um dos melhores exemplares de sua cavalaria – e o circense retribui o gesto, entregando ao Imperador um de seus mais nobres animais (GARINI, 1964).

Com espetáculo eclético e para todos os públicos, o circo nasceu em berço nobre e foi se tornando cada vez mais popular à medida que se firmava como expressão cultural urbano-massiva em sua transição não somente entre campo/cidade, mas entre moderno/pós-moderno.

Sua presença em solo brasileiro se dá a partir de meados do século XIX, com a chegada de diversas tradicionais famílias circenses, entre elas os Chiarini (1860), os Temperani (1863), os François (1881), os Seyssel (1886), os Olimecha (1888), os Neves (1890), os Savala (1895) e os Queirolo (1912), vindos da Europa, da Ásia e dos vizinhos sul-americanos. A virada do século já agregou forte influência do teatro musicado, especialmente o representado na capital federal, o que acabou exercendo forte influência na dramaturgia apresentada até então, que se resumia à pantomima, herdada do circo de Astley e seu sócio na França, o italiano Antonio Franconi, que incluiu no espetáculo elementos da *Comédia Dell'Arte* e o uso do palco italiano. Denota-se, daí, que a opção de Albano Pereira de usar do mesmo recurso em seu pavilhão de Porto Alegre ressoa o espetáculo exibido na Europa.

Na opinião de diversos estudiosos, Pereira foi o primeiro a juntar palco e picadeiro no Brasil. Mas, salienta Ermínia Silva, “Albano Pereira fazia, sim, parte de um processo daquela produção, aproveitando-se dos saberes e práticas históricos e culturalmente disponíveis” (SILVA, 2007, p. 80). Instalado o palco, ocupa-se dele a partir do repertório dramático europeu, embora ainda sem o emprego da palavra, mas com farto uso da música. Pereira trazia forte referencial simbólico dos espetáculos europeus. Sua contribuição à cena circense foi abreviada por uma bala perdida disparada em Rio Novo, Minas Gerais, quando acenava para o público diante do Circo Zoológico Universal, em 1903. Dois dos filhos deram sequência ao circo do patriarca, Carlos e Alcebiades, este exímio acrobata e palhaço que arma lona própria em



Campinas, em 1917. Alcebíades foi o típico *clown* branco,<sup>4</sup> sempre ricamente vestido, musical – tocava *piston* – e muito apreciado pelo público, tanto que em 1925, participa do concurso de cômicos Tarde da Criança, realizado no Teatro Municipal de São Paulo, e fica em primeiro lugar.

Outro nome de destaque na formação do campo do circo-teatro brasileiro foi Antônio das Neves, que teria se transferido para o Brasil muito jovem e que, enveredado no universo das companhias de circo, conheceu o proprietário do Circo Glória do Brasil, João Miguel de Faria, feito Comendador pelo Imperador Pedro II. Aliás, essa figura enigmática, paraplégico e empresário que dirigia “com punho de ferro uma estrutura circense que não era pequena para a sua época” (ANDRADE, 2010, p. 299), cedera a neta Benedita Elvira a Antônio, que se tornará, aos 18 anos, administrador do circo. Para celebrar a união dos dois países com o casamento, ocorrido em 1895, o rapaz sugeriu ao Comendador mudar o nome da companhia para Circo Luso-Brasileiro, uma companhia “equestre, ginástica, equilibrista e acrobática”, como era anunciada na imprensa da época. O patriarca não só aceitou como resolveu presentear o casal com o próprio circo.

A virada do novo século ensejou o casal a rebatizar uma vez mais a companhia, daquele vez como Circo Colombo. Como se requer a uma tradicional família circense, tiveram nove filhos, grande parte atuando no circo da família. O destino dos Neves seria, aliás, definido pela primeira filha do casal, Arethusa Neves. Nascida em 1896, ela foi preparada, aos oito anos, para atuar sobre o fio de arame, mas a adolescência a levaria ao circo-teatro, que não mais abandonaria. Casou-se em 1917 com Macário Ferreira da Silva e, em sociedade com o pai português, fundaram o Circo Arethuzza, com nome acrescido de dois “z” para emprestar um leve sotaque italiano, embora não houvesse nenhuma ligação familiar com aquele país. Consagrou-se atriz de nota ao encenar *A ré misteriosa*, melodrama de Alexandre Bisson, no qual desempenhava o papel de Jacqueline. Atuou sempre ao lado dos irmãos: Guiomar, Jurandyr e Alzira.

A companhia chegou a São Paulo no final da década de 1930 e se instalou no popular e operário bairro da Mooca, onde, na década seguinte, abandonaria a estrutura

---

<sup>4</sup> A tradição divide o palhaço em dois personagens distintos: o *clown*, com o rosto branco de alvaiade, sempre vestido de cetim e lantejoulas, primando pela elegância e que representa a ordem, de um lado; e o *augusto* ou *Tony de soirée*, ou ainda o excêntrico, que é o marginal, o que se utiliza de um humor grotesco, o nariz vermelho e as roupas largas. Curiosamente, no Brasil, esse foi o típico mais popular, ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos e na Europa, em que o *clown* prevalece nos números de entrada. Enquanto Chicharrão, Piolin e Fuzarca foram excêntricos, Alcebíades foi *clown*.



de picadeiro para se tornar um pavilhão, dedicado exclusivamente à encenação num palco de peças de circo-teatro. Naquele bairro cumpriu uma longa temporada de sucesso, encenado um vasto repertório de comédias, dramas, melodramas e adaptações literárias e de cinema.

Com a morte de Antônio das Neves em 1953, os filhos, que já administravam a companhia, assumiram a missão de conduzir a tradição inaugurada no século XIX. Mas os tempos eram de concorrência com outros tipos de entretenimento, entre eles a televisão, assim como a metrópole se expandida e o perfil do público se modificava, afastando-o dos circos e pavilhões. Assim, o Pavilhão Arethuzza apresentou seu último espetáculo em 1961, ano que marcaria o encerramento de diversas outras companhias, entre elas o Circo Piolin e o Circo Nerino.

Embora o circo-teatro tenha se firmado como parte do espetáculo circense a partir da adaptação de operetas, a primeira delas foi *A Viúva Alegre*, de Franz Léhar, pelo Circo Spinelli, e através das comédias, especialmente em companhias comandadas por palhaços, como o Circo Irmãos Seyssel, do palhaço Arrelia (Waldemar Seyssel) e o Circo Piolin, de Abelardo Pinto Piolin, foi o melodrama que se constituiu como o gênero por excelência de parte da história do circo-teatro. O sucesso do gênero no circo repercute as características desse tipo de trama: “horizontalmente, opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude. No plano vertical, alterna momentos de extrema desolação ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade. (...) no final, graças à reação violenta, (...) a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição” (HUPPES, 2000, p. 27).

Mesmo o gênero da comédia de picadeiro, extensão dramática das rápidas entradas dos palhaços (*clown* x *excêntrico*) acaba se contaminando pela estrutura do melodrama, de modo a agregar personagens tradicionais do universo do gênero: o casal de *ingênuos*, que sofre as maldades desferidas pelo *cínico*, sempre ajudados, mesmo que inconscientemente, pelo *cômico* (a função do palhaço no circo-teatro, muitas vezes desempenhando o papel de criado).

O melodrama, portanto, tende a ser um dos principais gêneros do circo-teatro, feito de misturas e apropriações discursivas, de modo a transformar o espaço cênico numa arena de intensa negociação simbólica. “Bricolagem seria o termo que mais se ajustaria ao resultado de um processo que, com fragmentos de estruturas de diferentes épocas e origens, elabora um novo arranjo no qual são visíveis, no entanto, as marcas



das antigas matrizes, e de algumas de suas regras” (MAGNANI, 2003, p. 67).

Escrever peças de teatro não faz parte dos saberes circenses, aprendidos no seio do circo-família, estrutura social onde se dá a transmissão do conhecimento entre gerações de circenses. Como o circo-teatro acabou tomando dimensão paulatina até ocupar metade do tempo de espetáculo, os artistas tiveram de, a princípio, buscar textos do teatro convencional para adaptá-los à encenação sob a lona e, depois, aprenderem, com base nesses mesmos textos, a escreverem suas próprias peças cômicas ou melodramáticas. Assim, num tempo em que os repertórios estavam restritos às companhias teatrais, surge um grande provedor de manancial dramático para as companhias circenses: a coleção Biblioteca Dramática Popular, editada pela Livraria Teixeira.

Os irmãos portugueses Antonio Maria e José Joaquim Teixeira fundaram em 1876 a Grande Livraria Paulista, que na década de 1920, após a morte do segundo, passa a se chamar Livraria Teixeira. Com uma clientela cativa e localizada na rua São Bento, centro da capital paulista, a loja inovou ao programar a primeira tarde de autógrafos da cidade, convidando Júlio Ribeiro a lançar seu controverso *A Carne*. José Vieira Pontes, intelectual, autor de peças teatrais e colecionador de textos portugueses, adquiriu a editora de Antonio Maria quando este voltou a Portugal. Organizou e passou a editar, em 1922, a Biblioteca Dramática Popular, coleção de cadernos baratos, impressos em edições simples, que reuniu 337 textos escritos entre os anos de 1847 e 1959. A grande inovação da coleção foi estampar nas contracapas o índice dos textos publicados separando-os pelo número de personagens (homens e senhoras), para que o grupo teatral pudesse buscar a peça conforme o tamanho do seu elenco.

O repertório de Vieira Pontes inclui, além dos melodramas portugueses e franceses, operetas, *vaudevilles* e burletas. Com a coleção, não só abasteceu os circos como fez escola, pois foi a partir dela que muitos circenses aprenderam a compor seus próprios textos. Muitas das peças da coleção se tornaram clássicas nos baús das companhias de circo, sendo encenadas até o final do século XX, sempre a partir de rearranjos que deram novo fôlego cênico aos textos clássicos, como atesta José Guilherme Cantor Magnani: “o circo, contido, tal como existe hoje, não se limita a repetir ou imitar este ou aquele gênero, porque não é nem uma nem outra coisa: o que faz é juntar, num mesmo espaço, e às vezes numa pequena representação, elementos sérios e cômicos, produzindo assim um novo discurso que tem a ver menos com o



passado do que com o contexto no qual circula hoje” (MAGNANI, 2003, p. 142).

Até mesmo o mais clássico dos textos, sendo ele um drama religioso que conta os últimos passos de Jesus Cristo, não consegue escapar a essa mistura de “chorar e rir” que caracteriza o circo-teatro. Pereira, Queirolo, Olimecha, Seyssel, Savalla Baxter, Garcia, entre outros, são os nomes dos circos-família que aparecem nas fichas anotadas pelos funcionários do DDP/SP referentes à encenação daquela que pode ser a peça mais representada na história do circo-teatro: *O Mártir do Calvário*. Escrita pelo português Eduardo Garrido em 1901 a pedido do amigo Eduardo Victorino, a peça também é conhecida como *A Paixão de Cristo*. Ambos, Garrido e Victorino, formam, com Alexandre Azevedo, a trinca de portugueses que exerceram grande influência no teatro carioca na segunda década do século XX. Enquanto Victorino organiza a temporada dramática do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1912 e depois vai dirigir a Comédia Brasileira em 1922, Azevedo, que chega ao Rio em 1913 com a Companhia de Adelina Abranches, decide promover o Teatro da Natureza, que apresenta espetáculos a céu aberto com repertório clássico e para grandes públicos. Entre as peças *Orestes*, de Ésquilo, e *Édipo Rei*, de Sófocles, o grupo encena *O Mártir do Calvário*, de Garrido, obtendo estrondoso sucesso. A partir daí a peça se torna um clássico, sendo apresentada durante a Semana Santa e no período natalino por circos, pavilhões, e até companhias especializadas no teatro de revista.

Dentro do “caldeirão” de referências do circo-teatro, o melodrama português é, portanto, ingrediente indispensável para a elaboração de um espetáculo que lida com a emoção da arquibancada, seja rindo ou em catarse, garantindo o entretenimento popular urbano em boa parte do século XX. Embora os circos-família portugueses tivessem se fixado no Brasil e não retornado à Europa, essas contribuições ficaram circunscritas ao próprio gênero exercido no país. O retorno, quando houve, se deu por outro meio, pois na década de 1960 foram diversos os artistas circenses que se transferiram para a televisão. Entre eles, por exemplo, está o diretor Daniel Filho, que ajudaria a formalizar, com base no fazer circense, a linguagem melodramática da telenovela. Esta tão cultuada pelo público português.

### **Hibridismo, pluralismo e miscigenação**

O que nossos estudos permitem concluir é que as trocas e influências entre



Brasil e Portugal jamais cessaram, sendo perceptíveis diferentes fluxos, colocando em relação grupos diversos, com direções diferentes, mas, sempre, complementares. Isso nos faz concordar com Arnaldo Saraiva quando desconfia da ideia de que no período em que “se afirmam os modernismos de Portugal e do Brasil foram interrompidos, ou quase, os contatos literários entre os dois países, ou se pôs termo à influência da literatura portuguesa sobre a brasileira” (SARAIVA, 2004, p. 21).

Como afirma Antonio Candido, a percepção da presença portuguesa no Brasil talvez esteja dificultada nessa época pela semelhança com que, até a Segunda Grande Guerra, nós brasileiros e portugueses nos olhávamos. Foi a vinda maciça de imigrantes de outras origens e a miscigenação que se processou entre eles e os brasileiros que fez aparecer o português como imigrante, destacando-se dos alemães, dos espanhóis e dos japoneses. Também foi a miscigenação que foi tornando o brasileiro diferente do português, criando-se assim certa forma de estranhamento. Dessa forma, na primeira metade do século XX, é possível que o português passasse mais despercebido e fosse adquirindo presença a partir da década de vinte com o aumento da imigração, com o nascimento de novas gerações de mestiços, com as políticas nacionalistas de Vargas e, finalmente, com a afirmação identitária brasileira, expressa numa cultura de contornos cada vez mais peculiares.

Estudiosa da imigração alemã no Brasil, Giralda Seyferth identifica na relação entre portugueses e brasileiros três momentos muito diferentes: o período colonial em que portugueses constituem uma unidade étnica e política formada pelos colonizadores; o século XIX, em que o português passa a ser o “inimigo” da liberdade e da autonomia política da nação brasileira e, finalmente, o século XX, quando o português aparece como imigrante, alvo de preconceito e inferiorização (In: BASTOS, 2007, p. 298).

É no correr dessa história que se forja uma identidade nacional ainda que mestiça e híbrida e trazendo inquestionáveis rastros de uma forte assimilação do português e de sua cultura presente na hegemonia da língua portuguesa, nos hábitos, nos costumes e, claro, na religião católica.

Essa cultura que se forma, a partir da Independência, apesar de mestiça e plural, tem seus fundamentos em Portugal, até mesmo na noção de estado-nação e de unidade étnica-cultural do povo (Idem). Ao contrário dos demais países ibero-americanos em que uma elite política se miscigenou aos grupos indígenas, diferenciando-se do colonizador, no Brasil, a assimilação se deu de forma a não ser



possível diferenciar etnicamente o colonizador do colonizado. E era isso que defendia Gilberto Freyre (1940), nesse período tão plural de nossa história, ao considerar as raízes de nossa nacionalidade como sendo luso-brasileiras. E, mesmo que reconheçamos o caráter apologético e ideológico da obra de Freyre, não podemos negar que o processo de reconhecimento de nossa originalidade foi difícil e ambíguo.

Gladys Sabina Ribeiro afirma que as semelhanças culturais que guardamos para com os portugueses e as relações íntimas que com eles estabelecemos, fizeram com que “português” fosse um conceito predominantemente político e não étnico. “Português” significou absolutista logo após a Independência, ou refratário à República e à liberdade dos povos. Diz ela: “‘ser português’ não era um atributo do nascido em Portugal; era, sim, ‘ser absolutista’ ou ter posições suspeitas, configurando o ‘portuguesismo’, entendido como adesão aos princípios das Cortes lisboetas, mesmo que estes fossem liberais e constitucionalistas” (In: BASTOS, 2007, p. 372).

Mais tarde, quando se procurou dar ao “português” e ao “brasileiro”, um conteúdo mais denso e diferenciado, foi ainda nas posições políticas e nos interesses que um e outro defendiam que se encontrou melhor conteúdo. A autora constata:

forjava-se um distanciamento da Nação portuguesa, ao mesmo tempo que se tentava submetê-la e subjugar-la, aniquilando-se sua imagem e impondo a todos um modelo de cidadania brasileira, pautada no amor à Causa da Liberdade ao príncipe, transformada em Causa da Independência, e esta em Causa do Brasil: fidelidade ao Príncipe, centralizador do poder a partir do Sudeste, e à Monarquia Representativa, com sua Constituição a ser elaborada, ou tempos mais tarde, outorgada (In: Idem).

Com a República, cortava-se o cordão umbilical com Portugal, mas o “português” permanecia como uma construção política, passando a designar aquele que, oriundo da antiga metrópole não aderira ao Brasil e não expressava submissão e amor à nova terra. Enquanto “brasileiro” eram todos os que lutavam pela República, pela emancipação e autonomia do país frente a qualquer outra nação, independentemente de onde houvesse nascido, “português” era o que nascido em Portugal pensasse em para lá retornar, empregasse patrícios em seus negócios e enviasse os lucros auferidos para o lugar de origem. Assim se forjava o “estrangeiro” e o “português”, em oposição ao “brasileiro”, categorias que levavam pouco em conta o local de nascimento e a etnia.

E, assim como os próprios portugueses haviam dividido os imigrantes em *bons*



e *maus* portugueses, dependendo de sua adesão ao salazarismo, os brasileiros também empregavam esses conceitos para identificar o português que aderente e assimilado ao Brasil ou a ele resistente. Categorias de conteúdo tão marcadamente políticos e históricos foram ainda mais estereotipadas na primeira metade do século XX, quando o nacionalismo genético, de inspiração nazifascista, passou a fazer parte do ideário dos governos implantados nos dois países.

## Conclusão

Entendemos, neste trabalho, que a presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira envolve um rol de autores cujas peças foram encenadas no Brasil, de modo que eles também tenham aqui penetrado por meio de livros publicados no país ou trazidos por portugueses imigrantes e viajantes brasileiros vindos da Europa; assim como através de espetáculos apresentados por companhias portuguesas e brasileiras. Essa relação de autores que podemos considerar como constituindo uma Missão Portuguesa do Teatro, semelhante à Missão Francesa contratada por D. João VI para renovar as artes do Vice-Reino, foi formada por autores já consagrados em Portugal no final do século XIX e início do XX. O sucesso de público, assim como as benesses da Política do Espírito de Salazar, empurraram esses espetáculos para fora de Portugal através de companhias de teatro de revista e comédias portuguesas que por aqui se apresentaram. Mas, foram as companhias brasileiras profissionais e amadoras que popularizaram esses autores repetidamente encenados nos grupos amadores e nos circos-teatro que internalizavam essas peças destinadas principalmente ao entretenimento. Como vimos, não se trata de uma relação pequena de nomes nem de apresentações. Por que então, críticos e historiadores do teatro não mencionam essa presença? Isso ocorre, segundo aponta esta pesquisa, porque se tratava de um teatro popular com texto e interpretação novecentista que se confrontava com o movimento de renovação cênica que aqui aconteceu a partir da década de 1940.

Assim, da mesma maneira como “português” quando aplicado ao imigrante adquiria uma conotação política que significava monarquista, europeu, colonizador ou inimigo, “teatro português”, no século XX, significava teatro popular, de entretenimento, alienado em relação às questões políticas, sociais e estéticas que interessavam a nossas vanguardas. Vanguardas essas que encontravam no discurso



nacionalista e na análise crítica da sociedade brasileira sua inspiração. Dessa forma, o “teatro português” era visto como passadista, como resquícios de uma “diversão pública” que os autores brasileiros queriam esquecer.

No entanto, não há dúvidas de que essa presença portuguesa não acabou no ocaso e que ela deixou marcas profundas na cultura brasileira não só através daqueles artistas que pudemos mencionar ao longo deste trabalho – Beatriz Costa, Esther Leão, Luis Lima, Ruth Escobar, Albano Pereira, Arethusa Neves, mas também desses outros artistas populares sensíveis ao gosto das grandes plateias. Sentimos a influência desses autores especialmente no desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, em artistas que, herdeiros dessa tradição portuguesa se tornaram, como Manoel de Nóbrega ou Albano Pereira Neto (o palhaço Fuzarca), autores de teatro popular e, depois, de programas de televisão.

**Abstract:** Taking as its starting point the analysis of the processes of theatrical censorship of Public Entertainment Division of St. Paul, dating from the 1930s to 1960, it is possible to reveal the importance of the relationship between Brazil and Portugal in the formation of national drama, considered by some aspect most of the researchers. This paper analyzes the post-colonial cultural relations between the two countries, particularly the exchanges promoted by the performing arts, including circus and popular genres, trying to understand the reasons that erased traces of this rich symbolic exchange. A process full of hybridism and estrangements that in its tension, generated a peculiar cultural field where crossings have made their contribution to the construction of national identity.

**Keywords:** Portugal, Brazil, theater, circus theater, performing arts

### Referências bibliográficas

ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O teatro no circo brasileiro* – Estudo de caso: Circo-teatro Pavilhão Arethuzza. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

COSTA, Cristina. *Teatro e censura: Vargas e Salazar*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2010.

FREYRE, Gilberto. *O mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*. Lisboa: Livros do Brasil, 1940.

GARINI, Antônio. *Albano Pereira, o requintado. Última Hora*, Rio de Janeiro, 12 jun.



1964. Série de reportagens “Visões da história do circo no Brasil”, com roteiro de Julio Amaral de Oliveira.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

LEMOS, Fernando; LEITE, Rui Moreira (orgs.). *A missão portuguesa: rotas entrecruzadas*. São Paulo: Unesp; Bauru: Edusc, 2003.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento, 2002.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Campinas: Unicamp, 2004.

SILVA, Douglas Mansur da. *A oposição ao Estado Novo no exílio brasileiro, 1956-1974*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro – Circo-teatro em São Paulo (1930-1970)*. São Paulo: Terceira Margem, 2011.

**Artigo recebido em 28/08/2012**

**Artigo aceito em 10/08/2012**