

**ALÉM DA PINTURA E DO AQUILÃO GOMADO:
FACES DO TEATRO HISTÓRICO
NAS DÉCADAS DE 30 E 40 NO BRASIL¹**

Maria Helena Werneck
Universidade do Rio de Janeiro

Em 1948, a peça *Carlota Joaquina* de R. Magalhães Júnior volta aos palcos cariocas nove anos depois da estréia e de mais de 500 apresentações. Jaime Costa (1897-1967), que se consagrara no papel de D. João VI, durante a temporada de 1939², continua à frente de um novo elenco. A pedido da *Revista da Semana*, o ator deixa-se fotografar durante a maquiagem para que sejam documentadas, passo a passo, as etapas de sua caracterização. Enquanto vai compondo a máscara do personagem, explica o processo a que se submeteu por anos a fio antes de entrar em cena:

Primeiro que tudo [...] aplico este batom, para dar o tom geral, sobre o qual irei, depois, pintando os traços que me levarão a dar ao público a impressão de semelhança física com os retratos mais divulgados de D. João VI. O segundo cuidado é de modificar os olhos, também de acordo com os retratos do nosso primeiro monarca. Em seguida procuro, em face do espelho, estudar a queda dos lábios e executo a pintura da boca. Começam a se acentuar as semelhanças. Já sou, então, outra pessoa. Não cheguei, entretanto, a realizar sequer uma parte do trabalho. Como vê tenho o queixo pontiagudo, muito ao contrário do queixo de D. João. É preciso, então, voltar minha atenção para esse detalhe. O queixo é dividido. Forçando um pouco o pescoço, tenho também a papada do rei bonachão. Isso, é bom notar, serve para provar que a caracterização não é somente pintura e aquilão gomado. Com esforços puramente musculares, podemos tirar efeitos que nenhuma pintura poderia fornecer. Isso, no entanto, requer concentração, domínio nervoso, auto-sugestão em suma. Que mais é preciso? Trabalhar com o batom, para obter, agora, os efeitos necessários de envelhecimento dos tecidos do personagem. D. João VI era um homem precocemente envelhecido, com as bochechas flácidas, caindo, escorrendo quase pelo rosto. [...] Estes traços de batom dão, portanto, um pouco mais de gordura ao monarca. E já posso, então, enfiar a cabeleira, afinando-a, e colocar, em seguida, as suíças ou “passa-piolhos”. Devidamente ajustadas e afinadas, trato então de vestir-me e de adotar a marcha característica de D. João VI, que sempre capengava de uma das pernas, em consequência de ferida maligna, resultante de uma mordida de carrapato na Real Fazenda de Santa Cruz.³

O depoimento de Jayme Costa e a seqüência de imagens que ilustram a reportagem podem ser tomados como preciosos documentos de uma forma de interpretar identificadora de um período da história do nosso teatro no século XX - aquele em que predominavam peças cômicas com forte apelo comercial num panorama dominado pela presença do ator-empresário⁴ - uma síntese para um modelo de teatro movido exclusivamente pela admiração das platéias pelo desempenho do primeiro ator.

Além de seu valor documental, a seqüência das imagens e o comentário do ator Jayme Costa sobre a sua transformação no personagem D. João VI podem ser percebidos como codificação metafórica da representação da história pelo teatro. Do rosto lavado até a caracterização final, desenvolve-se um movimento de mergulho no passado em busca do referente construído pela historiografia e, simultaneamente, de superposição e cruzamento de temporalidades diversas, representadas pelo gesto de refazer e atualizar a cada noite a máscara da caracterização do personagem D. João VI.

A partir da metáfora crítica que as faces do ator nos sugerem empreendemos a primeira aproximação com os textos teatrais *A Marquesa de Santos*, de Viriato Corrêa (1884-

1967), e *Carlota Joaquina*, de R. Magalhães Júnior (1907-1981). A busca desses textos e da documentação referente às montagens das peças, respectivamente pela Companhia Dulcina-Odilon (em 1938) e pela Cia Jayme Costa (em 1939 e 1948), foi movida pela possibilidade de compreender um gênero - o teatro histórico - como resultante de um trabalho de construção de intertemporalidades, descrevendo a capacidade dos artistas (autores, atores, cenógrafos, diretores) de produzir, segundo sua circunstância, imagens emblemáticas para as “verdades” da história brasileira.

De um lado figurava a voz de Décio de Almeida Prado, afirmando que as duas peças do “desapontante” contexto teatral da década de 30 possuíam em comum uma “teatralidade” simples, de finalidade didática, mas que resultava numa encenação de “encher os olhos e não apenas os ouvidos dos espectadores”⁵ produzida a partir de três componentes básicos: o figurino (muitas roupas de gala, muitos vestidos de baile, muitas fardas); uma interessante galeria de personagens, distribuídos entre figurantes e personalidades, além da sucessão de episódios “conhecidos desde os bancos escolares. Da soma dos três elementos, mais especificamente dos dois últimos, surgia a possibilidade de colocar em cena um espetáculo à altura do novo horizonte estético fornecido pela indústria cinematográfica americana. Décio de A. Prado define numa pergunta a intenção das Companhias Jayme Costa e Dulcina- Odilon: “*Se Hollywood tinha os seus épicos, por que não poderíamos ter os nossos?*”⁶

De outro lado, o material documental colocava uma questão mais complexa: como descrever cruzamentos temporais e cruzamentos culturais em uma peça histórica, quando o que está em pauta é um enredo baseado em fatos do passado e quando as fontes culturais não remetem a uma cultura estrangeira etnologicamente minoritária, mas ao contrário industrialmente massiva, como a cultura cinematográfica americana?

As reflexões desenvolvidas por Patrice Pavis acerca do cruzamento de culturas na prática teatral contemporânea (principalmente os trabalhos de encenadores como Bob Wilson, Peter Brook, Barba e Mnouckine) e, ainda especificamente, sobre a representação da história no drama forneceram os pressupostos para se entender que a criação teatral pode engendrar um tipo de historicidade que ultrapassa tanto a reconstituição propriamente histórica dos fatos passados quanto a fidelidade aos clássicos em sua época de origem. A historicidade pode, deste modo advir de temporalidades diversas, como pode derivar de culturas divergentes.

Segundo o modelo teórico concebido por Pavis e sintetizado no desenho de uma ampulheta, é possível examinar como uma cultura-alvo (ocidental européia) analisa e se apropria de uma cultura estrangeira (uma das orientais - japonesa, chinesa, indiana), filtrando e dispensando, através de operações teatrais certos traços culturais em função de seus próprios interesses e pressupostos, num processo continuamente refeito, como indica a ampulheta, aparelho concebido para ser continuamente revirado de forma a deixar escorrer a areia, que formará, a cada nova operação, camadas de sedimentação diversas.⁷

Os textos históricos escritos por Viriato Corrêa e R. Magalhães Júnior respondem a uma demanda determinada - no caso, o projeto nacionalista do Estado Novo (o Ministro Gustavo Capanema assistiu ao espetáculo com Jayme Costa no Teatro Rival; uma sessão foi especialmente apresentada para a oficialidade e praças do 2º. Regimento, que “ao final da peça cantaram o hino nacional, em uma atmosfera de grande vibração cívica”⁸), mas sua estrutura dramática acumula em camadas o drama histórico a Hugo e Dumas e variantes de gêneros populares (o melodrama e a comédia de boulevard). No primeiro caso, “os conflitos remetem à ordem do individual; não se explicam sociologicamente nem têm ambição alguma de esclarecer as relações sociais ou o componente ideológico de uma época. [...] A história só tem interesse na medida em que funciona como pano de fundo sobre o qual se projetam as emoções e os conflitos de ordem individual e familiar.”⁹. A luta de Carlota pela

posse da Província Cisplatina é reduzida a uma disputa ressentida entre dois cônjuges que vivem um casamento tumultuado pelos casos de adultério da Princesa.

Tirando partido da trama de traições e suspeitas, adultério e crime dos gêneros populares, acentuam-se, como desaguadouros das seqüências em moto contínuo que lhe são anteriores, os finais exemplares de ambas as peças (a Marquesa de Santos, no texto de Viriato Corrêa, desiste do projeto de tornar-se imperatriz, e ainda de continuar a amante oficial, diante da ameaça de desestabilização das relações entre o Brasil e a Europa, se não fosse realizado o casamento de Pedro com Dona Amélia. D. João, no texto de R. Magalhães Júnior, queima os autos do processo que incrimina Carlota pelo assassinato de Gertrudes Carneiro Leão, esposa do seu último amante). Assim, tanto a fala final de *A Marquesa de Santos*, quanto a fala do Príncipe Regente Pedro que fecha *Carlota Joaquina*, de plena e inabalável confiança no futuro do país, que lhe caberá governar, são filtradas pelo encontro de dois códigos artísticos distintos. Assiste-se, além da oportunidade didática das peças, de seu suporte temático solene, uma modelização popular tradicional que se realiza através da forma do enredo.

Uma outra modelização delinea a expectativa de atuação dos atores. E nesse caso tomamos como objeto de análise a peça *Carlota Joaquina*. Exige-se para os primeiros nomes do elenco um modo de interpretar que ultrapassasse a tipologia caricata em direção a certa humanização realista dos personagens, indicando uma tendência de expectativa do afastamento habitual do desempenho do ator denominado *característico*.

A boa equação a que devem chegar estes dois sistemas pode ser ilustrada pela comparação das imagens da máscara de caracterização de Jayme Costa, como D. João VI, com a descrição da linha de interpretação adotada. Apesar da cara gomada, o ator declara não tirar partido da comicidade:

O papel de D. João VI, pelo que ele exigiu de mim na sua composição foi o degrau mais difícil da minha escalada. [...] Humanizar a figura de D. João VI foi, para mim, um prêmio, porque, sobre ser o mais complexo papel entre centenas de papel que tenho vivido, é justamente o mais sério, dadas as dificuldades que tive de vencer. Estudei com dedicação a figura do rei português, e se valem o desejo de acertar e o esforço, estou certo que fui ao encontro do desejo do autor.¹⁰

Enquanto a crítica da época explica o acerto do trabalho de Jayme Costa no tipo do “velho soberano” como tendo sido fruto de minucioso estudo papel, não poupa a interpretação forjada pela atriz Ítala Ferreira:

Carlota Joaquina teve em Ítala Ferreira uma intérprete apenas desembaraçada. não foi todavia fiel o tipo que nos deu a atriz, visto que foi notória a disparidade entre a figura que vimos no palco e a princesa que chegou ao Brasil [...]. Carlota era feia, idosa e geralmente mal pronta ao passo que Ítala se mostrou exatamente o inverso do que dizem as crônicas da época. Além disso muito lhe prejudicou, ainda, o trabalho, o tom declamatório da sua fala, vício de origem que traz da revista.¹¹

A perspectiva de humanização do tipo, que supõe marcas de uma complexidade realista aprendida, nesse momento, possivelmente no cinema, cruza-se na *mis-en-scène* com a indesejada caricatura do teatro de revista. Duas linguagens atravessam o corpo dos atores de um mesmo espetáculo, por um lado estabelecendo uma adequação convincente do gesto e do discurso e, por outro, introduzindo um componente familiar ao espectador, embora inconveniente, estranho ao metatexto da encenação¹² concebido pelo primeiro ator da Cia. Através de duas referências díspares maneja-se de diferentes maneiras o tempo passado. Os atores, com seu corpo (e sua voz), têm a responsabilidade pelas conexões que asseguraram o vaivém e o contato entre o enunciado histórico e o discurso através do qual ele é apresentado. Os atores representam, isto é, imitam e substituem os personagens históricos. Neste sentido atualizam e reforçam iconicamente a ilusão do acontecimento histórico, úni-

co, irrepetível¹³. A criação de Jayme Costa de tal maneira impregna o imaginário histórico brasileiro, que carrega o referencial histórico para a sua própria, concreta e atual interpretação (situação de enunciação).

Se de um lado ficam “os originais das peças sobrepostos à mesa do ponto”¹⁴, de outro ficam as latas com os rolos de filmes, já que filmes brasileiros começam a abrir-se como mercado de trabalho para os atores de teatro, deles exigindo ora variação maior nos papéis (paralelamente ao sucesso de *Carlota Joaquina*, Jayme Costa aparecia nas telas em *Football em Família*, um dos filmes reputados detestáveis pela crítica da época), ora simplesmente a manutenção da composição de um tipo de sucesso. Se os modelos de interpretação começam a se alterar pela influência da tela grande, também vem do cinema americano a expectativa de um espetáculo dotado de uma nova estética visual. Passa-se a exigir um investimento na elegância, no luxo, no bom acabamento visual do espetáculo, isto é, no figurino e na cenografia.

Exatamente na elaboração dos desenhos do figurino e dos cenários e na sua confecção depara-se com um novo cruzamento de matrizes de fontes culturais e temporalidades diversas. Na década de filmes com *A imperatriz escarlate* (*The scarlet empress*, 1934) sobre Catarina da Rússia, com Marlene Dietrich e de *E o vento levou...* (*Gone with the wind*, 1939), peças históricas requerem figurinos de época, que mais do que garantir a verossimilhança, assegurem a admiração da platéia pela beleza e riqueza dos trajes. Um álbum de croquis dos figurinos de J. Binot para a peça *Carlota Joaquina* nos revela, no entanto, que as suas pesquisas embora possivelmente referenciadas pelo cinema americano vão-se abastecer na revista *Illustration Theatrale*, que traz fotografias de palco de peças cujos enredos se localizam no século XVIII e no século XIX, encenadas nos palcos franceses entre os anos 1910 e 1920. Figurinos de dois séculos diferentes encontram o moderno traço decô do desenhista dos anos 30. Além disso, têm sua confecção posta a cargo de costureira e alfaiate de renome na cidade do Rio de Janeiro. No programa de *Carlota Joaquina*, A. Conceição, apresenta-se como aquele que “Vestiu D. João VI e toda a sua corte, e continua vestindo todo o Rio, pelos últimos modelos”¹⁵.

Ao invés de apontar as graves distorções em meio a acertos de autenticidade, importa retomar a hipótese de que peças históricas são apropriadas para espetáculos em que a reconstituição de época é apenas ilusão, ou melhor, espaço consentido para a proliferação de historicidades diversas e para a hibridização de culturas. Diante dos figurinos de *Carlota Joaquina* e de *A Marquesa de Santos*, da caracterização dos atores e do arranjo dramaturgico, não cabe repetir o julgamento dos historiadores americanos segundo os quais os filmes rodados em seu país criam um passado imperfeito¹⁶, mas atentar para a contribuição decisiva do teatro histórico dos anos 30 e 40 na produção de uma nova visibilidade da história brasileira, artilosa parceria de artistas e intelectuais do Estado Novo.

Notas:

- 1- Este texto resulta de *Projeto Integrado de Pesquisa Dramaturgia, história: gêneros e linguagens*, do Programa Cientistas de nosso Estado, da FAPERJ, desenvolvido por mim em parceria com a Profa. Ana Maria de Bulhões Carvalho.
- 2- Na primeira temporada da peça, em 1939, a peça *Carlota Joaquina* teve 205 apresentações, sob o “patrocínio e controle” do SNT, com direção de Eduardo Vieira, cenários e figurinos de J. Binot. A segunda temporada, em 1948, foi realizada no Teatro Glória.
- 3- *Revista da Semana*, s/d. O material documental utilizado neste artigo pertence ao Arquivo do CEDOC/FUNARTE/. Agradeço a Christine Junqueira a assistência no acesso a estas fontes.

- 4- BRANDÃO et alii. O antigo e o moderno no teatro brasileiro. In: *Teatro Brasileiro no século XX. Cadernos de Pesquisa em Teatro. Série Bibliografia*. Rio de Janeiro: UNIRIO; Programa de Pós-Graduação em Teatro, n.1, out 1996.
- 5- PRADO, Décio de A . *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo Perspectiva, 1988, p. 34.
- 6- Ibidem, p. 34.
- 7- PAVIS, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: Corti, 1990, p. 11.
- 8- Dados recolhidos em recortes do jornal *A Noite*, de 19/07/98 e 16/7/98. Dossiê Jayme Costa, Arquivo CEDOC/FUNARTE.
- 9- PAVIS, Patrice. Rumbo al Descubrimiento da América y del Drama Histórico. In: *Repertorio*. Revista de Teatro. México, Querétaro: Universidade Autónoma de Querétaro, n.32 Diciembre 1994.
- 10- Revista Carioca, s/d. Dossiê Jayme Costa, Arquivo CEDOC/FUNARTE.
- 11- *Revista A Noite*, 2/5/39. Dossiê Jayme Costa, Arquivo CEDOC/FUNARTE
- 12- PAVIS, Patrice. Op. cit. (1990) p. 37 (O metatexto da encenação é definido como comentário que a encenação realiza do texto, a reescritura cênica que ele propõe. O metatexto não existe em lugar nenhum como texto acabado; ele está disseminado nas opções de marcação, de cenografia, de ritmo, nos sistemas significantes.)
- 13- PAVIS, P. (1992) p. 19.
- 14- *Revista Carioca*, 1933, s/d. Dossiê Jayme Costa, Arquivo CEDOC/FUNARTE.
- 15- Programa da peça *Carlota Joaquina*, acervo Itália Fausta, Arquivo CEDOC/FUNARTE.
- 16- CARNES, Mark C. (Editor). *Past Imperfect. History according to the movies*. New York: Henry Holt and Company, 1996.