

## Teatro Português nos Palcos e Jornais Brasileiros: censura e crítica

*José Ismar Petrola Jorge Filho<sup>1</sup>*

### Resumo

Os documentos do Arquivo Miroel Silveira, referentes à censura prévia ao teatro no Estado de São Paulo entre 1926 e 1968, fornecem um panorama da influência portuguesa no teatro paulista durante a primeira metade do século XX, a qual se revela em peças de teatro de 127 autores lusitanos, encenados por companhias amadoras e profissionais de Portugal e do Brasil. O presente artigo analisa esta produção luso-brasileira e a maneira como ela foi recebida pelos críticos de teatro dos jornais paulistanos *O Estado de S. Paulo* e *A Platéia*. A maioria destas peças foi encenada na década de 1930, mas há espetáculos de décadas posteriores, o que permite observar mudanças na forma como a crítica teatral era produzida ao longo destes anos.

**Palavras-chave:** *Teatro; Portugal; Brasil; Crítica Teatral; Censura.*

### Introdução

O presente artigo é resultado de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de graduação e pretende analisar as críticas feitas pela imprensa brasileira a peças de teatro portuguesas encenadas aqui. O TCC teve como ponto de partida uma pesquisa anterior, realizada em nível de Iniciação Científica, com o tema *A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira*. Esta pesquisa tinha como objeto de estudo as peças de teatro de autores portugueses existentes no Arquivo Miroel Silveira, formado por 6.205 processos de censura prévia ao teatro da antiga Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Ciências da Comunicação na ECA-USP. Foi Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) entre 2007 e 2009, com orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina Castilho Costa (ECA-USP). O Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCC) que deu origem ao presente artigo foi orientado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mayra Rodrigues Gomes (ECA-USP) e defendido em julho de 2010.

Neste arquivo estão presentes peças de teatro de cerca de 130 autores portugueses, a maioria das quais foi encenada na década de 1930, por companhias portuguesas, brasileiras e mistas.

O TCC parte dos resultados da pesquisa anterior para investigar a repercussão que as peças de teatro de autores portugueses tiveram na imprensa brasileira. A pesquisa foi feita com base em exemplares dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *A Platéia*, disponíveis no Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP). Como a maioria destas peças é da década de 1930, mas há obras das décadas posteriores, pretende-se também estudar mudanças de postura da crítica teatral brasileira ao longo deste período.

### Arquivo Miroel Silveira: os registros da censura teatral

A censura no Brasil é uma herança portuguesa que data do período colonial. Com relação ao teatro, a censura prévia a peças teatrais foi consolidada em meados do século XIX, com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro em 1843 (Costa, 2008:51). Persistiu no período republicano e, na década de 1920, foi institucionalizada uma Divisão de Diversões Públicas, dentro da Secretaria de Segurança Pública, com a finalidade de censurar divertimentos públicos. O procedimento de censura foi tornado mais burocrático durante a era Vargas e o órgão de censura permaneceu mesmo após o fim de seu governo, mudando o nome e sua posição no organograma administrativo, mas mantendo a função de censurar. Com efeito, o órgão estadual de censura prévia ao teatro permaneceu no período democrático entre 1945 e 1964, e continuou após o golpe militar. Em 1968, com o AI-5, a censura se torna federal.

O Arquivo Miroel Silveira é composto por 6137 processos de censura prévia ao teatro, originários do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, datados do período entre 1926 e 1968. Os processos são, em geral, compostos por um requerimento, uma autorização da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), uma cópia do texto teatral e um certificado de censura, com a decisão final dos censores quanto à liberação ou restrição do texto. A partir destes documentos é possível obter dados detalhados sobre cada uma das peças enviadas à censura, como título, autoria do texto e da tradução ou o parecer dos censores, que podiam liberar, vetar ou impor restrições (como cortes, mudanças na encenação, limites de idade) aos textos.

Foram identificados 301 processos relativos a peças escritas ou traduzidas por portugueses. São processos que se referem a 127 autores e tradutores portugueses, porém o

número é provavelmente maior, uma vez que a nacionalidade do autor não consta dos processos de censura e é levantada a partir de pesquisas em fontes externas ao arquivo. Destacam-se 18 autores e tradutores que residiram no Brasil de forma temporária, em turnês, ou permanente, como imigrantes. Das peças de portugueses, 35 tiveram algum tipo de intervenção por parte da censura brasileira (que poderia ser o veto ao texto ou, mais comumente, cortes de palavras ou restrições de público).

### **Dramaturgos portugueses no Arquivo Miroel Silveira**

A influência portuguesa no teatro brasileiro vem desde os primórdios da colonização. Por ter sido o Brasil colônia portuguesa por pouco mais de três séculos, a origem do nosso teatro é lusitana. Quando vieram as primeiras naus lusitanas, já se praticava a bordo certas atividades teatrais ou semelhantes ao teatro (Moura, 2000). O primeiro teatro que aqui tivemos foi realizado por padres jesuítas, como o Padre José de Anchieta, com fins de catequese (Cafezeiro e Gadelha, 2006).

Somente após a independência do Brasil faz sentido falar em uma nacionalidade portuguesa separada da brasileira. Mas, no teatro, esta separação só se consolida posteriormente. Apesar das tentativas de afirmação de um teatro brasileiro feitas por Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar e Martins Pena, entre outros autores, em meados do século XIX a quantidade de textos teatrais, companhias, atores, atrizes etc. vindas de Portugal permanece grande. Predomina aqui um modelo de teatro luso-brasileiro, que utilizava no palco a pronúncia lusitana – mesmo nas peças de origem nacional (Costa, 2008:27).

O intercâmbio teatral entre os dois países permanece até meados da década de 1940. A virada do século XIX para o XX também foi um período de intensa imigração de portugueses para o Brasil, devido a fatores como a crise econômica e a instabilidade política. Aqui, os portugueses se dedicaram a trabalhos no campo e principalmente na cidade, em atividades no comércio e na indústria. Também desenvolveram uma produção cultural própria e várias associações de imigrantes, algumas das quais promoviam espetáculos teatrais (Freitas, 2006). Além da imigração, também contribuiu para esse intercâmbio a afinidade política entre os governantes do Brasil e de Portugal na década de 1930, Getúlio Vargas e Antônio Salazar.

Dentre os autores e tradutores presentes no Arquivo Miroel Silveira, foram comprovados 127 portugueses e há indícios de que o número seja ainda maior. Foram

considerados também os tradutores portugueses. Os processos de censura não informam a nacionalidade do autor, que só é identificada com base em pesquisa externa. Podemos dividir esses autores basicamente em:

a) Autores clássicos da literatura portuguesa de várias épocas, como Gil Vicente, Antônio José da Silva, o Judeu, Antônio Ferreira, Almeida Garrett, Júlio Dinis. São encenados principalmente por grupos amadores e estudantis.

b) Autores contemporâneos como João Bastos, Luiz Galhardo, Dom João da Câmara. Este grupo é o mais numeroso e encenado por companhias profissionais, amadoras e de circo-teatro, principalmente nas décadas de 30 e 40 do século passado. A maioria destes autores permaneceu em Portugal e nunca veio ao Brasil.

c) Autores que emigraram para o Brasil. São casos como o de Chianca de Garcia, que já era cineasta e dramaturgo em Portugal, mas se radicou no Brasil, ou o de Eurico Silva, que imigrou ainda criança e só depois entrou para a carreira artística, através da companhia de Procópio Ferreira, tornando-se um prolífico autor de teatro, com 33 processos em seu nome no Arquivo Miroel Silveira, além de roteirista de rádio e cinema.

Do total de autores portugueses contemporâneos, 18 chegaram a residir no Brasil, de forma temporária ou definitiva. São autores que fizeram a travessia de uma nação para outra, num período de emigração significativa de portugueses para o Brasil. A partir da pesquisa das biografias, foi possível identificar:

a) 4 autores que emigraram para o Brasil: Eurico Silva, Chianca de Garcia, Jaime Ruy Costa Abollo e João Luso (pseudônimo de Armando Erse de Figueiredo);

b) 7 autores que residiram no Brasil de forma temporária: Eduardo Vitorino, Júlio Dantas, João Bastos, José Paulo da Câmara, Eva Stachino, Furtado Coelho e Simões Coelho;

c) 7 autores que fizeram viagens pelo Brasil: Marcelino Mesquita, Luís Galhardo (pseudônimo Luiz d'Aquino), José Clímaco, Aura Abranches, Vasco Santana, Antônio Macedo e Luís Francisco Rebello.

Os processos mais antigos de peças portuguesas no AMS datam de 1928: o DDP 0655, referente à peça *Lua Nova*, de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos; DDP 0927, da peça *Pavão Real*, de Simões Coelho, e o DDP 0931, referente à peça *O Grande Dia*, de Jacques Deval, traduzida por João Luso. Já o mais recente é de 1964, relativo ao texto *O Grande Alexandre*, de Eurico Silva (DDP 5562). Os espetáculos portugueses não se distribuem igualmente ao longo destas décadas. Percebe-se uma

concentração nos anos anteriores a 1937. O número de encenações diminui na década de 1940 e mais ainda nas de 1950 e 1960. Após a Segunda Guerra Mundial, o teatro português passa a sofrer graves limitações, impostas pela censura institucional e econômica. Ao mesmo tempo, a consolidação do teatro brasileiro moderno leva a uma rejeição do modelo português, considerado ultrapassado, nos palcos do Brasil.

As peças portuguesas, no Brasil, eram encenadas por elencos lusitanos, brasileiros e mistos. Segundo os documentos do Arquivo Miroel Silveira, destacam-se companhias brasileiras profissionais e amadoras: 331 grupos brasileiros, contra 15 portugueses. No entanto, muitas companhias brasileiras eram mistas, com artistas brasileiros e portugueses, como a Grande Companhia de Comédias de Procópio Ferreira. O total de grupos brasileiros que apresentaram textos portugueses é composto por 177 companhias de teatro amador, 100 de circo-teatro, 51 de teatro profissional e 3 de tipo desconhecido. Já os grupos portugueses (15 companhias) eram em geral profissionais e dedicados a gêneros humorísticos, como a Companhia de Revistas Adelina Fernandes – Aura Abranches, a Companhia Portuguesa de Maria das Neves e Carlos Leal, a Companhia Portuguesa de Comédias Maria Mattos.

Num total de 301 textos teatrais portugueses no Arquivo Miroel Silveira, foram identificadas 148 peças pertencentes ao gênero comédia – cerca de 49% do total – e 58 peças de teatro de revista e gêneros afins, totalizando aproximadamente 19%. Os dramas sacros e históricos somam 80 peças, ou 26,5% do total. Os 14 restantes se encontram sob diferentes rótulos de gênero, incluindo a farsa e a opereta. Ou seja, há uma preferência clara pelo teatro de entretenimento. Edwaldo Cafezeiro aponta que, como as empresas teatrais eram muito dependentes do sucesso de público para se manterem financeiramente, estas buscavam padronizar os espetáculos para adequá-los ao que se considerava ser o gosto do público (Cafezeiro e Gadelha, 2006). A censura exercida em ambos os países serviu como uma pressão adicional sobre as companhias, pois a proibição de uma peça poderia acarretar prejuízos financeiros.

Quanto à temática, as comédias, em sua maioria, tratam de como casamento e limites sociais. São peças que exploram enganos para gerar humor e, em geral, condenam o adultério, como se vê em *Veneno de cobra* (processo DDP 1353, encenada em 1945, 1946 e 1949) e *A felicidade pode esperar* (DDP 2918, de 1949), ambas de Eurico Silva. Estas comédias com viés moralizante convivem com outras cujos protagonistas eram anti-heróis

que viviam de enganar os outros, como *O aldrabão* (DDP 1742) e *O escorpião* (DDP 1567), ambas de João Bastos e encenadas em 1933.

Já no teatro de revista, gênero caracterizado pelo comentário de acontecimentos do noticiário recente, há mais referências à situação política (em especial a portuguesa) e mudanças no cotidiano. São, em geral, peças escritas em Portugal, comentando temas da atualidade portuguesa da época, mas que mesmo assim tiveram boa recepção no Brasil, como atestam casos de peças encenadas aqui repetidas vezes. *O trinta e um*, de Luiz Galhardo, estreou em Lisboa em 1913 (Rebello, 1985:45), veio ao Brasil pela primeira vez em 1915, fazendo sucesso de público (Silveira, 1976:152), e ainda era reencenada em São Paulo quase vinte anos depois de ser escrita – há no AMS um processo de 1928 (DDP 0744) e outro de 1932 (DDP 2143) referentes a esse mesmo texto. Comparando as duas versões, é possível perceber que houve adaptações, como a inserção de uma música brasileira na versão de 1932.

As peças de revista têm uma ambigüidade com relação à política. Muitos textos eram alinhados com a ideologia do Estado Novo salazarista, como *Voz dos sinos*, de José Clímaco (DDP 1080), de 1931. Ao mesmo tempo, há revistas que satirizam de forma velada Antônio Salazar, geralmente retratado como avarento. É um exemplo *Arre burro*, de Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana (DDP 2261), de 1937, em que o ditador é representado por personagens como um jogador de futebol, um aluno impertinente do primário e até o burro de estimação de uma camponesa. Estas referências foram vetadas pela censura em Portugal (Santos, 2004:267). No Brasil, fora de seu contexto original, foram liberadas sem restrições. No entanto, é importante lembrar que comumente a mesma peça trazia os quadros irônicos ao lado de números patrióticos e afinados com o discurso salazarista, como ocorre em *Zé dos Pacatos*, de Alberto Barbosa, José Galhardo, Xavier de Magalhães e Vasco Santana (DDP 2068), de 1936. A revista começa com um quadro irônico, comparando políticos portugueses a vinhos, e termina com um número de exaltação aos heróis portugueses, que chegou a ser elogiado por um crítico do jornal brasileiro *O Estado de S. Paulo*, conforme se vê no recorte do jornal anexo ao processo de censura.

A participação portuguesa em outros gêneros, como o drama e o melodrama, também foi significativa: são 80 textos no AMS. Peças dramáticas de autores como Eduardo Vitorino, Júlio Dantas, Marcelino Mesquita, Eduardo Garrido, que tratavam de temáticas como o casamento, as relações familiares, os crimes passionais, e muitas vezes

de temas históricos ou religiosos, foram bastante encenadas no Brasil, por grupos profissionais, amadores e circenses. Foi um português, Eduardo Garrido, o autor de *Mártir do Calvário* (DDP 0002), o texto do AMS que mais teve reencenações entre 1930 e 1970. Iniciativas como a coleção *Biblioteca Dramática Popular*, organizada pelo editor José Vieira Pontes, contribuíram para a popularização dos textos de autores portugueses no Brasil.

### Críticas ao teatro brasileiro na imprensa

Constatada a dimensão da influência portuguesa no teatro brasileiro, em especial nas décadas de 1930 e 1940, foi possível passar para a questão da recepção que este teatro recebeu em terras brasileiras. Para identificar a repercussão do teatro português na imprensa brasileira, foram usadas três fontes de pesquisa: livros escritos por críticos teatrais; matérias em arquivos de jornais e revistas antigos, como os disponibilizados pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo; e recortes de jornais que foram arquivados pela própria DDP nos processos de censura e hoje pertencem ao Arquivo Miroel Silveira. Foram procurados comentários, notas, críticas ou outros textos relativos a peças de portugueses e publicados na imprensa brasileira no período de 1930 a 1970, tendo como referência a data de estréia da peça, informada no requerimento de censura constante do processo no AMS.

Uma das primeiras constatações é que, apesar de alguns fatores que contribuíram para o intercâmbio cultural, como a imigração intensa de portugueses para o Brasil e as afinidades políticas entre os governos de Vargas e Salazar, também havia um antilusitanismo muito presente no meio artístico brasileiro. O movimento modernista nas artes pregava a rejeição ao modelo português e a busca de uma identidade brasileira na produção cultural. Um dos expoentes mais significativos deste pensamento antilusitano foi o jornalista, escritor e crítico de teatro Antônio de Alcântara Machado.

Alcântara Machado acreditava que a influência do teatro estrangeiro seria pernicioso num momento em que o Brasil precisava definir uma arte genuinamente nacional e romper com os padrões europeus de linguagem:

“Com as companhias dramáticas portuguesas, de algum tempo a esta parte, tem acontecido o que há muito tempo já acontece com o vinho estrangeiro: toda a gente as recebe com desconfiança... Justificadíssima. Mesmo porque, em matéria de elencos maus são suficientes os que existem aqui, dentre os nacionais. O próprio Teatro Sant’Ana abrigou, nestes últimos tempos, três conjuntos portugueses que não passavam de três desastres

dramáticos. Como já está escabreada a pobre platéia de São Paulo! Assim, quando por cá se anuncia que uma companhia lusitana está de malas prontas para vir ao Brasil, ninguém liga importância à notícia. É mais um mambembe que vem...” (Machado, *apud* Lara, 1987:49).

A crítica de Alcântara Machado atacava o modelo de teatro predominante na época, em que o espetáculo girava em torno de um ator principal, que desempenhava sempre papéis parecidos, aos quais ficava associado (no Brasil, os exemplos disto foram Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes). O crítico tampouco aceitava o uso da prosódia lusitana nos palcos brasileiros, como era de praxe na época: “Não é uma questão de Arte de Dizer: é uma questão de maneira de pronunciar. A arte de dizer que aprimore e corrija a dicção dos nossos artistas, respeitando o sotaque brasileiro” (Machado, *apud* Lara, 1987:49). Nota-se, portanto, uma crítica que rejeita o teatro luso-brasileiro por buscar ao mesmo tempo renovação estética e afirmação de identidade nacional.

Além dos textos de Alcântara Machado, foi analisada a cobertura de teatro de dois jornais durante a década de 1930: *O Estado de S. Paulo* e *A Platéia*. O material referente às peças foi pesquisado no acervo de jornais da Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo, tendo como referência a data de estréia de cada espetáculo, extraída dos documentos da censura do Arquivo Miroel Silveira. Os dois jornais possuíam colunas quase diárias dedicadas ao teatro, respectivamente intituladas *Palcos e Circos* e *Cinemas e Teatros*.

O jornal *A Platéia* acompanhou a temporada da companhia portuguesa de Rafael Marques e Maria Castro em fevereiro de 1933, cujo repertório incluía as peças portuguesas *José do Telhado* e *Amor de perdição*. Os comentários, sem assinatura, foram breves e elogiosos, com exceção de uma crítica severa feita à peça *A Dama das Camélias*, do francês Alexandre Dumas, no dia 15 do mês. Numa nota de 9 de fevereiro, o ator Rafael Marques é elogiado no jornal, por ocasião de uma declaração sua a respeito dos censores brasileiros: “ainda não encontrara gente tão boa e tão camarada dos artistas”. O autor da coluna se posiciona a favor da censura e elogia a ação da polícia ao fechar certo teatro devido à “imoralidade” do espetáculo. Percebe-se uma crítica de caráter moralista. No mesmo ano, o jornal também noticiou a temporada da companhia Procópio Ferreira, elogiando a comédia de Eurico Silva *Um caso de polícia*, sem comentários negativos.

Na década de 1930, a coluna *Palcos e Circos* do jornal *O Estado de S. Paulo* dava cobertura quase diária aos espetáculos teatrais, em notas curtas e sem assinatura. As companhias mais famosas, como a de Procópio Ferreira (que com frequência encenava

textos de portugueses como Eurico Silva e possuía um elenco misto luso-brasileiro), eram acompanhadas diariamente em suas turnês por São Paulo. O crítico elogiou a peça *Um caso de polícia*, de Eurico Silva, por ser um texto de ação, e não baseado em um “tema social” na linha do *Deus lhe pague* de Joracy Camargo, sucesso nos teatros de então.

Também eram noticiadas as peças trazidas de Portugal por companhias lusitanas, e os críticos do *Estado* destacavam as menções ao Brasil que eram encaixadas nos textos das peças. Em 8 de setembro de 1933, a Companhia de Comédias de Maria Mattos apresentou *O escorpião*, de João Bastos. A nota publicada no dia 10 do mesmo mês, além de elogiar a estrela Maria Matos, tece loas à atriz Maria Helena, “que também canta no final do segundo ato uma linda canção brasileira”.

A canção brasileira não consta do texto enviado pela companhia à censura e presente no AMS sob o processo DDP 1567. Apesar de não ser central no enredo, a música é um pormenor que chamou a atenção dos jornalistas. É possível que tenha sido incluída no espetáculo para agradar à platéia e ao jornalismo brasileiro. Outro sinal disto é a nota que comenta a vinda da companhia teatral portuguesa de Adelina Abranches, publicada no jornal em 19 de setembro de 1933:

“(..) a companhia Adelina Fernandes dá hoje uma única representação da popular obra de Júlio Dantas, no Cine Bom Retiro, despedindo-se amanhã com o drama ‘Maria do Sol’, cuja protagonista, matando para defender a sua honra, dará origem a uma mensagem de senhoras portuguesas e brasileiras ao presidente Carmona, pedindo o indulto da acusada.”

Novamente, uma referência ao Brasil feita no texto da peça ganha destaque nas linhas escassas do jornal. Este comentário é coerente com o texto encontrado no AMS (processo DDP 1633), no qual o movimento de portuguesas e brasileiras em prol da heroína Maria do Sol é mencionado no final por uma das personagens. Trata-se da única referência ao Brasil na peça. O fato de o jornal ter mencionado isto pode ser um sinal da importância da identidade nacional na avaliação de peças vindas de fora – homenagens ao Brasil causam boa impressão entre os jornalistas.

A partir do início dos anos 40, *O Estado de S. Paulo* passa a dedicar mais espaço a críticas e resenhas de teatro. Esta mudança pode ser observada lendo-se os jornais publicados em 1943, quando o recém-formado Grupo Universitário de Teatro (GUT) estreou com três espetáculos, um deles baseado nos autos de Gil Vicente. A notícia foi publicada pelo jornal em 28 de outubro de 1943, na seção *Artes e Artistas*, normalmente reservada a artistas de outras áreas, e não em *Palcos e Circos*, a coluna de teatro. No

mesmo dia, é publicado um texto de Mário Neme, *Uma experiência de teatro*, sobre a interpretação do GUT. Em 6 de novembro de 1943, *O Estado de S. Paulo* publica um texto do modernista Oswald de Andrade sobre a peça, com o título *Diante de Gil Vicente*. O texto expõe um diálogo (verdadeiro ou não) com um amigo admirador de Portugal, para expor seu ponto de vista. Exalta “um mundo de recordações portuguesas” que trouxe das viagens ao país com o escritor Alves Redol, que considera “o mestre do romance português de nossos dias”. Porém, ao mesmo tempo em que reconhece o valor da herança portuguesa, Andrade elogia o “mulatismo” da encenação. Se, ao mesmo tempo, o escritor se fascina com o universo cultural português e as raízes que ele deixou no Brasil, não deixa de lembrar os problemas de Portugal, como a desigualdade social e a ascensão do totalitarismo. Oswald de Andrade relaciona as questões colocadas pelo texto de Gil Vicente com a situação vivida pela sociedade dos anos 40, comparando os cavaleiros do *Auto da barca do inferno* (personagens que carregam a cruz de Cristo e vão para o céu no final) aos combatentes que lutaram contra o nazi-fascismo. O escritor interpreta com profundidade e atualiza a mensagem de Gil Vicente, de acordo com suas convicções políticas.

Após a metade dos anos 1940 surge um espaço maior para crítica teatral especializada nos jornais, escrita por autores como Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi ou Clóvis Garcia, que utilizavam seu repertório teórico para escrever análises apuradas sobre os espetáculos de teatro. No entanto, as peças de teatro trazidas de Portugal diminuem em número, devido a fatores como a Segunda Guerra Mundial e o aumento da repressão salazarista, e perdem espaço para as novas companhias brasileiras que surgem na época com propostas inovadoras – o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Teatro Maria Della Costa, entre outros. Encenações de peças de autores portugueses tornam-se mais raras nos grandes teatros, embora persistam nos circuitos amadores e circenses. Algumas delas, porém, mereceram atenção por parte de críticos brasileiros.

Quando a EAD (Escola de Arte Dramática) encenou um texto de Bernardo Santareno, *A Promessa*, em 1963, Clóvis Garcia mencionou e analisou a peça em sua crítica sobre as peças apresentadas (Garcia, 2006:498). Bernardo Santareno também foi objeto de um ensaio aprofundado de Sábado Magaldi, que chega a lamentar “o absurdo abismo que nos separa de Portugal” (Magaldi, 1989:451). Diferentemente das críticas de Alcântara Machado, estes textos não rejeitam o autor pela questão da nacionalidade, mas

procuram centrar a crítica em questões artísticas (como a linguagem ou os temas de Santareno).

### Uma mudança de paradigmas críticos

A partir do levantamento das críticas veiculadas por publicações como *O Estado de S. Paulo*, *A Platéia*, entre outros, nota-se que o tratamento que se dava ao teatro na década de 30, que marca os últimos anos da grande presença portuguesa em nossos palcos, era bem diferente do que existe hoje. Havia um espaço reservado a notícias sobre teatro, mas não à crítica teatral. Tanto *O Estado de S. Paulo*, com a seção *Palcos e Circos*, quanto *A Platéia*, com a seção de *Cinemas e Teatros*, tinham um lugar para anúncios e observações sobre as temporadas teatrais da época, mas raramente aparecia uma crítica ou uma resenha mais elaborada. As seções de teatro de ambos os jornais se parecem: colunas não assinadas, com uma parte dedicada a críticas, que não aparece com frequência, e outra, de publicação diária, com informações sobre as peças em cartaz.

As notas são breves e quase sempre elogiam os principais atores e companhias, com pouca ou nenhuma restrição. N' *O Estado de S. Paulo*, somente quando uma companhia portuguesa veio apresentar a peça *O escorpião*, o jornal afirma que a peça diverte “apesar dos absurdos”. No entanto, o texto procura dar uma impressão positiva sobre as estrelas do elenco. O jornal *A Platéia*, de orientação conservadora, ocasionalmente criticou algumas companhias, como o grupo português de Rafael Marques e Maria Castro, quando este levou à cena *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Os críticos do jornal atacaram a peça por ser um “dramalhão” de estética ultrapassada, assim como criticavam a “imoralidade” das revistas. Houve, ocasionalmente, análises mais aprofundadas feitas por intelectuais como Alcântara Machado, que contribuiu com vários jornais, mas a maioria das críticas de teatro da época eram feitas por jornalistas sem especialização e que não assinavam suas matérias. Somente no início da década de 40 se observa uma mudança de paradigma, da qual é um prenúncio a repercussão, nas páginas d' *O Estado de S. Paulo* da encenação do *Auto da barca do inferno* de Gil Vicente pelo Grupo Universitário de Teatro.

As críticas encontradas corroboram a afirmação feita por Aline Pereira em sua tese de mestrado ao concluir que a década de 40 foi fundadora para a crítica teatral, assim como para o teatro brasileiro. É o período que prenuncia as transformações pelas quais passou o jornalismo em meados do século XX, como a introdução do *lead* e da pirâmide invertida na estrutura dos textos, bem como a adoção de novos conceitos de objetividade,

neutralidade e imparcialidade. Estas mudanças ocorridas no jornalismo como um todo afetaram por conseguinte a crítica teatral. Na avaliação de Pereira, a crítica de teatro anterior a esse período tendia a assumir duas atitudes: alguns críticos viam sua atividade como próxima à do artista e outros recebiam propinas para falar bem de alguma companhia. Eram críticas escritas por autores não especializados, geralmente jornalistas que se interessavam por teatro, baseadas em critérios subjetivos, além de sofrer pressões políticas do governo de Getúlio Vargas, que exerceu grande controle sobre a imprensa e as artes (Pereira, 2004:47).

A crítica teatral moderna no Brasil se consolida na década de 1940, marcada por montagens como a estréia de *Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues, pelo TBC em 1945. Surge uma geração de críticos com formação universitária e preocupados em contribuir para criar um teatro brasileiro moderno, como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Clóvis Garcia, entre outros. “Entre 1930 e 1945, a literatura vê crescer o seu público entre a classe média, o mesmo que começa a animar o teatro a abandonar as peças importadas de Portugal e a adotar temas brasileiros” (Garcia, 2004:139). A imprensa passa a atingir a classe média e o operariado qualificado. Esta mudança também implicou na criação de um público leitor para os textos sobre teatro. A forma de crítica inaugurada por Décio de Almeida Prado pressupõe um leitor que frequenta teatros e tem noções de artes cênicas. Ao mesmo tempo, é uma crítica didática, que procura educar o público para a fruição do espetáculo.

Há poucas críticas ao teatro luso encenado no Brasil, apesar do grande número de obras apresentadas por aqui, porque este é um teatro feito num momento em que a crítica não fazia parte do cotidiano dos jornais. Nas décadas de 1950 e 1960, quando já havia uma crítica teatral mais consolidada, as encenações de teatro português no Brasil foram esporádicas – mas não ignoradas: Sábato Magaldi dedicou um ensaio ao autor luso Bernardo Santareno e afirmou que “somente o absurdo abismo que nos separa de Portugal explica o desconhecimento do teatro de Bernardo Santareno no Brasil” (Magaldi, 1989:451). No texto, põe em perspectiva a obra do autor, citando pontos positivos e negativos. Clóvis Garcia também fez uma crítica, ainda que breve, sobre Bernardo Santareno quando a EAD encenou uma peça deste autor, *A Promessa*, em 1963. No entanto, o teatro português encontra-se quase ausente no Brasil nesses anos, devido à forte censura do salazarismo e às dificuldades econômicas (Mendonça, 1971).

No Brasil, a rejeição ao teatro lusitano não se deu apenas por declaração de independência da arte brasileira ou ressentimento xenófobo, mas também por um desejo de renovação artística. Este teatro português que veio para cá com Adelina e Aura Abranches, Luiz Galhardo, João Bastos, Maria Mattos, Raphael Marques e outros estava preso a modelos do século XIX com os quais os artistas e críticos do Brasil quiseram romper nas primeiras décadas do século XX. Os textos de Oswald de Andrade e dos críticos da geração de Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Clóvis Garcia não negam a influência portuguesa na cultura brasileira, mas esse modelo de teatro que consideram antiquado.

Deste trabalho sobre os portugueses nos teatros do Brasil e sua recepção na imprensa, ficam as seguintes observações: uma delas é sobre a continuidade e presença – até hoje – de Portugal em nossa cultura. Outra é sobre: o objeto da crítica de teatro e a maneira como ele é tratado. Olhar para o passado, para ver o que foi e o que deixou de ser feito pela imprensa com relação ao teatro e à cultura em geral, é importante para pensar o papel do jornalismo na mediação entre os artistas e seu público. Se alguém tentasse escrever uma história do teatro brasileiro com base nas críticas teatrais, os portugueses provavelmente seriam uma lacuna.

### Referências Bibliográficas

CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ : EDUERJ : Funarte, 2006.

COSTA, Cristina. **A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira: um estudo sobre teatro, imprensa e indústria cultural em Portugal e Brasil, na primeira metade do século XX**. São Paulo: ECA-USP e Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008.

FREITAS, Sônia Maria de. **Presença portuguesa em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Memorial do Imigrante, 2006.

GARCIA, Clóvis. **Os caminhos do teatro paulista:** um panorama registrado em críticas: O Cruzeiro (1951-1958), A Nação (1963-1964). São Paulo: Prêmio, 2006, p. 498.

GARCIA, Maria Cecília. **Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais:** Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolin: Alcântara Machado e o modernismo.** Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1989: EDUSP.

MENDONÇA, Fernando. **Para o estudo do teatro em Portugal 1946-1966.** Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971.

MOURA, Carlos Francisco. **Teatro a bordo de naus portuguesas.** Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História, 2000.

PEREIRA, Aline Andrade. **Sobe o pano:** a crítica teatral e sua legitimação através de Vestido de Noiva. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, 2004.