

O TEATRO NA CULTURA REGIONAL URBANA: SUBSÍDIOS PARA O SEU ESTUDO

THEATER IN REGIONAL URBAN CULTURE: SUBSIDIES FOR ITS STUDY

Guilherme Filipe (Escola Superior de Teatro e Cinema/ESTC)

Resumo

Este ensaio pretende ser uma reflexão sobre a actividade teatral itinerante como veículo de divulgação do repertório dramático. Das companhias ambulantes em Portugal, salientamos a Companhia Rafael de Oliveira, Artistas Associados, a última das companhias de província portuguesas no século XX, que, ao longo de mais de 50 anos, fomentou o gosto pelo teatro nas populações rurais. Os Livros de Contabilidade desta companhia fornecem informações valiosas sobre a afluência de público aos espectáculos, definindo um padrão de gosto popular em cada localidade.

Palavras-chave | teatro itinerante | Companhia Rafael de Oliveira (Artistas Associados) | gosto

Abstract

This essay intends to be a reflection on the itinerant theatrical activity as vehicle of diffusion of dramatic repertoire. Of all the touring theatre companies in Portugal, we point out the Company of Rafael de Oliveira, Associated Artists, the last of the Portuguese touring companies in the 20th century, which, throughout more than 50 years, developed the pleasure of theatre-going among the population in rural areas. The few existing Accounting Books of this company display valuable information about the affluence of public to performances, defining a standard of popular taste in each locality.

Keywords | Itinerant theater | Company Rafael de Oliveira (Associated Artists) | taste

Guilherme Filipe é ator-encenador profissional, em teatro, cinema e televisão. Mestre em Estudos Teatrais e Doutorando em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde é Pesquisador Centro de Estudos de Teatro, pelo projeto “Vida cultural em cidades de província. Espaço público, sociabilidades e representações (1840-1926).” É professor de Interpretação, Análise Dramatúrgica e História do Teatro.

Guilherme Filipe is an actor-director in theater, film and television. Master of Theatre Studies, he is now a PhD student in Art Studies at the Faculty of Arts, University of Lisbon, where he is Researcher at the Studies Centre Theatre, for the project “Cultural life in provincial towns. Public space, sociability and representations (1840-1926).” He is a Professor of Interpretation, Analysis and History of Theatre Dramaturgical.

O teatro na cultura regional urbana: subsídios para o seu estudo

Guilherme Filipe

País e paisagem: grande cultura ou pequena cultura

Consultando um dicionário de língua portuguesa qualquer, verificamos que o vocábulo “país” engloba noções distintas, como “região” e “terra”, ou “habitantes” e “povo”. Da fusão desses planos de entendimento formaremos um conceito mental definidor de espaço físico e social. Satélites ou outros dispositivos tecnológicos de visão ampliada ajudam a criar a ilusão de percepção de realidade total, um mito contemporâneo da globalidade. A percepção da realidade à escala mundial redimensiona-se segundo valores que já se não relacionam com a escala humana.

O estudo do regionalismo surge como contraponto da globalidade, enquanto estudo da paisagem, da “extensão de território que se abrange de um só lance de vista, e que se considera pelo seu valor artístico, pelo seu pitoresco” (Machado, 1981: p. 295). Naturalmente, a apreciação da cultura artística articula-se segundo padrões tipificados: (1) de interesse global, de maioria, para muitos a grande [alta] cultura, e (2) de interesse local, ou [baixa] pequena cultura – em que se integra o folclore –, muitas vezes alvo de apreciações preconceituosas, vícios de moda de círculos pedantes. Teria, assim, o território nacional um “valor artístico”, enquanto o nacional teria um “valor pitoresco”. E se a grande cultura for apenas um modo generalizador, um paradigma temporal de apreciação e institucionalização de códigos identificadores de um modelo definido por uma elite intelectual? E se a pequena cultura, para além da sua individualidade local, for também um mimetismo da grande cultura? Quem a terá contaminado então?

Ator itinerante: um veículo telecomunicador

No espaço físico e social, em que a cultura artística é expressão da psichê humana, aos artistas itinerantes coube a tarefa de mediadores entre o “país” e a “paisagem”, foram a seiva que alimentou a célula regional, o microcosmo cultural local, foram um meio ergonómico de telecomunicação artística.

No teatro, espaço cívico de sociabilidade, despertou a crença que o elevou ao altar de expressão da alma coletiva. Dramaturgos escreveram evangelhos profanos, diálogos de convicção oficiados por actantes, ritualizações que mantiveram suspensos os fiéis da homília teatral. Mais além do que teatro religioso, a prática formou a vivência da religião do teatro, da união do coletivo pelo teatro. E a Obra surgiu, fruto da Reflexão: Diderot ou Rousseau, Stanislavski ou Strasberg, Meyerhold ou Grotowski, Brook ou Barba, e tantos outros, que ilustraram o paradoxo humano através do comediante. E, se a história do ator moderno regista quase seiscentos anos, não adivinhavam os atores italianos, da primeira companhia profissional, as implicações que o seu ato traria. O teatro ganhou foros de indústria, multiplicou-se em formas e conceitos, expandiu-se pela itinerância, foi elo entre gentes e transportou na sua bagagem ideias novas, foi perseguido, foi condenado, mas encontrou sempre a sua forma de libertação mais apropriada.

Em Portugal, registam-se testemunhos antigos da atividade itinerante. A metateatralidade do *Auto da Natural Invenção*, de Ribeiro Chiado, é disso exemplo. E, se os primórdios quinhentistas portugueses surgem especulativos, deficitários de relatos diretos, a correspondência dos *commicos dell'arte*, existente nos arquivos da cidade de Mântua, revela-nos um António de Melo, ator afamado em Nápoles, na primeira metade do século XVII (Niola, 2003: p. 89, nota 42). Trata-se do primeiro ator internacional português, intérprete da figura do *Capitano Flegetonte*, que Galileu Galilei inscreve em *Abbozzo di una commedia*,¹ e Orciano em *La smarita amante*.²

A legislação da prática teatral ou os registos inquisitoriais são fontes interpretativas para o estudo da recepção do teatro escrito ou representado, mas, indiscutivelmente, é no espaço das publicações periódicas que surge o registo desta arte do efémero. A micro-história do teatro levado à cena salta das páginas dos jornais – crónica, biografia, roteiro, folhetim-teatro -, ou das edições impressas de dramas e comédias da moda – avulso ou em

¹ *Le opere di Galileo Galilei*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 1856, vol 15, p. 377.

² *La smarrita amante, Comedia del Signor Camillo Sbrozzi da Orciano*, em Perugia, 1596 (Bartoli, 2009: LV).

coleções. O material impresso convida à leitura privada, à sua produção no salão, mas também a uma deslocação ao teatro.

Se o “país” se delicia com a leitura do folhetim impresso, a “paisagem” ocorre aos teatros para o reler pela boca dos seus atores. Às companhias itinerantes coube a ampla tarefa de divulgação dessa dramaturgia de agrado popular, e a essa tradição pertenceu Rafael de Oliveira, o último empresário de uma companhia de província.

“Companhia de Teatro-Itinerante Rafael de Oliveira: O Sonho de uma Vida”

24 de Abril de 1974. Álvaro de Oliveira saiu de casa levado pela esperança, como tantos, em cujo íntimo a alegria da mudança desejada se misturava com a expectativa de um desenlace bem-sucedido. Sentia-se impelido pela atração irreprimível de presenciar a queda do regime. A rádio difundira que o presidente do Conselho de Ministros Marcelo Caetano, o último do Estado Novo, se refugiara no quartel da Guarda Nacional Republicana no largo do Carmo. Como sempre, o povo acorria ao apelo de alma, num turbilhão de sentimentos, sem se importar com o perigo latente. Inconsciente, Álvaro repetia o gesto do avô Rafael de Oliveira, ator e republicano convicto, quando deixou a tranquilidade doméstica para se juntar aos revoltosos na tarde do 5 de Outubro de 1910, implantação da República, em Lisboa.

No Rossio, Álvaro encontrou Mário Viegas, amigo e ator como ele. Partilharam a mesma euforia, o mesmo desejo de artistas, a mesma consciência de devolver ao teatro a liberdade de expressão, de reafirmar o palco como tribuna de opinião pública, de libertar os autores que a Ditadura confinara ao silêncio dos arquivos da inspecção de espetáculos.

À solução silenciadora do regime, o Teatro contrapusera o seu sistema paralelo de comunicação subliminar: por um lado, os subterfúgios e os estratagemas utilizados pelos artistas dos teatros populares revisteiros, e, por outro, as récitas privadas, no círculo fechado de sociedades recreativas, de instituições académicas – secundárias e universitárias – cujos dirigentes se encarregavam subtilmente de ir minando a solidez do

regime através da formação de uma consciência crítica de uma jovem burguesia. E o teatro serviu como espaço lúdico de interação social intergeracional. “Não há machado que corte a raiz ao pensamento... porque é livre como o vento...”: o poema de Carlos Oliveira ecoava, na voz de Manuel Freire, que o musicou. Agora era o tempo de libertar a voz.

Álvaro conhecia Mário desde sempre, fora aluno de sua mãe, em Santarém, em 1958, quando a Companhia de Rafael de Oliveira, Artistas Associados, instalou o Teatro Desmontável para a habitual temporada de três meses. A amizade nasceu, e também o fascínio do teatro e o desejo de vir a ser ator, para Mário, que recordaria sempre aqueles atores ambulantes como “figuras cheias de azáfama, que passavam os ‘papéis’, passavam a ferro os fatos, passavam a ferro os cenários...” (Viegas, 1992: p. 2). Passou a fazer visitas furtivas ao Desmontável, onde o imaginário viajava pelas histórias representadas, num desfiar de dramas e comédias, ao agrado da sensibilidade de um público eclético. O sonho de Mário materializou-se. Chegou a pisar o palco do Desmontável, fruto de cumplicidades poéticas, num polémico recital de poesia revolucionária, na cidade de Guimarães, em 1969. Em 1992, já diretor da sua própria companhia, organizou uma sentida homenagem à última das companhias de província portuguesas, que entretanto se extinguiu.

Reuniu um espólio de imagens, notícias e outro material, que expôs sob o título “Companhia de Teatro-Itinerante Rafael de Oliveira: O Sonho de uma Vida”. Mário Viegas sintetizou o conceito subjacente ao modelo desenvolvido, a partir da década de 1920, que viria a ser reconhecido a nível nacional. A Companhia Rafael de Oliveira, Artistas Associados representou o “sonho de vida” de um ator idealista, que legou às gerações seguintes – filhos, sobrinhos e netos – a continuidade de um projeto de vida, perpetuando a tradição dos cómicos *de la legoa*, ao longo de mais de cinquenta anos de atividade ininterrupta, não obstante as vicissitudes por que foram passando. Rafael de Oliveira suportou os embates quotidianos, enquanto outros agrupamentos congéneres importantes soçobraram: a companhia de Constantino de Matos cerca de 1920, a companhia Mary-Quina na década de 1940, a companhia Rentini em 1946, e a companhia Moiron em 1959. Todas elas detiveram teatros-barraca, percorrendo o país

da ruralidade e das cidades de província, levando às mais pequenas associações, academias e casa do povo, a fruição da sentimentalidade humana de amores e desamores folhetinescos. Em todas elas, a desagregação foi motivada por casamento de filhos que mudaram seu modo de vida, por desentendimentos familiares que originaram grupos concorrentes, ou pelo apelo irresistível à estabilidade financeira das ribaltas da capital. Os Artistas Associados resistiram até à pior das crises da indústria do espetáculo, a falta de público, na década de 1960, fruto do fluxo migratório campesino para o estrangeiro em busca de melhores proventos. O segredo da sua longevidade deveu-se, sobretudo, à coesão dos núcleos familiares que a constituíam, apesar dos eternos conflitos internos, prontamente sanados.

Em 1974, para Fernando de Oliveira, filho do fundador e diretor da companhia, a revolução de Abril trazia o alento da modernidade, projetando novos voos empresariais, ampliando o espaço de atuação, alcançando os territórios coloniais, numa tentativa de conquista de um mercado de trabalho extra europeu, ainda não explorado pela itinerância tradicional, porque as acessibilidades terrestres africanas a isso obstavam. Porém, o manifesto do Movimento das Forças Armadas foi claro nas intenções do projeto político para o Portugal democrático: Desenvolver, Democratizar, Descolonizar. O último D fez desabar o sonho ultramarino. Interrogaram o seu destino, e voltaram-se para si próprios, idealizaram uma metamorfose, procuraram no reportório proibido, território do novo pensamento, a expressão do novo ser político. Escolheram a *Traição do Padre Martinho*, de Bernardo Santareno (1920-1980) – outro amigo de sempre –, que a censura proibira rotundamente, em 1969, e que Rogério Paulo, homem culto e ator-encenador prestigiado, subvertera o desígnio censório, fazendo estrear, em 1971, longe da pátria, em Havana, pelo Grupo Rita Montaner, no Teatro El Sótano.

A proposta da Companhia Rafael de Oliveira, em 1974, surgia como uma novidade que passou despercebida. A maioria dos agrupamentos teatrais apropriou-se da dramaturgia brechtiana, ou investiu na renovação do género revisteiro, como forma de libertação das palavras-ideias, enquanto esta velha companhia itinerante se reinventava com um autor

português, a que não faltava a influência do dramaturgo alemão e da sua proposta de teatro-documento. *A Traição do Padre Martinho* estreou-se em simultâneo, e no mesmo palco, em que Santareno levou à cena *Português, Escritor, 45 Anos de Idade*, drama carregado de notações autobiográficas, e primeiro original português estreado após a implantação da democracia em Portugal.

Acreditaram que nunca mais terminaria a poetizada “madrugada” de Sophia de Mello Breyner, “o dia inteiro e limpo onde emergimos da noite e do silêncio e livres habitamos a substância do tempo”. A breve trecho, porém, o idílio desvaneceu-se, e chegou o “canto do cisne” dos Artistas Associados e das sociedades artísticas de carácter familiar. Foi a hora das cooperativas artísticas de carácter ideológico.

Após Lisboa, *A Traição do Padre Martinho* percorreu o país durante nove meses, de norte a sul. Parecia que a companhia se estava despedindo do seu público habitual. Problemas internos foram surgindo: demissões, substituições de atores, conflitos de liderança. Convicções políticas geraram conflitos na gestão artística e empresarial. O ator-empresário Fernando de Oliveira foi saneado de diretor e substituído por uma Comissão de Trabalhadores. Entre insultos, acusações e denúncias revolucionárias por cartas sindicais e artigos de jornais, a companhia expirou em Julho de 1975. Findara “o sonho de uma vida” de Rafael de Oliveira, da sua companhia e do teatro desmontável – estrutura modernizada pelo seu fundador ao longo dos anos, entre 1936 e 1974. Terminava aquela que a imprensa designara como a mais antiga companhia europeia no género.

Fato curioso, na verdade. Analisando sumariamente, no Reino Unido, os “portable theatres” das feiras vitorianas desapareceram com a I Grande Guerra. Em França, o ambiente político de oitocentos estabeleceu contornos específicos de descentralização teatral, em consonância com os teatros regionais, sem recurso aos teatros-barraca. No século XX francês frutifica a semente da militância prática do *Théâtre Libre* (1887) de André Antoine, ou do *Théâtre du Peuple* (1895), de Maurice Pottecher, em Bussang (Vosges), ou da militância ideológica, que Romain Roland defende em *Théâtre du Peuple*: “O teatro deve ser uma luz para a inteligência” (Roland, 2003: p. 98).

O projeto de itinerância propriamente dito registra casos importantes, mas de curta duração: Firmin Gémier cria o Teatro Nacional Ambulante (1911-12), experiência intensa, mas breve; Jacques Copeau e Les Copiaus regressam à tradição feirante durante 4 anos (1925-29); Jean Dasté, discípulo do anterior, funda o Centro Dramático de Saint-Étienne (1947), cooperativa de trabalhadores de interesse público regional, e aluga uma tenda de circo (1956) para trazer os trabalhadores ao teatro; Jean Danet, funda os Tréteaux de France (1959), cujo projeto se enquadra no desenvolvimento cultural posterior à II Grande Guerra, subsistindo ainda sob a direção de Marcel Maréchal. Nos Estados Unidos, a realidade itinerante desmontável apresenta semelhanças com o panorama europeu, mas poucas companhias sobreviveram à Grande Depressão, e as que resistiram não vingaram nos tempos pós 1945.

O espetáculo itinerante: uma forma de vida

No século XIX e seguinte, através da análise dos pedidos oficiais de licenciamento, podemos classificar genericamente a atividade itinerante segundo tipologias:

- (1) De habilidade e risco: o circo, em que os números de destreza física se apresentam individualmente ou associados a pantomimas, com recurso a exibições equestres, os quadros vivos e as forças físicas, e as corridas de touros;
- (2) Divertimentos e animações: animais selvagens ou domesticados, e os domésticos propriamente ditos, exibidos coletivamente em tendas contíguas às de circo, ou individualmente em espaços restritos; as aberrações humanas, que exibem a deformidade como forma de sobrevivência; a exposição de figuras de cera, em quadros revivalistas;
- (3) De natureza musical: concertos orquestrais ou o solo, quer em salas, quer em espaços públicos.
- (4) De natureza visual e cinematográfica: dioramas, panoramas e outros efeitos ópticos a partir da invenção de Daguerre; o animatógrafo.

- (5) De natureza teatral: teatro popular; teatro musical: operetas e variedades; teatros mecânicos ou de marionetes.

Este tópico engloba um repertório de comédias, dramas, entreatos, monólogos, operetas, canções e outras variedades, destinado a um número alargado de espectadores, amantes da Arte de Talma. Uma dramaturgia levada à cena por profissionais e por amadores, em teatros públicos e em salões privados, em modestos teatrinhos de bairro, em academias e sociedades recreativas, em teatros-celeiro rurais, ou em teatros-barraca das feiras. Na *Memória ao Conservatório* (1843), Almeida Garrett referencia um teatro ambulante de atores castelhanos, uma tenda no areal da Póvoa de Varzim, no início de oitocentos, em que assistiu a uma "comédia famosa", cujo enredo narrava a história de Manuel de Sousa Coutinho. E tão agradado ficou com o estilo representativo dos atores e do enredo, que Garrett se sentiu inspirado a estudá-lo e a escrever o seu *Frei Luiz de Sousa*.

Longe de serem meros espaços de divertimento, estes teatros-barraca feirantes funcionaram como espaço alternativo de públicos menos abastados. Não concorriam com as grandes companhias urbanas, detentoras de meios mais sofisticados, antes ocuparam o espaço que estas lhe deixavam. Conhecedores das regras de mercado, deslocavam-se segundo ciclos sazonais, entre o interior e o litoral, entre as termas e as praias, entre o inverno e o verão, de acordo com a afluência do público, ou do seu poder de compra, o que definia também o tempo de estadia em cada local e o repertório a ser exibido. O seu itinerário seguia uma lógica de mercado definida pelo conhecimento dos públicos-alvo. Disseminavam os enredos populares e mantinham o gosto da prática teatral pelos amadores.

Transportavam-se de armas e bagagens, carregavam cenários e adereços, que adaptavam à dimensão dos palcos, misturados com móveis pessoais, com que mobilavam as casas que alugavam durante a sua permanência. O desenvolvimento do caminho-de-ferro foi o seu grande aliado, a expansão do comboio potenciou o desenvolvimento cultural e a mobilidade teatral, acelerou a chegada das notícias, das últimas novidades e das companhias, que traziam na bagagem um repertório de emoções fortes, destinado às plateias ávidas de sonhar com mundos moralmente

justos, pelo módico preço de um lugar de geral, bancos corridos de madeira, ao fundo da sala, ou, para os mais abonados, de uma cadeira de plateia, também ela pouco confortável: o prazer do espetáculo anesthesiava a dor do incómodo. Grande afluência em noites de participação dos amadores ombreando com os profissionais, e a imprensa local divulgando com bonomia, em elogios indulgentes: um idílio cosmopolita provincial. Os atores conquistavam estatuto de amigos, cujo regresso era ansiosamente esperado no ano seguinte.

A análise do reportório representado permite não só uma leitura dos hábitos localizados, como, sobretudo, numa perspetiva ampliada, a compreensão da diferença cultural existente no espaço territorial, e da própria evolução do gosto dos públicos ao longo do tempo. Ainda que de forma lenta e gradual, é notória, de uma forma geral, a substituição de um reportório romântico de grande efeito melodramático, por um de carácter naturalista, a comédia-drama, a que se sucederá o teatro de tese de feição realista. A própria edição impressa das obras, que os editores-livreiros publicitam em catálogos que se fornecem gratuitamente para todo o país, formando coleções de Teatro para Curiosos, ou Bibliotecas Dramáticas de peças escolhidas próprias para profissionais e amadores e de agrado certo, reflete a pujante indústria teatral que se vive, sobretudo, entre 1870 até 1930. Profissionais e amadores representam as mesmas obras, fomenta-se a cultura literária e a literacia teatral.

Uma companhia itinerante: um por todos e todos por um

De um modo geral, as companhias itinerantes constituíam-se segundo modelos familiares. Empresas como a da atriz Maria Matos e de seu marido Mendonça de Carvalho, a de Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro (mais tarde concessionária do Teatro Nacional D. Maria II), ou a de Brunilde Júdice e Alves da Costa, exemplificam estruturas empresariais, prolongamento do consórcio matrimonial na criação de um património comum. Todavia, em relação às companhias de província, essa estrutura psicossocial fundamenta indiscutivelmente a interligação entre a vida profissional e a social dos seus componentes. Os relatos memorialistas

destes agrupamentos migrantes guardam, apesar da evolução temporal, a memória vivencial de farândolas de outros cómicos da arte.

Da coesão do grupo dependia o sucesso público; cada componente contribuía para o bem comum, exibindo o seu talento nas tábuas do palco, como executando as tarefas rotineiras menos artísticas, na “permanente azáfama” que Mário Viegas recordava. Fossem agrupamentos unifamiliares ou plurifamiliares, as companhias de província organizavam-se em sociedades artísticas, cujas receitas provinham dos espetáculos realizados, condicionando os seus societários, metamorfoses de formigas de La Fontaine, a uma vida de constante labor de “judeu errante”.

Possuíam cenários próprios, de acordo com o reportório representado. A existência de uma iconografia tipificada permitia que estas “vistas” fossem reutilizadas em diferentes espetáculos; uma sala rica podia albergar a história de uma família aristocrática ou burguesa, bastando modificar a qualidade do mobiliário, assim como um casebre podia albergar o camponês ou o pescador, dependendo do que fosse visível pela janela colocada no telão de fundo; entre um aspeto pontual de bosque ou de céu se definiria a localização geográfica do ambiente exterior. Os próprios dramaturgos acabavam por indicar rudimentarmente o ambiente pretendido.

O mesmo tratamento tinha o figurino de cena, propriedade do artista, confeccionado segundo uma tipologia base de personagem, permitindo uma multifuncionalidade em espetáculo: galãs, ingénuas, damas e galãs centrais, velhos pais e mães, mordomos, criadas, gentes urbanas e rurais. Se o enquadramento cenográfico refletia cuidado, contratando-se cenógrafo, a escolha do figurino seguia o padrão tradicional do bom senso e do bom gosto, num acordo tácito entre o ensaiador e o artista, que o costurava. Não só as pupilas de Júlio Diniz vestiam à moda do Minho, também outras camponesas os usavam pela beleza cénica que davam. Burguesas usavam tafetá, as aristocratas, o veludo, e apenas um singelo vestido branco bastava para vestir semanticamente uma ingénua. A verosimilhança idealizada prevalecia sobre um realismo fotográfico. O carácter familiar fomentava a transmissão da tradição interpretativa, de pais

para filhos, herdando estes não só os papéis, como o respetivo figurino. Um modelo de economia doméstico-empresarial.

A sociedade artística de Rafael de Oliveira não fugia à regra. Em 1916, quando Rafael assume a direção da Trupe de Silva Vale, o agrupamento unifamiliar converte-se em plurifamiliar, com 10 atores associados, provenientes de Lisboa e Porto. Constituída por diversos casais de atores, a companhia apresenta-se sujeita ao fluxo de entradas e saídas dos componentes, aliciados por ofertas de trabalho mais compensadoras. Com o passar do tempo e, sobretudo, com união das filhas do ator-empresário Silva Vale, Ema e Geny, com os atores Rafael de Oliveira e Carlos Frias, respetivamente, estruturam-se os dois pilares familiares fundamentais ao progresso e longevidade do que virá a ser a Companhia Rafael de Oliveira, Artistas Associados. A coesão será também fruto da colaboração em permanência de outras famílias de artistas ambulantes – os Lima (1918-38), os Matos (1929-63), os Vilela (1945-75), os Venâncio (1960-63) e os Andrade (1964-75) –, e de artistas individuais – Luís Pinhão (1955-62) e Alexandre Passos (1964-75).

Livros de Contas: uma leitura administrativa repleta de pequenos segredos

Na gestão da companhia, Rafael de Oliveira guardou para si o papel de diretor administrativo, confiando em terceiros a responsabilidade da direção artística, da cenografia, da contrarregra e do secretariado. Os societários acumulavam a função de atores com outras tarefas, com separação de competências entre o setor administrativo e o artístico.

O entusiasmo criado pelo animatógrafo gerou graves problemas às companhias de província. Praticando preços mais económicos, os empresários dos teatros regionais descobriram um cómodo filão de público, tornando difícil a permanência das companhias nas pequenas cidades regionais. Muitas desapareceram, mas as que resistiram optaram pela construção dos seus teatros-barraca. Em 1936, Rafael de Oliveira mandou construir o seu primeiro Teatro Desmontável.

Aos irmãos Afonso e Eduardo de Matos confiou a direção artística; eram os ensaiadores, a quem competia a escolha de repertório e sua encenação. Profissionais experientes, filhos do ator-ambulante Constantino de Matos, cuja companhia haviam trocado pelos palcos de Lisboa, regressavam à tradição itinerante, trazendo na sua bagagem de conhecimento do teatro ambulante, a mais-valia de uma formação com os melhores atores do seu tempo: Palmira Bastos, Chaby Pinheiro, ou Alves da Cunha. O sobrinho Fernando Frias mostrava talento para a pintura; foi-lhe confiada a cenografia, enquanto ao filho Fernando de Oliveira reservou o secretariado. Rafael de Oliveira deteve a gestão e promoção da companhia nas localidades visitadas. A sua capacidade organizadora encontra-se patente na forma minuciosa como preenche os Livros de Contas da companhia, numa caligrafia cursiva de letra francesa, com detalhes de contabilista, e em cujas páginas, em notas de rodapé, inscreve, por vezes, o comentário pontual, ironicamente oportuno, sobre o quotidiano da companhia. Qualquer dos Livros de contabilidade conhecidos (1942-3, 1945 e 1955) apresenta a mesma lógica formal de preenchimento: termo de abertura, com menção de local e data, seguindo-se a relação do repertório e dos societários, o "elenco".

Esta fonte documental perspetiva a estrutura e o modo de funcionamento administrativo. Ao construir o Teatro Desmontável, por iniciativa pessoal, Rafael de Oliveira constitui-se como empresa exploradora do recinto, auferindo uma percentagem das receitas brutas do espetáculo, para conservação do recinto e pagamento da despesa da sua deslocação intercidades. Igual princípio se aplica à cenografia, ao guarda-roupa e aos adereços, para os quais se destinam verbas de manutenção. Regista-se ainda o pagamento de despesas fixas de funcionamento dos espetáculos: direitos autorais, impressão de bilhetes e programas, pagamento de luz e do pessoal contratado localmente – arrumadores, empregados de limpeza, polícias e bombeiros.

Da receita líquida, procedia-se à distribuição de dividendos pelos societários. Em cada espetáculo, o lucro era repartido segundo uma regra que define o valor do societário dentro do agrupamento. O diretor artístico recebia uma percentagem superior à do próprio ator-empresário da

companhia. Em 1943, verificamos que Rafael de Oliveira apenas auferia uma parte dos dividendos, enquanto Afonso de Matos recebe um dividendo e meio, e seu irmão Eduardo, dois dividendos, ainda que ambos exercessem as funções de ensaiadores. O mesmo acontece com duas das atrizes da companhia: Geny Frias, que apresenta um rendimento igual ao de Afonso de Matos, e Nena Corona, que equivale a Eduardo de Matos. Um sistema financeiro curioso e equitativo, que salvaguarda ainda os sócios de alguma contrariedade, criando uma espécie de montepio interno, designado por Cofre, já que a companhia se constitui, na divisão, como uma parte do total. Esta receita era distribuída pelos sócios no final da estadia em cada localidade, segundo a regra diária anterior.

Pelos Livros de Contas perpassam observações dramáticas e jocosas de situações quotidianas, comentários com a verve peculiar de Rafael de Oliveira. Tanto regista o regresso de seu filho Fernando ao serviço militar, após licença aproveitada para atuar no Teatro Desmontável, como a morte de seu sogro Silva Vale, mas também as admissões e rescisões de contratos de trabalho, a fuga inesperada de sócios com bens de terceiros ou as burlas de funcionários, as substituições de atores por motivo de doença. Se o relato do cataclismo que quase destrói o desmontável é sofrido, a benesse do primeiro subsídio oficial do Fundo de Teatro, do Secretariado Nacional de Informação, e a sua distribuição pelos associados é uma alegria. Uma lógica empresarial agradavelmente peculiar, em que se mistura o quotidiano corriqueiro com o cálculo financeiro.

Outro tipo de leitura se infere desta contabilidade: as receitas permitem verificar a afluência do público em cada espetáculo, permitindo uma interpretação do interesse que o reportório poderia ter para o público em geral. Na década de 1940, a plateia do Desmontável comportaria 710 lugares sentados, divididos em três zonas distintas – Cadeiras, Superior e Geral, com 342, 168 e 200 lugares respetivamente –, a receita de uma lotação esgotada rondaria aproximadamente os três mil escudos. O preço unitário de cada zona relaciona-se com a proximidade do palco e a melhor visão da cena, sendo as Cadeiras mais caras, e a Geral, mais barata. Cada zona definia um tipo de frequentador, de acordo com a sua capacidade

financeira. As elites sentavam-se na primeira zona, decrescendo a estratificação social até ao fundo da sala.

Em 1943, a Companhia Rafael de Oliveira frequentou pequenas localidades no interior sul de Portugal, no distrito de Portalegre. Segundo uma lógica economicista, verificamos que nos espetáculos de maior afluência se representou *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, a *Rainha Santa Isabel, Gabriel e Lusbel, ou o Taumaturgo*, de Braz Martins – vulgarmente conhecido por *Santo António* –, *Jesus Nazareno*, de Rafael de Oliveira, ou *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Diniz. O agrado geral manifesta-se pelas peças sacras: *Santo António* mantém-se campeão de audiências, relegando *Santa Isabel* ou *Jesus Nazareno* para metade da receita. Nas peças laicas, as proezas de Monte Cristo suplantam largamente as do médico João Semana. Quanto a autores coevos representados pela companhia, encontra-se Ramada Curto, jurista de formação, socialista de convicção, foi ministro em dois governos na I República. Possuía uma “eloquência arrebatada”, segundo Rocha Martins (1922: p. 167-8), que aplica ao teatro, teses construídas a partir de casos reais, que a profissão de causídico lhe patenteava, mas que a verve de dramaturgo tornava em casos exemplares. Dele se representou tanto *A Fera*, como *O Tio Rico*, mas o público preferiu a primeira, em que explodem conflitos rurais, enquanto na segunda eles ocorrem citadinos.

Em 1945, a companhia instala o Desmontável em cidades do interior mais populosas, capitais de distrito como Évora e Beja. Qualquer delas consideradas como “boas praças”, o que, em gíria teatral, significa local com muito público, ou seja boa fonte de rendimento. O padrão do repertório apresenta variações óbvias. No caso de Évora, Rafael de Oliveira aproveita a existência da feira anual da cidade, porque isso lhe permite aumentar o rendimento da empresa. Para tanto, exhibe um repertório de carácter bem popular, dirigido, sobretudo, ao público feirante. A ele se destinam as adaptações de melodramas franceses oitocentistas – *O Gaiato de Lisboa*, *As duas órfãs* ou *Os milhões do criminoso* –, mas também os de grande espetáculo – *A Tomada da Bastilha*, de Salvador Marques –, ou o naturalismo camiliano – *José do Telhado* e *Amor de Perdição*. Esta será por certo a obra mais representada ao longo de todo o século XX português, por

profissionais e por amadores. Fora do período da feira, Rafael de Oliveira, ainda que reponha parte do reportório anterior, guarda outros sucessos igualmente populares, onde aparecem já os dramas sociais de Ramada Curta. Uma década depois, este autor encontra-se completamente integrado no reportório da companhia, com vários títulos representados, embora continuem a ser representados os sucessos óbvios de uma *Dama das Camélias*, de *O Grande Industrial*, de Georges Ohnet, ou de *Israel*, de Henri Bernstein, tantas vezes em competição com as suas adaptações cinéfilas exibidas num animatógrafo próximo. Rafael de Oliveira, a propósito de *José do Telhado*, inscreverá no cartaz promocional do espetáculo: “Melhor do que o cinema”.

O reportório como marca de um gosto popular

Quando comparamos os reportórios exibidos pelas companhias de província verificamos que ele é comum: um teatro do Povo e para o Povo. Uma dramaturgia que aborda conflitos humanos de fácil identificação, feita de histórias de vida sofrida, catarticamente entendidas. Um teatro que patenteia o talento interpretativo de profissionais, um teatro que permite a participação de amadores em pequenos papéis, um espaço de exibição comunitária do gosto artístico e do desejo de prestígio local. Entre a cidade e as serras, ainda que a crítica teatral, na sua visão cosmopolita e elucidada, lastime a perda de tempo com dramas passadiços, sem interesse de evolução, reconhece que o teatro urbano intelectual não motiva a maioria da população rural, condicionando as companhias à representação dos mesmos temas, como forma de sobrevivência.

Como as outras, a Companhia de Rafael de Oliveira foi formalmente uma companhia de reportório, única fórmula de subsistência nos meios urbanos regionais. A dimensão desse reportório relacionava-se proporcionalmente com o tempo de estadia da companhia na localidade visitada; quanto menor fosse, menor seria a estadia. Em média, na década de 1940, qualquer companhia detinha 40 títulos em carteira, prontos a subir à cena, mas dos quais apenas se utilizavam 25 títulos, em cada estadia: 20 dramas e comédias de maior extensão, e 5 peças em um ato, o que permitia a realização de vinte espetáculos. Deste modo, atuando duas vezes

por semana, a companhia permaneceria durante 3 meses no mesmo local – tempo máximo licenciado pelo Governo Civil do distrito. Nos restantes dias laborais deslocavam-se a localidades circunvizinhas, visitando as coletividades que registavam afluência total. A reposição da mesma obra, em dias consecutivos ou alternados, era sinónimo de sucesso da companhia, ou do ator que detinha o papel principal.

Exibiam-se os êxitos dos principais palcos de Lisboa: Teatro da rua dos Condes, Teatro do Ginásio, Teatro do Príncipe Real (Apolo, após a implantação da República), Teatro D. Maria II, Teatro Variedades (antigo Salitre) e Teatro Monumental. Os dramas oitocentistas de Adolphe Dennery, Pierre Decourcelle, Xavier Montepin, George Ohnet, George Sand ou de Dumas (pai e filho) chegaram até ao provinciano século XX português, a par das populares comédias de Rangel de Lima, Acácio Antunes, Aristides Abranches, Baptista Machado, ou Ernesto Rodrigues. Ramada Curto foi o representante nacional dos dramas de tese social, emparceirando com Henri Bernstein, Echegaray, Dicente e Joracy Camargo (*Deus lhe pague*). Beckett e Bernardo Santareno surgem pontualmente numa aparente fase de transição, a que se junta Luiz Francisco Rebello.³ A partir de 1960, instala-se a euforia do teatro-divertimento, das comédias destinadas à hilariedade geral, assinadas por Francisco Ribeiro (Ribeirinho) em parceria com Henrique Santana.

Apesar do epíteto de “passadiço” ou “sentimentalão”, a representação dos amores funestos de Teresa de Albuquerque sensibilizou plateias, tanto quanto os de Rosa do Adro, ou de Inês de Castro, a galega que o amor mitificou portuguesa, enfim, lusitanos romeus e julietas. Terá Camilo o condão de se reinventar no imaginário popular? Que significará ser popular? Ser conhecido, ser reconhecido? Um sentimento que se realiza em teatro, representando a vida, apaixonada, vibrante, sincera, interpretando as aspirações e anseios de uma “alma nacional”? Seja o que for, e como for, constatamos que se trata de uma dramaturgia que tornou autores e

³ Autor pouco representado pelo teatro profissional na atualidade, vamos encontrá-lo presente e atuante no repertório amador, em cujos festivais de teatro é levado à cena, juntamente com autores Vicente Sanches, entre outros. Esta transferência de palcos de atuação torna-se um fato curioso a ser tomado em conta na análise da produção contemporânea, porque facilmente se poderá cometer uma injustiça intelectual, já que a informação destes eventos regionais escapa à imprensa nacional, para não falar do jornalismo televisivo.

intérpretes populares, amados pelo público, muito antes da existência da caixa que mudou o mundo, e da histeria do "share".

Concluindo

Às companhias de província coube indiscutivelmente a manutenção e desenvolvimento do gosto e da prática teatral nas cidades de província. Através delas fez-se a divulgação de um repertório de amplo agrado. Graças à sua atuação fomentou-se a criação de grupos amadores, e incentivou-se o desenvolvimento dos existentes. Sem pretensões de concorrência com as companhias de Lisboa, em digressões esporádicas e de veraneio, com melhores recursos técnicos, mas nem sempre com a qualidade exigida, as companhias de província cumpriram um tipo de descentralização cultural, em permanente deambular, essencialmente pelo amor à arte.

Um Teatro Popular, um "teatro feito para o povo e levado à sua audiência constitui um fator de importância no esclarecimento e na educação", defendeu Jorge de Sena (1989: p. 389, ss). Se a "iniciação teatral" equivale a "consciência social", enquanto aprendizagem popular, então, o teatro será "uma forma elementar, e decisiva, de desdobramento da consciência". Segundo ele, uma dramaturgia popular compor-se-ia de "textos simples, diretos", inteligentes, "numa correlação direta com as exigências da vida quotidiana", e "belos em si mesmos [...] cenicamente eficazes como ação teatral e como emoção a ser colhida dos acidentes", deixando margem ao experimentalismo da "improvisação do momento e do ambiente, e até da participação do público", e que os seus promotores tivessem "conhecimento objetivo do público a que se dirigem, amor pelo teatro e experiência técnica dele".

A Companhia Rafael de Oliveira, o "mais bem organizado agrupamento", como lhe chamaram, teve grande projeção em Portugal, e, como as suas congéneres, em tempos anteriores, cumpriu o destino que delas se esperava, segundo os padrões legitimados por Sena.

Referências bibliográficas

BARTOLI, Adolfo. *Scenari Inediti della Commedia dell'Arte contributo alla storia del Teatro Popolare Italiano (1880)*. BiblioLife, LLC, 2009.

FILIFE, Guilherme. *Percursos itinerantes: A companhia de Rafael de Oliveira, Artistas Associados*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

MARTINS, Rocha. *A Monarquia do Norte*. Lisboa: ABC, 1922.

NIOLA, Marino. *Il Purgatorio a Napoli*. Roma: Meltemi editore srl, 2003.

SENA, Jorge. *Do Teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1989.

VIEGAS, Mário (org.). *Caderno-Programa nº 9*. Lisboa: Companhia Teatral do Chiado, julho de 1992.