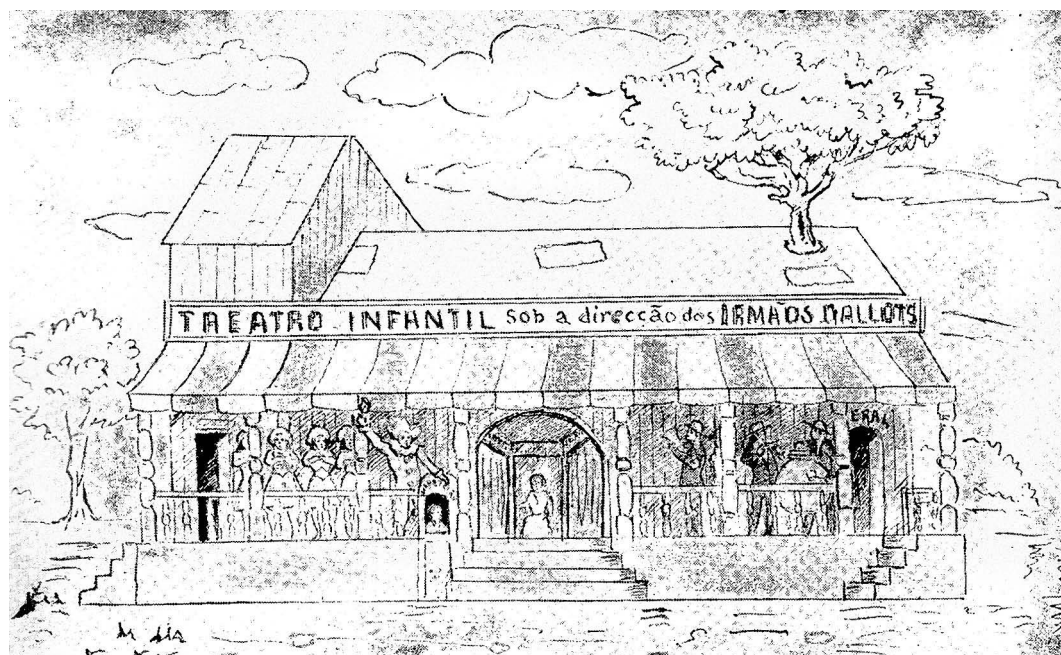


Actores errantes de oitocentos

Guilherme Filipe



< Teatro Infantil - Teatro de Feira - sob a direcção dos Irmãos Dallot - montado nas feiras das Amoreiras e Belém na década de 1870 (Revista ABC, 1928-08-19, p.15).

A vida errante de companhias ambulantes

Esta é uma existência que se documenta nos arquivos do Ministério do Reino (MR) ou dos Governos Civis, organismo que assumiu a responsabilidade do licenciamento dos espectáculos após a reforma administrativa de 1869. Com contornos literários, D. João da Câmara (1902: 5-6) fez-lhes o retrato em "A Farândola", com pinceladas evocadoras de *El Viaje Entretenido*, de Rojas (1572 - 1635), ou do *Roman Comique*, de Scarron (1610 - 1680) ou das pinturas de Karel Dujardin (1626 - 1678). Calcorreando as estradas, carregando os pertences, "a transferência para qualquer terra era uma perfeita caravana composta de dez carros de bois ou carroças, cheias de cenário, mobiliário, (...) a cavalo, por montes e vales, desde Chaves a Bragança. Toda a companhia montada em burros e cavalos dava a impressão d'uma *troupe* de ciganos" (Cabral 1923: 35-36). O desenvolvimento da via-férrea amenizou as dificuldades de transporte, mas ampliou o seu campo de actuação, definindo com mais acuidade uma rota dos palcos.

E quando o animatógrafo, entrou, pela novidade, nos hábitos das populações, e, pela receita, nos bolsos dos empresários dos teatros locais, às companhias de província não lhes restou outra alternativa senão retornarem à construção dos seus teatros-barraca, os *chalets*, de madeira e tela, da tradição feirante, como forma sobrevivência.

Apesar da instabilidade social provocada pelas invasões francesas ou pelas guerras liberais, o território português foi visitado, ao longo do século XIX, por grupos de

profissionais, nacionais e estrangeiros, que colmataram a necessidade da diversão popular. Companhias dramáticas, líricas (de Zarzuela), circenses (ginastas e acrobatas), circos de cavaleiros com espectáculos de pantomima, teatros de marionetas, em palcos públicos ou nos recintos de feira, extasiaram olhos ávidos de emoções. A par das corridas de touros, o público entusiasmou-se com a exposição de animais domésticos e amestrados, com as feras enjauladas, em jardins zoológicos ambulantes. Propostas de outras realidades distantes, apelos ao exotismo de "ratas indianas", num vilsombro de sensações pitorescas económicas, acedendo a barracas de ilusões ópticas - panoramas, cicloramas, cosmoramas -, filhas de Daguerre, proporcionavam viagens inimagináveis. A ciência dos jogos da física e química causou tanto espanto popular quanto as aberrações, gente que exhibia publicamente as suas deformidades para não ter que mendigar o sustento diário nas ruas.

A ideia de actividade cultural centrada em Lisboa cai pele base quando confrontamos os pedidos de licenciamento das companhias itinerantes. Em 1861, chega ao Ministério do Reino o requerimento de "Maria Augusta Bessa Lopes, directora da denominada Companhia Lopes", apensado do parecer do Governador Civil de Beja, pedindo "licença por um ano para dar representações em qualquer Teatro do Reino"¹. Uma das muitas companhias de declamação que percorreram as províncias, viajaram até às ilhas, levando o Teatro a uma população rural. A legislação de 1860 define

¹ A 26 de Junho de 1861. Arquivo Nacional Torre do Tombo - ANTT / Ministério do Reino - MR) / Direcção Geral da Instrução Pública - DGIP, L.º 20, n.º 598).

Guilherme Filipe é actor e encenador, formado pela Escola Superior de Teatro e Cinema, e fundador do Grupo Persona. Integra como investigador o Centro de Estudos de Teatro, é Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com uma dissertação sobre a Companhia Rafael de Oliveira e prepara actualmente o seu doutoramento na mesma área científica.

>
Cartaz de
O Marquez de Pombal,
pela Sociedade Dramática
Empresária, companhia
do Teatro Chalet
Dramático, de
Constantino de Mattos
(finais do séc. XIX).

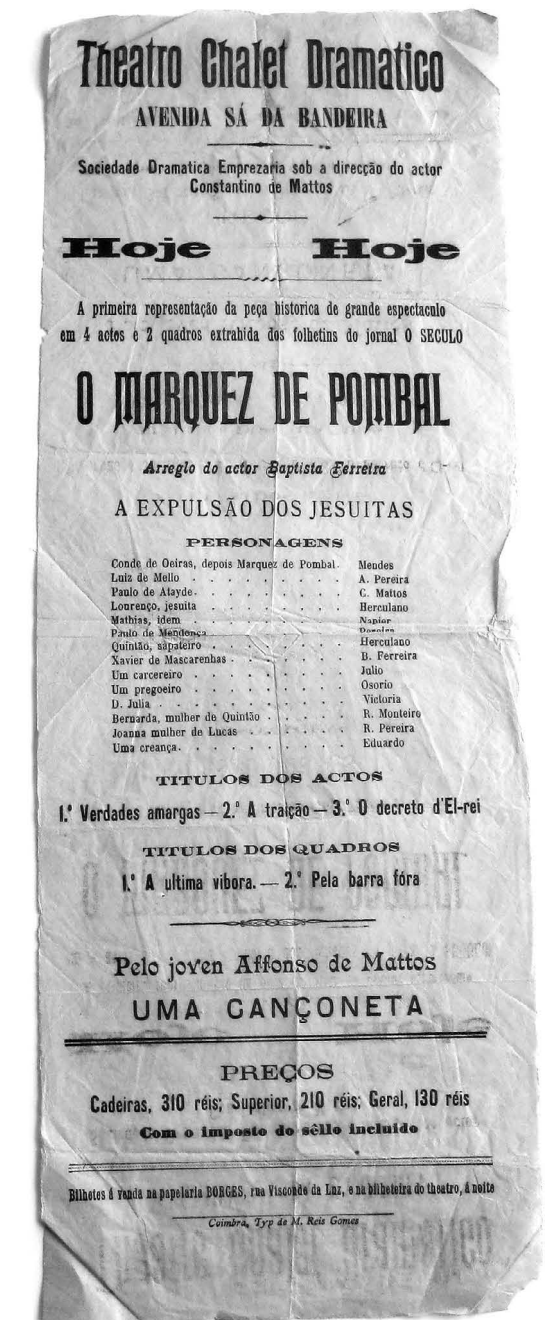
que a Direcção-geral de Instrução Pública superintenda os teatros, nomeie delegados provinciais e execute um censo teatral: cadastram-se teatros públicos e particulares e os artistas que neles representam, fazem-se estatísticas, organizam-se mapas de peças, de exploração teatral e de rendimento, sem excepções. O expediente teatral aumenta e, ainda que haja fugas ao licenciamento, constatam-se companhias de província com actividade duradoura: as de André Augusto Xavier de Macedo, de Francisco Fernandes, de Agostinho Moreira dos Santos, de Joaquim da Silva (os Silvas de Évora), ou de Romão José Martins, entre muitas.

Paradoxalmente, na segunda metade de oitocentos, em Portugal, "os orçamentos domésticos, na sua maioria, se equilibravam, quando não fechavam com *superavit*, enquanto o do Estado acusava *deficit*" (Peres 1935: VII, 383). Compreende-se a razão da quantidade de oferta de divertimentos populares, ainda que Ramalho Ortigão ou Fialho de Almeida lhes encontrem pouca qualidade cultural. Mas é o espaço interclassista da feira franca que permite a afluência democrática aos espectáculos de Arlequins (pantomimas) de Joaquim da Costa Oliveira (1850); de funâmbulos como os Dallot (1863); de prestidigitadores como Manuel Sanches Lara (1866-8) ou Eliza Herrero (1868); de figuras de cera de Sebastião Malaganiga (1862-8), de Luis Cavana (1863), ou de Anna Doysk (1865); de teatros de marionetas, de Ellenberg e Marchand (Teatro Mecânico, 1858-9), de Francisco da Costa (1864), de Frutuoso de Sousa ou de Francisco Aranda (1868); de aberrantes mulheres barbudas, de Casimiro Alsina e a "Cabeça Falante" (1868), de Antoine Giffroy exibindo a filha "de 4 anos que pesa 140 quilogramas"². Um caleidoscópio emocional, culminando em pirotecnia nocturna, ambiente de fortes cores musicais, por orquestras roufenhas interpretando polcas, mazurcas, e outras modinhas, como testemunha Júlio César Machado e a sua geração boémia.

Os teatros-barraca das feiras francas

Construções de madeira e lona, propriedade de, entre outros, o Araújo, o Vilar, ou o Palhares, em que o mais notável, opina Matos Serqueira, era o dos irmãos Dallot. Filhos de funâmbulos, Joseph, Charles e Julie, vieram actuar a Portugal por volta de 1845, escriturados no Circo de Madrid, dirigido por Paul Laribeau. São referenciados os "intermédios" de Mr. Dallot, de parceria com Mr. Ratel, em anúncios publicados no *Diário do Governo*, entre 15 de Março e 1 de Dezembro de 1845. Partiram para Espanha e Inglaterra, conquistando renome como ginastas e acrobatas, e, de regresso a Portugal, terão trabalhado na praça do Salitre, possivelmente para Hipólito Tournour (1858-1860), seguidamente na do Campo de Santa Ana, para Francisco Rodrigues Alegria, e, ainda, no Circo Price.

Encontramo-los definitivamente em Portugal, por conta própria, em 1863. A 9 de Outubro, Joseph Dallot requer a primeira licença "para dar espectáculos ginásticos em diversos theatros do Reino"³. Em 1868, o licenciamento



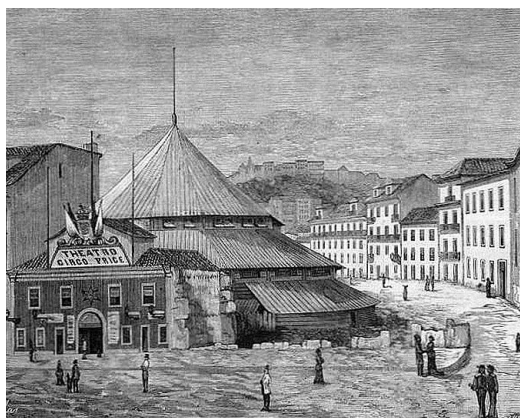
alarga-se a novas actividades, "pelo tempo de 6 meses, para dar espectáculos públicos de ginástica, teatro mecânico, física recreativa, cosmorama e outros próprios de circo, em diferentes terras do Reino"⁴. Por esta altura, os Dallot construíram o seu próprio teatro-barraca, deambulando por feiras e romarias, representando "comédias ingénuas entremeadas com as habilidades do célebre cavalo elástico (...) *O Mosca* e com as graçolas e as truanices do Joaquim Confeiteiro, que ficou célebre na personagem do Malhão, no *Processo do Rasga*, e que foi durante muito tempo o palhaço preferido do Teatro Infantil das Amoreiras" (Sequeira 1967: 251). Percorreram o país de norte a sul, deslocaram-se à Madeira e aos Açores, e foram a grande atracção feirante.

José Dallot – que falecerá, em 1906, em Santarém – casou e teve uma filha, Estrela Dallot, que foi actriz em companhias ambulantes (a de Oliveira Tainha, e a

² ANTT, Governo Civil de Lisboa, copiador n.º 75/67 – 88/72, NT 184, reg.º n.º 56, de 01.07.1868.

³ ANTT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, L.º 22, n.º 1036.


⁴ Governo Civil de Lisboa (ANTT), copiador n.º 75/67 – 88/72, NT 184, reg.º n.º 39, de 28.05.1868.



45 PERSONAGENS!

34 NUMEROS DE MUSICA!

THEATRO TABORDA
SERNACHE DO BOM JARDIM
COMPANHIA SOCIETARIA DRAMATICA PORTUGUESA
SOB A DIRECCÃO DO ACTOR
CONSTANTINO DE MATOS
QUINTA-FEIRA, 20 DE AGOSTO DE 1908
Benefício dos artistas
Pinto de Almeida, Affonso de Mattos e Constantino de Mattos
Sobe a scena a celebre OPERETA REVISTA em 4 quadros, de EDUARDO SCHWALBACH



O REINO DA BOLHA

PERSONAGENS			
Ambrosio Parrama	Constantino de Mattos	Casilda	J. Mendes
Seraphim, seu filho	J. Mendes	Bonifacio	Heroldano
Cunha	J. Mendes	Henrique	Samuel Bennett
Maria Maria	Pinto de Almeida	Verde e rubra	Isa Pereira
Inventor, arte nova	Antonio Pereira	1.º Paulo	Rosa Mendes
Mestre	O Príncipe	2.º Paulo	Victoria Ferreira
Batista	Eduardo Brito	3.º Paulo	Antonia de Mattos
Neto	A. de Mattos	4.º Paulo	
2.º Compadre	C. de Mattos		
Por tudo			
Empreiteiro			
2.º Compadre			
Um guarda da Municipal			
Zakaria			
Francisco			
Cozinha regia			
Espectador - de ch.			
Princípio			
Recepcionista			
1.º Compadre			
Um padre			
O Sr. Assalato			

Talhadores, figurantes de ambos os sexos, etc.

TITULOS DOS QUADROS
1 - Bolha por fora - 2 - Os 6 da Bolha - 3 - A bolha por dentro
4 - Efeitos da Bolha

45 PERSONAGENS! **34 NUMEROS DE MUSICA!**

Abre o espectáculo com a opereta em acto
O DESCASCA MILHO
pelos joens **ADELINA e EDUARDO DE MATOS**

UMA CANÇONETA
Pela actriz—**EVANGELINA FERNANDES**
Teatro — Typ. Silva Regaladas — 1908, 18 vni

Companhia Dramática Aliança) e casou com o actor Roberto de Oliveira, filho de Julieta Rentini, directora da companhia do mesmo nome. Júlia Dallot casou também com um português; faleceu em Pedrouços, por volta de 1908, e a sua descendência foi dona de barracas de feiras. Carlos Dallot, mais ambicioso, terá sido empresário do teatro das Carmelitas, do Porto. Ganhou bastante dinheiro, mas apaixonou-se pela mulher de um sapateiro e decidiu fugir com ela. Situação rocambolesca! "Para se precaver contra as exigências de credores antigos, deposita em nome da transitória amante dez contos, que forrara. A divindade morre. O marido vingá-se ao abrigo da lei. Saboreia o lucrativo castigo da traição da cara-metade e do sedutor, recebendo, como legitimo herdeiro, os dez contos de Dallot" (Noronha 1919: 1). Em 1909, muito idoso, rodeado da numerosa família, explorava, no Dafundo, o Teatro Chalet Recreio Glória.

THEATRO TABORDA
Sexta-feira, 16 de Julho de 1920
COMPANHIA CONSTANTINO DE MATOS
Belle apresentação Antónia de Mattos, Sr. J. Mendes, Gombas e Liz. Revista de Abrantes. O Mundo Realista. Gombas, Corral de Campos e seus encantativas irmãos, etc. 200 (100) campos do Castro e Abrantes de Sr. António Joaquim Correia da Campos, em benefício dos artistas.

Antonia e Constantino de Mattos
Espectaculo atraente
Representação da esplendida peça em 2 actos do **Aristides Abranches**
O Gaiato de Lisboa
Abre este soberto espectáculo com o drama em 1 acto
A OIGANA
original do Sr. Dr. Martins de Carvalho e em que toma parte, fazendo o papel principal, por obsequio, o distinto amador Sr. **José Rijo Rosado Salgueiro** que pela 1.ª vez representa em Abrantes.




PERSONAGENS
Cecília de Lisboa..... Constantino de Mattos
Henrique, seu irmão..... José Rijo Salgueiro
Elisa, filha de Gombas..... Francisco de Oliveira
Isaura, amante de António..... Leonor de Mattos
Carmen, amante de António..... Carlota Santos
FRONTE — LIT. XV

PREÇOS:
Camarotes—1.ª ordem—(5 entradas)..... 8000
Idem..... 2.ª..... 6000
Frisas de frente—(6 entradas)..... 4000
Idem de lado..... 3000
Camarotes de 2.ª ordem—(6 entradas)..... 2000
Superior..... 1000
Fórum..... 500
Galerias..... 300

Principia ás 10 horas da noite
A todos os assistentes e em especial a seus illustres padrinhos, agradece-se a sua valiosa quadriculada.

Antonia e Constantino de Mattos

A recordação desta família "de boa apresentação, chapéu de coco e sotaque francês" (Envia 1947) permaneceu por muito tempo na memória popular, servindo de modelo de comparação com outras farândolas. Diferentes periódicos regionais relevam o vasto reportório que exibiam em espectáculos variados. A tradição francesa dos teatros-barraca de arlequinadas e paródias burlescas desenvolveu, pela sua mão, uma escola de artes de espectáculo para actores ambulantes.

Os "filhos" de Dallot

Muitos nomes se poderão citar quando se catalogarem os que passaram por esta companhia nos cerca de quarenta anos que deambulou pelas províncias. Para já, ficam os que as fontes dispersas nos mostraram como seus seguidores:

Jaime Venâncio, actor, cenógrafo e autor, de cuja pena saiu uma famosa opereta, *O processo do rasga*, paródia ao *Processo do Can-Can*, que teve continuidade em *O casamento do rasga*; sua mulher, Elisa Aragonez, atriz que também fez êxito nos teatros populares de Lisboa, tendo representado no Teatro da Alegria, de Francisco Jacobetty, *Torpeza*, original de Campos Júnior, em resposta ao *Ultimatum* inglês. A sua descendência continuou em posteriores companhias de província: Lisbonense Venâncio (1920s), Conjunto Familiar Lisbonense "Os Venâncios" (de Leonel Venâncio, 1926-1960), Companhia Dramática Lisbonense "Les Moirons" (1930-60), Companhia Rentini (1930-1946), Companhia Lisbonense Venâncio "Os Modestos" (1943), Grupo de Teatro "Os Venâncios", Conjunto Nunes Vidal, Companhia Rafael de Oliveira, Artistas Associados (1960-75); Grupo Artístico Venâncio (de Aureleano Pereira Brançã Jr., 1960).

Henrique d'Oliveira (1865 – 1935), "filho do tão falado Joaquim José d'Oliveira que organizou a conhecida companhia de Oliveira Tainha, que foi um *clown* e um disciplinado director de companhias de circo e dramáticas".

Teatro-Circo Price: vista exterior, desenho de D. Casellas (*Ocidente*, 1883-04-11, p. 85). Seria demolido para a abertura da Avenida da Liberdade.

Espectáculo de benefício de Constantino de Mattos e sua mulher, no Teatro Taborda, em Abrantes, em 16.07.1920.

Cartaz de *O reino da bolha*, pela companhia de Constantino de Mattos, no Teatro Taborda, em Cernache do Bom Jardim, em 20.08.1908.

<
Actor Eduardo de Matos,
filho de Constantino
de Matos
(Acervo Álvaro de
Oliveira).



>
Cartaz publicitário da
Companhia Dramática
Lisbonense, dirigida por
A. Cândido de Oliveira,
para o Teatro Taborda, em
Abrantes (data incerta).

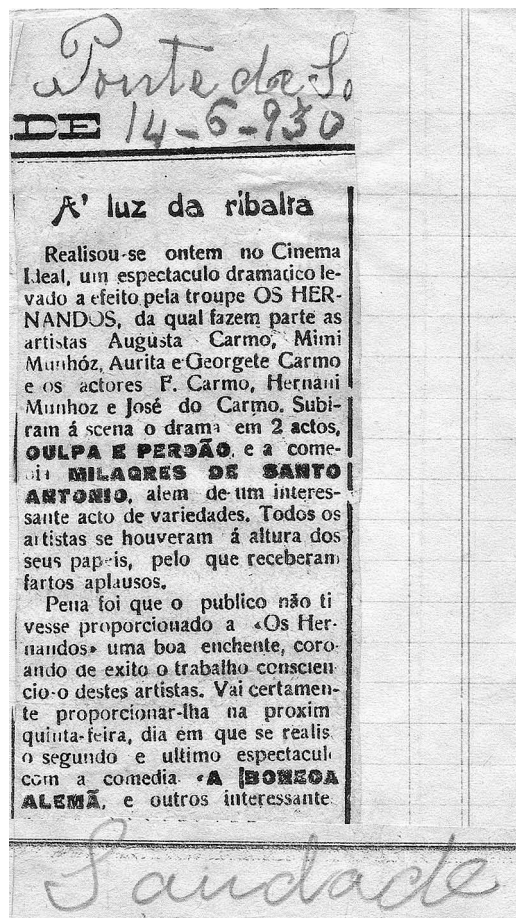


>
Recorte jornalístico
noticiando a Trupe Os
Hernandos, em Ponte de
Sor, em 14.06.1930. Trata-
se da família Carmo e
Muñoz. (Acervo de Eunice
Muñoz).

A descoberta dos "segredos da pista e do palco" principiou desde criança, na companhia infantil dos Dallot, onde "debutou e onde, por vontade do pai, alternava o trabalho, exibindo-se como acrobata e como artista dramático na mesma noite" (Dubini 1925: 1-2). Com gosto, aprendeu música, ganhou recursos e tornou-se num elemento de grande valor em qualquer grupo. Na Companhia Tainha conheceu Isabel, neta dos empresários, de quem teve descendência ligada ao espectáculo: a actriz Auzenda de Oliveira, vedeta de operetas e zarzuelas em 1920.

Constantino de Matos, que aos 14 fugiu de casa, na companhia ginasta dos Louradores, estreou-se na companhia dos Dallot, na feira do Campo Grande, n' *O processo do rasga*. Representou as peças do repertório feirante, desenvolveu qualidades artísticas e fez-se actor. Quando deixou os Dallot, formou a Companhia Dramática Societária, o agrupamento mais bem organizado do seu tempo, dizia-se. Possuiu um Teatro-Chalet – onde Ângela Pinto chegou a representar (Câmara 1906: 81) –, por pouco tempo. Um incêndio destruiu-o, em Estremoz, em 1913. O temperamento de lutador fê-lo continuar, com o apoio da família teatral que constituíra, das filhas Leontina e Adelina de Matos e dos filhos Eduardo e Afonso de Matos. O casamento das filhas e a partida dos filhos para os teatros da capital levaram a que, cansado, Constantino de Matos deixasse a vida itinerante e se tornasse comerciante em Castelo Branco.

Domingos Cândido da Silva, o sempre jovial – "a mocidade nele era perpétua"⁵ –, foi um cómico apreciado em toda a província, e considerado o melhor dos escudeiros das mágicas; fora o "Mirundela" d' *O processo do rasga*, na companhia de José Dallot, na feira do Campo Grande em Lisboa. Inicialmente de sociedade com Santos Carvalho, formou a Companhia do Teatro Lisbonense, que durante 12 anos percorreu o país, representando no seu próprio teatro-barraca, que construía de cada vez que assentava arraiais. As referências ao Teatro Lisbonense remontam



à última década de oitocentos, acompanhando o movimento das feiras.

Em 1906, o actor Domingos funda *O actor errante*, pequeno e modesto periódico, subtítulo "quinzenário cosmopolita", em que se abordam assuntos diversos,

⁵ *Jornal dos teatros*,
31.03.1918: 5.



<
Foto da Companhia Moiron, c. 1950, tirada no palco do Teatro Desmontável Moiron. Sentadas: Fátima Moiron, Felisbela de Andrade, Anita Moiron, Mary Custódia, Maria Teresa de Andrade, Armanda Moiron. Em pé: Emilio Moiron, Humberto de Andrade, Paulo Moiron, Armando Venâncio, Artur Caldas, Ponto [nome desconhecido] (Acervo de Armando Venâncio)

destinados a um público eclético de assinantes. Foi o "jornal dos errantes, daqueles que se arrastam de cidade em cidade, trabalhando sempre para poderem viver modestamente e com honra! É nele que nós distraímos o nosso espírito, é nele que publicamos as nossas impressões e que descrevemos a nossa vida de teatro"⁶. Um periódico próprio de companhia de província parece-nos novidade e caso interessante no panorama português. Conhecemos os que abordam o espectáculo, jornais de especialidade, edições para artistas profissionais ou amadores, mas especificamente feito por actores itinerantes, ele próprio também itinerante, e de pretensões nacionais, afigura-se-nos caso único.

Com a dissolução da companhia em 1913, o actor Domingos recusa ser escriturado em teatros fixos; nem mesmo Afonso Taveira o demove. O gosto pela vida errante fê-lo preferir a proposta de Constantino de Matos, com quem fica até 1918. A morte pôs fim a 40 anos de glórias e contrariedades, de felicidade e desânimo, numa vida ambulante cansativa e desgastante.

Aventuras e desventuras de uma companhia de província

Grosso modo, a gestão empresarial dos itinerantes baseia-se na estrutura familiar⁷. Em relação às companhias de província, essa estrutura psicossocial fundamenta a interligação entre a vida profissional e a social dos seus componentes. A coesão do agrupamento é um factor de sucesso público; cada componente contribui para o bem comum, exibindo o seu talento em palco, e coadjuvando nas tarefas rotineiras de bastidores: tanto se "passam" os papéis, como os fatos e os cenários. Agrupamentos unifamiliares ou plurifamiliares, as companhias organizam-se em sociedades artísticas⁸. As receitas provêm dos espectáculos realizados, condicionando os societários – espécie de cruzamento genético de cigarra e formiga

lafontainiana –, a uma vida "de judeu errante", pasto do anedotário de autores e actores memorialistas e de outras inventivas rocambolescas.

As companhias possuíam cenários próprios, segundo as peças representadas. O enquadramento cenográfico possuía a importância da assinatura de um cenógrafo (ainda que de modesta extracção). Graças à tipificação da iconografia cénica, as "vistas" podiam ser reutilizadas em outros enredos, concordando com o ambiente requerido. Era conveniente possuir vistas de sala, - burguesa ou nobre-, de cárcere, de praça pública, de bosque, de mar, e de tudo o mais que o investimento pudesse pagar. Igual princípio se aplicava ao figurino, propriedade de cada artista, o qual se compunha de peças basilares, consoante as tipologias interpretadas. Tal permitia uma multiutilização em espectáculo, segundo um padrão de bom senso e de bom gosto, consoante os critérios de propriedade, definidos pelo ensaiador ou director de cena.

Vestir com graça, com naturalidade e com bom gosto é qualidade fundamental do actor, o que quer que represente. Meio caminho andado para a vista do espectador, "o actor e a actriz precisam tornar-se modelos, porque estão à luz da ribalta, durante muito tempo, em exposição perante um público inteiro, onde há muitos artistas e muitas pessoas de bom gosto" (Bastos 1994: 154). Qualquer societário possuía guarda-roupa base, de uso formal ou quotidiano, e sapataria a condizer. Casaca, sobrecasaca ou fato completo, equivaleria a vestir um conjunto de personagens masculinas de "actualidade", desde o jovem galã ao pai de família; o guarda-roupa das actrizes incluía espécies segundo o seu "naípe". As pupilas do senhor Reitor, como as Rosas do Adro, e outras figuras de zarzuelas importadas, aformoseavam-se no colorido das mondadeiras minhotas⁹. Burguesas em tafetá, aristocracia em veludo, e, para vestir semanticamente a "ingénua", bastava um vaporoso vestido claro. Os apêndices capilares provêm de cabeleireiros alugadores de postiços,

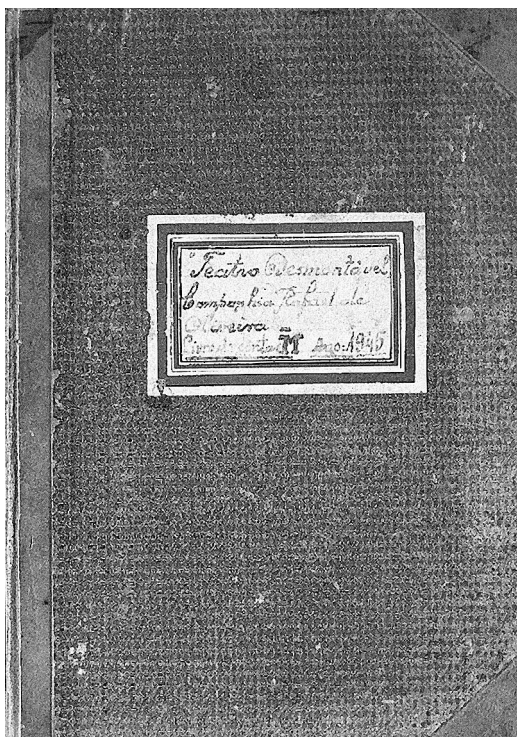
⁶ O actor errante, Ano 3.º, n.º 56, Edição de Guimarães, 08.11.1908: 1.

⁷ Muitos actores casam entre si, ou vivem uniões de facto. As empresas artísticas afiguram-se prolongamentos dos consórcios matrimoniais, criando um património comum. Maria Matos – Mendonça de Carvalho, Rey Colaço – Robles Monteiro, Brunilde Júdice – Alves da Costa, entre tantas, são exemplo de estruturas empresariais familiares que praticaram itinerância artística.

⁸ "Artísticas", por se tratarem de associações de profissionais, ou "da arte".

⁹ A zarzuela original de Carlos Arniches e Asencio Más, *Um puñão de rosas*, teve imitação de João Solter, com o título de *Rosas de Nossa Senhora*; de aragonesa acomodou-se minhota.

<
 Capa do Livro de Contas
 da Companhia de
 Rafael de Oliveira
 (Companhia de província),
 de 1945 (Acervo Álvaro
 de Oliveira).



Afonso de Matos,
 filho de Constantino de
 Matos. Foto oferecida a
 Rafael de Oliveira, na noite
 da sua Festa Artística, em
 30.03.1933. Um gesto
 tradicional de amizade
 praticado entre actores de
 então (Acervo Álvaro de
 Oliveira).
 >



em que sobressai a Casa Vitor Manuel, de Lisboa. Perucas, barbas e postigos são tropos da psicologia dos papéis: a sagesa das cãs do ancião, o bigode façanhudo do fanfarrão, as volumosas patilhas de regedores e outros rurais, ou a finura negra do bigode que delinea o lábio do cínico, e define o esgar predador de ingénuas órfãs desvalidas. Códigos que o tempo apagou.

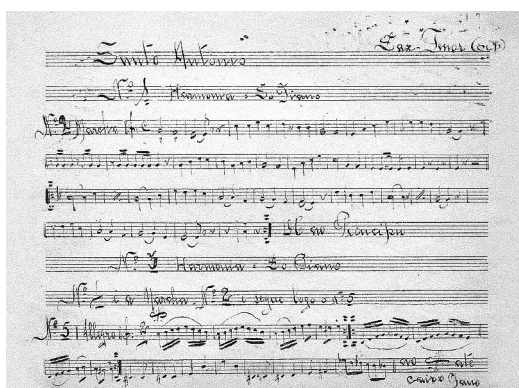
A tradição familiar desenvolve a transmissão interpretativa, herdando os jovens actores, não só os "papéis", como o respectivo figurino, quando o real envelhecimento do primitivo intérprete obste ao desempenho de tipos desenrugados. Nestas companhias, o vedetismo não tem cabimento, mas manifestam-se crises de personalidade; o espaço emocional da vida errante aumenta a sua intensidade. A passagem de testemunho era a evolução natural, correspondia ao lema "filho és, actor serás". Os jovens galãs transformavam-se em centrais, até que a idade lhes conferisse o estatuto de *pater familias*, assim como as ingénuas evoluíam em damas centrais e aposentavam-se em velhas matriarcas.

Para um actor de província, vida social e a profissional são uma e a mesma coisa. Antecedendo a instalação da companhia, já o director estabelecera contactos com as autarquias para licenciamento do recinto e construção do teatro-barraca. Quando o grupo se deslocava com "armas e bagagens", procedia-se à ocupação das casas alugadas, conforme a necessidade das famílias societárias, que as mobilavam com objectos pessoais, transportados em conjunto com os pertences teatrais. Em seguida, o director da companhia efectuava visita de cortesia pelas redacções locais, sugerindo, a troco de um lugar cativo de plateia, o apoio jornalístico na divulgação de um reportório pensado, diziam, para um público merecedor de toda a consideração e estima de quem lhe dedicava o modesto labor de divulgador da Arte de Representar. A primeira abordagem promocional antecedia o contacto com empresários locais (teatros, agremiações, casinos, cafés-

concerto), potenciais contratadores de espectáculos suplementares, complemento do calendário, além das terças, quintas e sábados, tradicionais dias de representação.

Enquanto isso, o elenco fazia o *passacalle*, prolongado passeio pelo Rossio, espaço de confluência do público-alvo. "Já cá estão os cómicos!", ouvia-se. A companhia distribuía sorrisos, cumprimentos, entabulava conversa; trocavam-se recíprocas saudades de anteriores visitas, expressava-se o desejo de voltar a deliciar quem sempre tão bem os recebera. Fórmulas simples de prospecção de público. E o contacto prolongava-se na impressão de "programas" e bilhetes em gráficas locais, na sua colocação no comércio de maior afluência – barbearia, mercearia, botequim –, antepassados das contemporâneas *ticket lines*. Garantia-se assim o bom acolhimento, o sucesso da temporada, e, no entrosamento quotidiano, fomentavam-se laços afectivos de saudades prospectivas de regresso.

A estadia dependia do licenciamento camarário – períodos de três meses, com possível renovação – e da afluência de público. O sustento de todos advinha da quantidade e qualidade do reportório, variado, e do gosto popular; exigindo, portanto, uma carteira de espectáculos tocando diferentes inteligências emocionais, e valorizando os dotes artísticos dos seus intérpretes. Ainda que houvesse cortes textuais, ou se desdobrassem personagens, as "peças de grande espectáculo" exigiam um elenco adicional de figurantes e pequenos papéis, recrutados entre os amadores locais, conhecedores praticantes desse reportório, levado à cena nas colectividades. Actores "dilettantes" e "da arte" criavam laços artísticos: constituíam grupos de amadores, dinamizavam a sua formação técnica e contribuíam para a literacia do público. É manifesta a postura crítica, tantas vezes exacerbada, sempre que uma companhia profissional visitante não cumprisse os requisitos essenciais, quando os seus amadores os haviam já superado. Curiosidades bairristas tornadas públicas pelos Buritys de província na imprensa local!



A qualidade da vivência social destes forasteiros dramáticos, indo à missa, levando os filhos à escola, auxiliando as instituições de solidariedade, conferia-lhes, à luz do dia, o estatuto de amigos queridos, que sob a luz da representação sofria a transfiguração própria da arte de Talma. Eis o fascínio deste teatro popular! E qualquer "cabo de companhia" conhecia as regras de mercado, especificamente diferentes das praticadas pelas companhias de itinerância pontual de fim de temporada urbana. As feiras e o veraneio eram propícios ao repertório ligeiro, do agrado do ruidoso público da geral. Para ele, se exibiam mágicas e operetas, comédias, farsas e finais de espectáculo ao estilo *Folies Bergère*, pomposa designação para simples variedades: monólogos chistosos, cançonetas melodicamente atractivas, de líricas brejeiras, com vislumbres de tornozelos e decotes ousados. Mas era com o frio do Inverno, que apeteciam os dramas pungentes e as novidades, entretanto ensaiadas: conflitos humanos de fácil identificação, um teatro sentido, de vidas sofridas, um teatro convidando os "amantes da arte" a fruírem um espaço comunitário de exibição do gosto artístico e do desejo de prestígio local.

Entre a cidade e as serras, numa visão pretensamente cosmopolita e elucidada, a crítica lastimava que subissem à cena dramas passadiços, sem interesse educativo, mas reconhecia inevitavelmente que a modernidade teatral não atraía o sentir da população rural, condicionando as companhias aos mesmos temas por sobrevivência. O teatro era uma "indústria", levada com rigor e convicção de bom senso, sem estéticas de gosto requintado, um luxo para intelectuais. Os melodramas de importação francesa, e os de criação nacional, eram acolhidos com desvelo; adaptações folhetinescas, lidas e ouvidas, sofriam-se na compaixão de quem se reconhece nas agruras de amores propícios, de gaiatos traquinas, órfãs e ceguinhas, ou nos funestos, de Teresas de Albuquerque, de Rosas do Adro ou de outras sofredoras. O júbilo chegava com as comédias

de costumes, com a magia das oratórias, com as *feeries* dos velhos tempos das mágicas do Salitre, do Ginásio, das operetas do Trindade, dos *vaudevilles* e melodramas do Apolo e mais as ingénuas revistas de produção regional. Uma literatura popular, publicada por livreiros e editores, constituindo "bibliotecas dramáticas populares" e coleções de "teatro escolhido", reportórios acessíveis para "salas e teatros particulares", destinado a "artistas e amadores", com garantia de "gerais aplausos" e "agrado certo". E o público acorria a comprar o bilhete, consoante a possibilidade e o interesse pelo enredo, ávido de compartilhar os dramas de honra dos seus pares serralheiros, marinheiros, gente de labor proletário, paradigmas de um sonho democrático de liberdade, confluências de anarquistas, socialistas e republicanos, uma sociedade desenvolvida a partir da regeneração liberal, que acreditava no valor do trabalho, no dever de cidadania e no progresso pela educação. E, no fim, aplaudia sonoramente a "ingénua" e apupava com dobrada veemência o "vilão": era o delírio da geral, dos sempre vibrantes *Enfants du Paradis*.

O que motivava estas gentes do teatro a sentirem prazer nesta vida errante, de vicissitudes óbvias? Amor incondicional pela Arte de Talma, transmitida pela tradição geracional? Desejo de uma vida de liberdade, que a cidade lhes coarctava, impondo-lhes uma concorrência mesquinha e uma diminuição do espaço de actuação? Adelina Abranches confessa-se: "Meti-me em comboios abjectos, que me deixavam tão mascarrada como qualquer limpachaminés. Conheci o prazer das grandes ovações e o travo das pequeninas insídias. Mas deixá-lo. Diverti-me. Que de recordações trouxe dessa minha primeira 'escapada' por terras das nossas províncias! Que motivos de beleza surpreendi em muitas voltas de estrada! Beleza, que eu estava longe de sonhar que existisse por todo esse Portugal fora!" (Abranches 1947: 84).

Referências bibliográficas

- ABRANCHES, Adelina (1947), *Memórias de Adelina Abranches: Apresentadas por Aura Abranches*, Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade.
- BASTOS, Sousa (1994), *Dicionário do Theatro Portuguez* (1908), Lisboa, Editorial Minerva, edição fac-similada.
- CÂMARA, D. João da (1902), "A Farandula", *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, n.º 1.
- (1906), *Ángela Pinto: Esboços, homenagens e apreciações críticas*.
- DUBINI, Carlos (1925), "Gente de Teatro", *Jornal dos teatros*, 06.09.1925: 1-2.
- ENVIÁ, Manuel (1947), *Coisas de Setúbal: Prosas regionais*, s.l., s.n. (Setúbal: Tip. Simões).
- NORONHA, Eduardo de (1919), "Folhetim, Teatro, Barracas de Feira", *Diário de notícias*, 21.10.1919: 1.
- PERES, Damião (dir.) (1935), *História de Portugal*. Edição monumental, Porto, Vol. 7.

<
Gabriel e Lusbel ou a Vida do Taumaturgo, oratória de Braz Martins, com música de Ângelo Frondoni. Partitura manuscrita pertencente ao espólio da Companhia Rafael de Oliveira.

<
Teatro desmontável da Companhia de Rafael de Oliveira (c. 1950, local desconhecido).



Presidente honorário	Luiz Francisco Rebello
Direcção	Maria Helena Seródio João Carneiro Rui Pina Coelho
Assembleia Geral	Paulo Eduardo Carvalho Sebastiana Fadda
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Mónica Guerreiro Rita Martins
ESTATUTOS	Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins) Art.º 2.º A Associação tem por objectivo: Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (estudos.teatro@fl.ul.pt) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

ASSINATURA

Desejo subscrever os números 13 e 14 da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Junho e Dezembro de 2010), no valor total de 22,00 € beneficiando assim de um desconto sobre o preço de venda ao público.
Fora do país: Europa 24,00 € / Fora da Europa 26,00 €.

Nome:

Morada:

Código postal: País:

Endereço electrónico:

Forma de pagamento: Vale postal Cheque nº. Banco

(passar à ordem de Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

Preencha e envie este cupão (ou fotocópia do mesmo) para:

Data:

Sinais de cena

Centro de Estudos de Teatro

Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa (Portugal)

Assinatura: