



CHABY PINHEIRO E O FLUXO CULTURAL ENTRE BRASIL E PORTUGAL

OLIVEIRA, Richard Bertolin de;
JUNIOR, Alberto Ferreira da Rocha
(Universidade Federal de São João del-Rei)¹

RESUMO: Nossa pesquisa tem como objetivo principal analisar as memórias do ator português António Augusto de Chaby Pinheiro (1873-1933), conhecido como Chaby Pinheiro, atentando para os procedimentos da escrita biográfica presentes em suas memórias, bem como para a questão do fluxo cultural entre Brasil e Portugal promovido por meio do teatro como forma de expressão artística, além da construção de sua imagem pelo uso de diversas fontes enunciativas. A escrita das memórias foi interrompida devido à morte do ator, tendo sido complementada por variados recortes que ele mesmo colecionava, dentre outras informações adquiridas pelos organizadores do livro. A narrativa do ator, assim como os numerosos recortes que a integram, não faz referência apenas à sua figura, mas a diversos assuntos e personalidades do teatro. Tais registros possuem uma relevância significativa, pois, assim como a escrita de suas memórias em geral, contribuem para a compreensão do modo como a atividade teatral era desenvolvida na época e do valor que a sociedade atribuía a essa prática.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo; Biografia; Teatro Português; Chaby Pinheiro.

ABSTRACT: Our research has as its goals to analyze the memories of the Portuguese actor António Augusto de Chaby Pinheiro (1873-1933), known as Chaby Pinheiro, paying attention to the biographical writing procedures presented in his memories, as well as the cultural flow issue between Brazil and Portugal promoted through theater as a way of artistic expression, in addition to the construction of his image by the use of many enunciative sources. The writing of the memories was interrupted due to the actor's death, being complemented by many cutouts that he himself collected, among other information acquired by the book's organizers. The author's narrative, as well as the many cutouts that integrate it, don't make reference only to his figure, but many subjects and other figures in the theater business. Such records have a significant relevance, because, much like the writing of his memories in general, they contribute to the understanding on the way that the theater activity was developed at that time and the value that society attributed to that practice.

KEYWORDS: Archive; Biography; Portuguese theater; Chaby Pinheiro.

I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente artigo é resultado de uma pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Escritas (auto)biográficas de artistas portuguesas*, iniciada em março de 2011, que teve como objetivo analisar o livro de memórias do ator português António Augusto de Chaby Pinheiro (1873-1933), conhecido como Chaby Pinheiro. O objetivo das considerações que seguem é apresentar os resultados dessa pesquisa, que atentou para o fluxo cultural entre Brasil e Portugal, num período que compreende a segunda metade do século XIX até a primeira do século XX, promovido por uma extensa lista de artistas portugueses que cruzavam o Atlântico, bem como despertar uma reflexão crítica a respeito do texto biográfico e dos procedimentos de construção da subjetividade.

O livro *Memórias de Chaby* foi publicado pela Editora Gráfica Portuguesa, sendo as memórias do ator transcritas e coordenadas² por Tomaz Ribeiro Colaço e Raúl dos Santos Braga. As 220 páginas do livro se dividem em quatro partes – Primeiros passos, Teatro e viagens, Notas e referências e Notas finais – sendo compostas por diversas fontes enunciativas, tais como notas de diário, cartas, críticas, referências da imprensa e fotografias com legendas. O livro possui quatro fotos de personagens representados pelo ator, anexadas em papel cartão. Além dessas fotografias, o livro reproduz em outras páginas 24 imagens em que o ator aparece em fotos pessoais, representando sozinho ou entre outros atores e, também, fotos de familiares e amigos que faziam parte de seu arquivo pessoal, algumas das quais possuem dedicatória ao ator³. A primeira dessas imagens está impressa na folha de rosto do livro, na qual foi reproduzido um medalhão com o busto do ator esculpido junto com a inscrição “Chaby – Actor”⁴.

Chaby nasceu em Lisboa, no dia 12 de janeiro de 1873, filho único de Fortunato Pinheiro e Margarida Luiza Pereira de Eça de Chaby. Sua mãe faleceu quando o ator tinha apenas dez meses, sendo criado pela avó paterna, a quem ele afirma dever tudo o que alcançou na vida. Desde a infância é chamado pelo sobrenome da mãe, “Chaby”, de origem suíça, sendo na opinião do ator, mais fácil de distingui-lo entre os muitos “Pinheiros” que havia em Lisboa. Seu avô era um comerciante importante, profissão que não foi seguida pelo pai de Chaby, pois este tinha uma paixão pelo teatro. Fortunato Pinheiro fez parte de duas sociedades de amadores – o Teatro do Aljube e o Teatro Taborda - de onde saíram notáveis artistas, não tendo ele a mesma sorte de alguns de seus companheiros, por ter adquirido uma doença nervosa que o inutilizou para o teatro logo nos primeiros anos de carreira⁵.

Ao narrar os primeiros anos de sua vida, Chaby revela que Fortunato

Pinheiro, preocupado com o futuro do filho, conseguiu através de um amigo, seu primeiro emprego nos Correios e Telégrafos. O ator se refere a esse tempo como o pior de sua vida, exceto pelas pessoas que atravessaram o seu caminho, como a família Lido de Faria, na casa dos quais o ator dera seus primeiros passos pela senda teatral. No capítulo em que narra sua infância até a época em que trabalhou como empregado público, há um relato de Câmara Lima, um amigo que o conhecera desde a época dos Correios e Telégrafos, publicado no *Correio da Manhã*, sob o pseudônimo de J. David Airada. O relato diz que o ator, desde novo, tinha uma imensa alegria e humor que divertia a todos, e que facilitou com que, mais tarde, ele atuasse, principalmente, em papéis cômicos.

Nas salas, os amadores recitavam as mesmas peças que estavam em cartaz nos teatros, tentando imitar as inflexões dos profissionais. Ao invés de imitar, Chaby criou um repertório próprio, constituído de pequenos trechos de obras conhecidas, incluindo monólogos, um gênero ainda pouco cultivado nos teatros e nas salas. A partir daí, foi criando sua própria interpretação, começando a construir sua reputação, tendo seus primeiros registros em jornais. Foi numa dessas récitas em salas que Chaby foi convidado a se apresentar pela primeira vez num palco, na récita da *Caixa de Socorros*, um grande acontecimento anual nos meios acadêmicos. Esse evento ocorreu em maio de 1894 e, sobre esta apresentação, foram reproduzidos, nas notas finais de suas memórias, trechos de críticas de diferentes jornais. Todas essas críticas se referem ao modo como Chaby surpreendeu a todos ao recitar o monólogo *Um romance*, escrito por Júlio Dantas.

A partir de então, Chaby começou, como seu pai, a fazer parte de clube de amadores. Mesmo atuando como amador nessa época, já possuía conhecimento em nível profissional. Dessa forma, o nome de Chaby já era falado entre os profissionais, o que o levou a estreitar na companhia profissional *Rosas & Brasão* em 1896⁶, circulando, em seguida, por diversas companhias com as quais estabeleceu o fluxo cultural entre diversas nações, entre elas, o Brasil.

2. REVISÃO DE LITERATURA

Considerando que o Brasil foi colonizado por Portugal, fica clara a ideia das estreitas relações que permitem a troca de valores entre o que outrora fora metrópole e colônia. Essas relações culturais são destacadas por Tibaji (2010) em sua análise das memórias do ator português Eduardo Brasão⁷, apontando para o fluxo cultural entre os dois países, promovido por vários artistas que viviam em um país e viajavam para outro, possibilitando que o teatro funcionasse como mediador cultural,

uma vez que, no universo cênico, são reunidas várias manifestações culturais, como a música, a literatura e as artes plásticas. Esse fluxo cultural pode ser observado em obras biográficas de artistas portugueses, que têm sido objeto dessa pesquisa, e que nos levam a refletir sobre a importância dessas relações na construção biográfica destes artistas.

Segundo Benito Bisso Schmidt (2000), a importância da escrita biográfica consiste no fato de que, através da pesquisa sobre a vida de um homem comum, podemos compreender toda uma sociedade em determinado período histórico, interferindo positivamente na visão historiográfica. Partem daí os questionamentos sobre o que constitui esse tipo de narrativa.

Schmidt explica que os textos biográficos começaram a ganhar mais destaque com o advento da microhistória, a qual colocou em evidência o papel dos indivíduos e o impacto das histórias individuais nos grandes acontecimentos históricos, o que conferiu à microhistória um caráter mais ou menos biográfico. Dessa forma, o gênero biográfico se mesclou a outras formas de gêneros narrativos, como por exemplo, a narrativa historiográfica, inserindo-se num processo de transformação de bases teórico-metodológicas. A partir daí, somos levados a repensar algumas questões habituais como a relação indivíduo/sociedade, as formas narrativas do conhecimento histórico etc.

Marilene Weinhardt (1998) discute justamente as aproximações entre as práticas discursivas históricas e o ficcional. Segundo a pesquisadora, que se dedica à investigação da ficção histórica no Brasil, a aproximação do discurso da história e do discurso da ficção demanda um novo modelo teórico para abordar esse objeto de estudo. Desde que iniciou sua pesquisa houve um aumento no número de publicações de obras de ficção histórica e, como consequência, aumentaram também as discussões sobre a junção destes dois gêneros. De acordo com Schmidt, durante muito tempo, os historiadores mantinham a ficção fora de suas escritas, ao contrário do que ocorre em tempos atuais, em que os jornalistas se aproximam cada vez mais das narrativas literárias. Por isso, o papel da invenção vem sendo discutido no campo do conhecimento histórico. Schmidt mostra que a biografia se enquadra entre a ficção e a história, ou como ele mesmo denomina, é um "gênero de fronteira" entre as duas modalidades. Isso pode ser observado tanto no romance, como no cinema: "o biógrafo não é um mero colecionador de informações, inéditas ou não, mas um reconstrutor de existências, narrador de vidas" (BENCHIMOL, *apud* SCHMIDT, 2000, p. 65); "todos os filmes são inventados, até os que utilizam figuras históricas. Recolhamos os fragmentos de suas vidas para depois preencher os espaços em branco" (REZENDE, *apud* SCHMIDT, 2000, p. 65).

Essa possível inserção de elementos ficcionais pelas mãos do biógrafo, vem sendo tema de discussão entre os pesquisadores do campo biográfico. Uma preocupação da crítica biográfica na contemporaneidade, sob o ponto de vista da professora de Teoria da Literatura e doutora em Literatura Comparada, Eneida Maria de Souza (2002), seria a complexidade da relação entre obra e autor no exercício da articulação entre o fato e a ficção, sendo que a biografia também é considerada uma obra de ficção a partir do momento em que uma vida começa a ser escrita. Assim sendo, seria realmente possível construir uma biografia ou autobiografia recuperando todos os detalhes da vida do biografado e excluindo a interferência de elementos ficcionais? Para Leonor Arfuch (2010), e de acordo com Barthes, a narração envolve o uso de certos procedimentos da escrita visando à reconstrução da realidade. Por isso, o biográfico e o histórico compartilham dos produtos de invenção que visam à doação de sentido para a narrativa, porém a maior distinção é dada pelo rótulo atribuído à obra. A partir dessas constatações, entende-se que as biografias e autobiografias, entre outros gêneros canônicos, são constituídas tanto por elementos históricos como ficcionais.

Enquanto muitos estudiosos não acreditam na possibilidade da reposição do real, outros acreditam e defendem essa teoria, como declara Ruy Castro, biógrafo de Carmem Miranda, Garrincha e Nelson Rodrigues:

acho que quem fala na “impossibilidade de efetivamente biografar alguém” está apenas tentando justificar sua própria preguiça. Se houver tempo para procurar as fontes e conversar com elas, não há nada importante que não possa ser esclarecido. E, quando se fica muitos anos em cima da vida de uma pessoa e se conversa com 200 pessoas ou mais a respeito dela, tudo que for importante na vida dessa pessoa acabará vindo à tona. (*apud* BRUCK, 2009, p. 210).

Por outro lado, Souza explica que a análise empreendida pela crítica biográfica não é feita unicamente pelo caráter ficcional da obra, uma vez que existe uma série de outros discursos que se referem a fatos concretos (correspondência, crítica, depoimentos, ensaios etc.), permitindo, assim, a expansão do feixe de relações culturais por parte da crítica e da obra biográficas.

Arfuch utiliza o termo *espaço biográfico*, empregado anteriormente por Philippe Lejeune, para investigar a coexistência dos gêneros discursivos envolvidos na construção da narrativa biográfica. Com o advento da pós-modernidade, o relato biográfico deixou de ser narrado por uma voz que se crê onisciente, passando a ser um discurso fragmentado, composto por diversas vozes e analisado sob diferentes focos. Considerando desde as antigas formas de escrita que compõem o gênero até

os registros midiáticos da atualidade, pelos quais as ciências sociais põem-se a ouvir a voz do sujeito, a pesquisadora afirma que as biografias abrangem tanto o campo das pesquisas acadêmicas como também o das indústrias culturais.

Os estudos de Arfuch se voltam para a teoria de Mikhail Bakhtin, segundo a qual os gêneros discursivos devem ser analisados levando-se em consideração uma série de fatores extra-linguísticos. Dessa forma, é retomada a noção de polifonia, desenvolvida pelo linguista nos *Problemas da poética de Dostoiévski*⁸ (2002), na estrutura da narrativa biográfica e na construção da imagem do sujeito. Segundo a pesquisadora, tanto a biografia quanto a autobiografia não estão isentas do entrecruzamento de vozes narrativas. Ambos os gêneros possuem um forte interesse comercial na atualidade, uma vez que há uma curiosidade por parte dos leitores em conhecer os detalhes íntimos da vida de pessoas que se destacam na sociedade, curiosidade que a pesquisadora acredita ser sustentada pelo voyeurismo. A narrativa biográfica é construída a partir de diversos registros e o biógrafo, dependendo da sua relação com o biografado, pode tanto elevar a imagem deste, como também denegri-la. O tempo da narração, da vida e da experiência são analisados na narrativa conforme a orientação ética do narrador e do leitor, retomando nesse ponto o conceito bakhtiniano de *valor biográfico*, principalmente no que diz respeito à questão da multiplicidade de vozes e pontos de vista que não apresentam um resultado pronto. O relato autobiográfico também não está isento da inserção de elementos fictícios e do entrecruzamento de vozes, pois a voz que narra está submetida às falhas da memória, além dos diversos pontos de vista que a narrativa pode assumir.

Pierre Bourdieu (1996) usou o termo *ilusão biográfica* para aprofundar as discussões acerca da inserção de elementos fictícios na narrativa de caráter biográfico. Partindo da noção que Jean-Paul Sartre chamou de *projeto original*, que define a pessoa como unidade, “e não um amontoado de desejos ou hábitos sem relação” (BRUCK, 2009, p. 56), Bourdieu questiona a predestinação para realizações futuras que os objetos investigados apresentam desde a infância. Esses acontecimentos significativos que reconstróem a história são organizados seguindo uma ordem cronológica (também chamada pelo pensador de ordem lógica, pela qual a razão de ser se estende do início ao término), e variam conforme a memória do biógrafo ou do biografado. Depois que os acontecimentos significativos são colocados em ordem, é comum o uso de conexões que conferem coerência à narrativa. Porém, além do fato de os acontecimentos significativos sofrerem variações conforme a memória do investigador ou do investigado, também podem ocorrer variações de acordo com o interesse que este ou aquele tem pela obra:

produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1996, p.185)

A partir dessas discussões filosóficas, as obras biográficas começaram a ser questionadas por estudiosos e pesquisadores quanto à linearidade do seu discurso, que se aproxima do discurso do romance. Tais questionamentos se deviam ao fato de que a vida real apresenta uma diversidade de fatos aleatórios, descontínuos. Segundo Bourdieu, alguns autores modernos, percebendo que o real é descontínuo, abandonaram a estrutura do romance como relato linear e utilizaram novas técnicas, como uma estrutura de tempo e espaço não lineares e o uso de diferentes vozes narrativas para compor a história.

Em seguida, Bourdieu levanta a questão da tentativa de unificação do indivíduo pela sociedade em geral. O *nome próprio* é uma dessas formas de unificação do ser, sendo a partir dele que a pessoa recebe uma identidade que permite sua intervenção como agente em todos os campos possíveis. O nome é o atestado visível do portador através do tempo e dos espaços sociais e sua assinatura é a condição jurídica que autentica essa identidade. Nos diferentes campos em que o indivíduo atua, o nome é acompanhado de um termo que o classifica de acordo com o posto ocupado pelo indivíduo, o que Proust chama de sujeito múltiplo ou fracionado. O registro do nome próprio em documentos é o fator que marca a existência do indivíduo perante o Estado. Quando olhamos atentamente para essa questão, percebemos que uma biografia também começa pelo nome do investigado e, assim como todo documento, a obra é apenas um símbolo, ela não traz o indivíduo biológico em si mesmo.

Já foi citado anteriormente que o relato de vida sofre variações de acordo com o interesse que o biógrafo ou o biografado tem pela obra e, de acordo com Bourdieu, o relato também poderá variar quanto à forma de sua investigação, podendo ser baseado em documentos ou em relatos de familiares, podendo variar ainda mais conforme a distância que se encontra o investigador do investigado. Segundo o sociólogo, as leis da biografia oficial tendem a se impor contra a inserção de elementos fictícios nas obras biográficas, principalmente quando os dados da trajetória do biografado são mal analisados. Ao transformar uma vida em história, os investigadores não devem deixar de relacionar o indivíduo com o tempo e com o espaço social a que ele pertence. O autor se posiciona contra a tendência de alguns pesquisadores, de

tratar as realizações de um indivíduo como experiências individuais, quando se tratam, na verdade, de experiências coletivas, uma vez que tudo que uma pessoa realiza é compartilhado com o grupo social a que ela pertence.

Podemos admitir que o termo *ilusão biográfica* refere-se, portanto, tanto à ilusão de que uma trajetória de vida pode se apresentar de forma linear, como também, à ilusão de que as realizações são experiências individuais e não coletivas.

Partindo dos preceitos teóricos aqui levantados, principalmente os de Arfuch e Bourdieu, buscaremos analisar as *Memórias de Chaby* atentando para os procedimentos da escrita biográfica, bem como para a questão do fluxo cultural entre Brasil e Portugal promovido por meio do teatro como forma de expressão artística. Inicialmente, atentaremos para essa questão, para então observarmos os aspectos do texto biográfico presentes nas memórias do artista e, finalmente, sua imagem construída pelo uso de diversas fontes enunciativas.

3. ANÁLISE DOS RESULTADOS

A importância da escrita das memórias do ator Chaby Pinheiro se deve ao fato de que os artistas portugueses não tinham o costume de escrever suas memórias, assim como era comum entre artistas de outras nacionalidades, destacando os artistas franceses, conforme a menção no prefácio do livro (p. 11). Mesmo ciente de que a vida de um ator francês era muito diferente, se comparada à de um artista português, Chaby se preocupou em narrar sua trajetória, pois, possuindo uma coleção numerosa de memórias escritas por artistas de teatro, tinha conhecimento da importância de deixá-las para a posteridade. O ator, que também frequentou o Curso Superior de Letras, começou a escrever suas memórias por volta de 1923 e 1924, 28 anos após sua estreia (p. 59). Como é possível perceber, há uma grande distância entre o tempo vivido e o tempo narrado, o que acarreta o esquecimento, impossibilitando de recuperar na escrita todos os detalhes vividos. Isso está relacionado ao que diversos pesquisadores do campo biográfico, dentre eles Leonor Arfuch, argumentam quanto à impossibilidade de narrar uma vida com todos os seus detalhes. As falhas de memória que supostamente resultam do entrecruzamento desses dois tempos são supridas através da inserção de elementos imaginários ou pressupostos, interpretados pelo autor e, neste caso, pelos organizadores das memórias.

Quanto aos nomes citados em sua narrativa, o ator faz a seguinte ressalva:

as pessoas a quem tiver de referir-me aparecerão na minha narrativa tal qual as vi através dos fatos. Pode ser que às vezes a minha impressão fosse errada, e que,

portanto, o meu comentário seja injusto. Fique a ressalva feita. Com ela, a certeza, de que esse comentário quererá ser sempre verdadeiro, porque será sempre sincero (p. 11).

Essa atitude de Chaby para com a escrita de suas memórias revela a parcialidade natural à narrativa na primeira pessoa do singular, procedimento que produz recortes de dados biográficos e reproduz impressões do narrador a respeito dos fatos narrados, o que de forma alguma desautoriza a verdade destes, apenas os relativiza. Da mesma forma, ao final da narrativa, quando do acréscimo de recortes de jornais e de arquivos pessoais para completar as lacunas dessa história de vida, os organizadores das *Memórias de Chaby* recorrem à mesma explicação para justificar a menção a nomes conhecidos do público da época – não para denegri-los, mas, uma vez que fizeram parte da biografia, como nomes que se fizeram dignos de menção. Voltaremos a esse assunto ao final desta análise.

Durante a escrita de suas memórias, Chaby recorre a um amigo de seu pai, Higino Augusto da Costa Paulino, quem lhe fornece algumas notas sobre sua família. Segundo Higino, Fortunato Pinheiro desempenhava todos os gêneros e funções com elevado critério e havia outras pessoas na família que apreciavam o teatro, entre eles, o tio materno João Augusto Pereira de Eça de Chaby, que era oficial do Exército e distinto amador dramático. Além das informações fornecidas pelo amigo, Chaby ouvira dizer que seu bisavô promovia récitas em casa, informação que o leva a concluir que a paixão pelo teatro veio de família. A avó materna de Chaby, Pereira de Eça, era tia de Eça de Queirós e da mãe de Júlio Dantas. Por essas razões, o ator afirma estar bem situado artisticamente. De acordo com Schmidt, é comum encontrarmos, nas obras biográficas, certa predestinação para os feitos futuros dos personagens desde a mais tenra idade, ou até mesmo remontando a seus antepassados, como forma de atribuir uma trajetória linear à narrativa ou de suprir a ausência de alguma informação factual sobre a vida do biografado.

O parente a quem Chaby mais se refere em sua narrativa é o tio Cláudio de Chaby, que era militar e, segundo o ator, um homem culto. Quando Chaby entra para o teatro, o tio Cláudio envia-lhe um cartão em que demonstrava uma não aprovação pelo caminho que o sobrinho escolhera seguir: “das tristes comédias deste mísero mundo, sem lição ou conselho dos que por ti se interessam, quiseste fugir para as de um mundo de papelão. Seja! – E que Deus te ampare” (p. 19). Chaby guardava o cartão como uma espécie de relíquia ou benção, e o mesmo encontra-se reproduzido entre as imagens do livro juntamente com uma foto do tio. Na parte que compreende as notas finais, há um capítulo intitulado *Cláudio de Chaby*, cujo texto foi extraído de

uma enciclopédia, dizendo que o homem, além de ter sido um importante militar, foi também escritor e tradutor, tendo deixado diversas obras, inclusive traduções de peças de teatro. Chaby narra que, quando retornou de sua primeira turnê ao Brasil, teve uma longa conversa com o tio, em que recitou para ele versos dos poetas brasileiros. Este fato atenta para a importância de se observar criticamente o fluxo cultural entre os dois países, uma vez que Portugal, bem como a Europa como um todo, sempre serviu como uma fonte de referência à produção literária e cultural no Brasil.

As referências da imprensa quanto à estreia de Chaby na companhia *Rosas & Brasília* reiteram o pensamento do ator sobre ter nascido para o teatro. No entanto, não permaneceu na companhia por muito tempo e, após um fracasso que desfez a Companhia de Cristiano de Souza, Chaby foi convidado por Lucinda Simões a seguir em turnê que inicia com êxito e lucro. De volta a Lisboa, aumentam o elenco e ensaiam a peça *Casa de Bonecas*, de Ibsen, que não havia sido encenada ainda em Portugal, influenciando decisivamente os destinos do grupo. Com esta peça, Chaby fez a primeira das 28 travessias ao Atlântico. O ator conta que, naquele tempo, a chegada de uma companhia portuguesa no Brasil era um grande acontecimento: “em geral, ia uma por ano; o máximo duas – uma de comédia, outra de opereta - que foi o que aconteceu então, indo depois de nós a Companhia de Sousa Bastos, do Trindade” (p. 87).

Estrearam no Rio de Janeiro, no Teatro Santana (hoje Carlos Gomes). A peça ficou em cartaz por 33 noites consecutivas e, segundo Chaby, “todo o Rio intelectual e artístico foi admirar a peça do Ibsen, na interpretação portuguesa” (p. 88). No prazo de uma semana, Chaby diz ter conhecido pessoalmente as maiores celebridades das letras, artes e do jornalismo:

entre as muitas pessoas a quem Lucinda amavelmente me apresentou, contavam-se Arthur Azevedo – o Sarcey brasileiro – Olavo Bilac, Guimarães Passos, Luiz Murat, José do Patrocínio; mais tarde, Emílio Meneses, Henrique Cândio, os Bernadelli, o Dr. Barbosa Romeo, e a família Neto Machado, que então dava recepções semanais no seu palacete de Botafogo (p. 89).

Além desses contatos, Chaby também encontrou dois núcleos de parentes no Brasil, um por parte do pai, os Leone, no Rio, e outro por parte da mãe, os Bandeiras, na Bahia, o que contribuiu para que o ator se afeiçoasse ainda mais ao Brasil:

todos me acolhiam por tal forma, de tal maneira me envolviam numa atmosfera de bem-estar e de afeição, que um mês depois tinha eu a sensação de ter vivido sempre

no Rio, e de que só com muito pesar sairia de lá. Assim foi. E assim tem sido sempre. Sofro, quando deixo o Rio de Janeiro, o mesmo que sofro quando deixo a minha terra; há trinta anos que vivo duas existências; uma em Portugal, a ter saudades do Brasil, outra, no Brasil, a ter saudades de Portugal (p. 89-90).

No segundo mês no Rio, apresentaram as peças *Teresa de Raquin*, *O Cabelo Branco*, *O Lenço Branco*, além dos monólogos do repertório de Chaby. Com este programa, o ator afirma que os jornais cariocas o elegeram como destaque da companhia. No terceiro mês, a companhia encena a peça *A Lagartixa*, recusada pela Companhia Sousa Bastos, recém-chegada ao Rio. Chaby interpretava um pequeno papel, porém os risos que provocava no público faziam o teatro vir abaixo. Por essa razão, o ator afirma que não existem pequenos papéis.

Do Rio, a companhia seguiu para São Paulo, onde apresentou o *Kean*, de Alexandre Dumas, pai. Após a temporada em São Paulo, desceram para Santos, onde permanecem por 30 dias. Durante esse período, Chaby diz ter relido obras de autores portugueses e construído conhecimento das obras brasileiras de Machado de Assis e Coelho Neto, uma clara ocorrência da circulação cultural existente entre o Brasil e Portugal.

De Santos, seguiram para Buenos Aires e, mesmo apresentando as peças em português, impressionaram o público argentino com os cenários, pois, segundo Chaby, as companhias que passavam por lá não se importavam com a montagem dos espetáculos. Nas notas finais, foram traduzidos os trechos em que a imprensa argentina se refere a Chaby e aos outros atores da companhia. Esses recortes não apresentam data, somente os nomes dos jornais aos quais pertencem. Sempre é destacada a interpretação e a dicção do ator, tanto em verso quanto em prosa. Sempre é citada, também, a questão de o seu físico de 140 quilos não interferir na elegância e no desempenho de seus personagens.

De Buenos Aires, seguiram para Montevidéu, e novamente ao Brasil, chegando em Pelotas. De lá, seguiram novamente para o Rio, onde Chaby assistiu o Serra, um ator português, atuando na opereta brasileira *A Viúva Clark*, de Artur Azevedo, com Hermínia Adelaide como protagonista e João Silva, com quem o ator diz manter amizade até a época da escrita de suas memórias. Ficaram em cartaz no Rio e em São Paulo com a peça *Mancha que limpa*, por alguns meses, antes de retornarem a Portugal. A essa época de intensa presença do público aos teatros, Chaby se refere com nostalgia:

Bons tempos! Hoje tudo isto mudou. Os artistas que souberam ou puderam manter as relações de então ainda hoje encontram a mesma ternura, o mesmo agasalho que

nos prendiam. Os outros, perderam-se na multidão, na vida intensa das capitais, sem tempo para relações novas. Além disso, o teatro – triste é dizê-lo... – não ocupa o lugar que ocupava na vida desse tempo. Há o cinema para as meninas e o futebol para os meninos... (p. 117).

Após registrar os fatos que sucederam em sua primeira vinda ao nosso continente, o ator dedica mais um capítulo à sua segunda passagem pelo Brasil, finalizando a segunda parte do livro. Conforme já mencionamos, nas duas últimas partes do livro, foram transcritas informações de diversas fontes enunciativas dando continuidade ao processo de reconstrução da trajetória de Chaby Pinheiro. Os organizadores dessas fontes enunciativas ressaltam que seria impossível organizá-las cronologicamente com uma margem exata de acuidade, uma vez que o ator português não costumava datar os recortes colecionados. Dessa forma, optou-se por uma organização mais ou menos lógica do teor dos recortes. Colaço e Braga explicam de forma breve cada uma dessas notas e afirmam que, dessa forma, evitam o preenchimento de lacunas que seria necessário para estabelecer conexões a fim de atribuir um sentido cronológico à narrativa em prosa em primeira pessoa do singular, iniciada pelo ator.

No capítulo destinado às curiosidades, há um texto ditado por Chaby, quando o mesmo já se encontrava enfermo, publicado em um jornal como forma de homenagem. Nesse texto, o ator remontou sua trajetória pelo teatro de forma breve, informando-nos sobre as importantes etapas de sua carreira, dentre as quais destaca duas turnês ao Brasil, sendo que uma delas percorreu as regiões Norte e Nordeste, e a outra o sul do país. Em uma dessas turnês, o ator desempenha o papel de diretor de cena ao lado de Eduardo Brasão, o que, segundo Chaby, foi um grande passo em sua própria carreira. O ator retornou à companhia Rosas & Brasão duas vezes, sendo que, na segunda, permaneceu por onze anos. Após esse tempo, organizou, juntamente com Aura Abranches, outra atriz que também é objeto do projeto geral, a companhia Aura-Chaby, com a qual fez outra notável turnê pelo Brasil, permanecendo aqui por mais de um ano, seguindo também para a Argentina.

Outra vinda ao Brasil que o ator também destaca constitui-se de uma turnê com a companhia Fróis-Chaby, que teve origem a partir de uma parceria com o ator brasileiro Leopoldo Fróis. Nessa temporada, a companhia apresentou sete peças, sendo uma delas, encenação de um texto brasileiro: o *Gigolô*. A turnê da companhia pelo Brasil teve grande êxito, segundo críticas de jornais transcritas no livro. Uma das críticas considera Chaby como a maior expressão artística do teatro lusitano. Outra crítica se refere à sua interpretação em *O Abade Constantino*, em que Chaby se adequou tanto ao papel, parecendo que este fora delineado para o ator, ainda que a

peça tenha sido escrita bem antes de sua existência artística. Em uma das críticas dessa temporada, encontramos uma das poucas menções que o livro traz sobre a esposa do ator, e também atriz, Jesuína de Chaby⁹, tendo esta, inclusive, atuado na turnê com a companhia Fróis-Chaby. No decorrer de nossa pesquisa, encontramos na *internet* páginas digitalizadas da revista *Ilustração Portuguesa*. Em duas delas, encontramos duas fotos em que Chaby aparece com Jesuína. Na primeira, datada de 1919, o casal se encontra entre outros atores, em cuja legenda consta que os fotografados descansam em Santos, após alcançarem grande êxito com o drama *A Mãe*, que percorreu também por outras cidades brasileiras. Na segunda, com data de 1920, Chaby e Jesuína estão entre os pintores Carlos Reis e João Reis, e o pianista Raymundo de Macedo, a bordo do navio em que regressaram do Brasil.

Segundo Colaço e Braga, o ator não colecionava apenas as críticas que lhe prestavam elogios, guardava também, entre seus recortes, algumas publicações hostis a seu respeito, que também foram transcritas no livro. Dessa forma, podemos perceber que, ao organizar os dados que compõem a trajetória do ator, os pesquisadores não se preocuparam em registrar apenas os dados que moldassem uma imagem idealizada sua. É fato que, sendo um artista ilustre, a maioria das críticas direcionadas a ele eram positivas, no entanto, as que tinham cunho negativo não ficaram ocultas na publicação. Os organizadores explicam que os nomes citados nas críticas e nas cartas não foram publicados com intenção de hostilidade à memória dessas pessoas, mas com a singela intenção de mencionar os fatos tais quais ocorreram.

Segundo os organizadores, os inúmeros recortes que faziam parte do arquivo de Chaby não fazem referência apenas à sua figura, mas a diversos assuntos e personalidades do teatro. Tais registros possuem uma relevância significativa, pois, assim como a escrita de suas memórias em geral, contribuem para a compreensão do modo como a atividade teatral era desenvolvida na época e o valor que a sociedade atribuía a essa prática.

Através dos diversos recortes reproduzidos no livro, somados à própria narrativa de Chaby Pinheiro, nota-se uma variedade de imagens construídas discursivamente da figura do ator. Para Norberto de Araújo, autor dos *Comentários simples* publicados semanalmente no *Páginas de quinta-feira*, tratava-se de um sujeito ganancioso¹⁰. Já para Mendes Fradique, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, trata-se de uma figura repleta de talento e encanto. Paulo de Magalhães também se refere a Chaby como um homem bondoso e que tinha um grande carinho pelo Brasil. Em seu texto transcrito entre os recortes de jornais no capítulo intitulado *Trinta anos de Teatro*, Magalhães transcreve as palavras que o ator enunciara sobre uma catástrofe ocorrida na Ilha do Caju, no Nordeste brasileiro:

Os artistas portugueses têm a obrigação de sair em bando precatório, pelas ruas de Lisboa, a fim de angariar donativos para as famílias dos mortos brasileiros. Não há um homem de teatro em Portugal que não deva ao Brasil e a sua gente o melhor da sua carreira artística em incentivo, aplauso e dinheiro! Nós não fazemos, pois, nenhum favor em demonstrarmos a nossa gratidão num transe desses (p. 190).

Verificamos que também há contradições entre as vozes narrativas quanto à imagem do pai do ator, Fortunato Pinheiro. Higinio, o amigo de Fortunato, já mencionado anteriormente, se refere ao pai de Chaby Pinheiro como um ator notável, no entanto, no livro, há uma nota publicada por Sousa Bastos dizendo que se tornou um ator medíocre, e que lhe faltou estudo.

Diante da profusão de vozes narrativas que constroem a imagem polifônica de Chaby Pinheiro, podemos afirmar que é do variado recorte de facetas que se constrói sua imagem narrativa, deixando-a marcada para a posteridade.

4. CONCLUSÃO

Por meio da análise da obra *Memórias de Chaby*, podemos perceber que Colaço e Braga realizaram um trabalho minucioso ao transcrever e organizar a escrita do ator. Apesar de os recortes colecionados por Chaby não terem sido datados, seria perfeitamente possível organizá-los em uma ordem cronológica buscando complementá-los com outras fontes, como por exemplo, entrevista com alguma pessoa próxima, tal qual o ator se dispôs a fazer para recuperar dados sobre sua família e, sobretudo, para conhecer um pouco mais sobre a época em que seu pai trabalhava no teatro. No entanto, os organizadores não se arriscaram em continuar a narrativa em primeira pessoa do singular iniciada por Chaby, evitando assim, o preenchimento de lacunas que seria necessário para interligar os momentos que constituem os marcos de sua vida.

Apesar do caráter polifônico que resulta do confronto entre a escrita do ator e das diversas fontes enunciativas que encerram sua trajetória, podemos afirmar que a imagem que sobressai às demais é, em sua maioria, a de um homem provido de imenso talento e que amava demasiadamente sua profissão. Não se contentando em seguir uma carreira burocrática, Chaby começou a frequentar os ambientes intelectuais, nos quais participava das récitas que eram promovidas. Dono de uma voz pausada e inconfundível, conforme as notas de imprensa, começou a se destacar entre os intelectuais e logo estava trilhando pelas veredas artísticas. Nem mesmo seu físico, considerado fora do padrão estético para os artistas da época, limitou o seu

desenvolvimento enquanto ator, ao contrário, o seu físico exagerado muito contribuiu para o humor e sucesso de seus personagens, visto que ele interpretou muitos papéis cômicos.

Chaby não se contentou apenas com o talento. Também tornou-se culto, estando sempre próximo de personalidades intelectuais, além de apreciar literatura. Durante as viagens que fazia pela Europa, trazia em sua bagagem obras do teatro “moderno”, que nunca tinham sido encenadas em Portugal. Dessa forma, o ator também contribuiu para o cenário artístico e cultural do Brasil, trazendo encenações de textos que, possivelmente, ainda eram desconhecidos em nosso país, além de ter saído em turnê com uma peça de um texto brasileiro, conforme já mencionamos.

No teatro, Chaby desempenhou outras funções além de atuar, o que nos leva a acreditar na sua polivalência enquanto profissional. Antes de finalizar, lembramos que os organizadores afirmam não terem tentado moldar uma imagem do ator, publicando todo o tipo de referência que se encontrava entre seus recortes, seja positiva ou negativa. Diante dos variados fragmentos que remontam a figura de Chaby Pinheiro, podemos concluir que é pelas razões apresentadas que o ator é considerado uma das maiores expressões artísticas do teatro português de sua época.

NOTAS

¹ Universidade Federal de São João del-Rei.

² Chaby faleceu em 6 de dezembro de 1933 em função de uma congestão cerebral, deixando suas memórias inacabadas. Colaço e Braga dão continuidade à reconstrução da trajetória do ator, transcrevendo nas duas últimas partes do livro, informações encontradas em notas de diário, recortes de jornais, dentre outras fontes enunciativas.

³ Todas as páginas que possuem imagens, tanto anexadas como reproduzidas, não são numeradas.

⁴ Entre os recortes de jornais que foram transcritos na terceira parte do livro, há uma crônica de Matos Siqueira que foi publicada sob as epígrafes “Dois artistas” e “No atelier de Teixeira Lopes”, que narra o momento em que Chaby posa para a modelagem do medalhão que mencionamos. É interessante mencionar a aura que envolve este momento em que os dois grandes artistas se enfrentam na narrativa: *o comediante e o escultor – cada um no seu glorioso ofício de interpretar as almas, um imobilizando-as no barro, outro agitando-as no palco; aquele revestindo-as do mesmo barro, este vestindo-as de gesto e de som, e ambos na sua faina gloriosa de criadores de beleza!* (p. 174).

⁵ Vale destacar que Chaby cita ter visto Adelina Abranches, outra atriz portuguesa que é objeto de pesquisa do projeto geral, atuando ao lado de seu pai na peça *Probidade* (p.22).

⁶ Chaby narra o dia em que foi chamado ao Teatro D. Maria II para conversar com Eduardo Brasão. Segundo o ator, durante a conversa, Brasão ponderou todas as mazelas que a

carreira atribuída à vida dos artistas, tal qual uma cena da peça *Kean*, de Alexandre Dumas, pai. (p.61). Este fato nos remete à ideia de uma conexão entre a vida pessoal e profissional dos artistas, relacionando os fatos vividos por eles com os pais que interpretavam.

⁷ Durante sua carreira de artista, Eduardo Brasão fez doze viagens ao Brasil, sendo uma delas, ao lado do ator Chaby Pinheiro. Suas idas e vindas foram muito importantes para o cenário artístico e cultural do nosso país, pois Brasão trazia em sua bagagem interpretações de diferentes textos teatrais, além de ter sido um dos primeiros atores a interpretar no Brasil uma peça de Shakespeare traduzida diretamente do inglês.

⁸ O conceito de polifonia tem sido revisto e questionado, conforme podemos observar nos diversos textos organizados por Barros e Fiorin (1994). De acordo com o prefácio de Luiz Roncari (1994), “o próprio tempo já pede uma apreciação mais crítica de Bakhtin, como necessidade, inclusive, de não se trair o que nos deu de melhor” (p. XII).

⁹ Apesar de ser pouco citada nas memórias do ator, a esposa prestou uma incansável dedicação a Chaby nos anos em que permaneceram juntos, pois, por esse motivo, os organizadores lhe prestam uma homenagem na página que antecede o prefácio do livro.

¹⁰ O próprio Chaby se defende em sua narrativa afirmando que jamais discutiu com seus empresários impondo o valor que ansiava receber. O ator exemplifica sua afirmação citando o modo como as empresas combinavam o pagamento das viagens dos artistas nas turnês no exterior. A viagem de ida ficava por conta das empresas e a volta por conta do artista. Chaby afirma ter sempre viajado de primeira classe, quer por sua conta ou por conta das empresas, enquanto outros artistas exigiam a ida de primeira classe e na volta pagavam segunda ou terceira classe (p.85).

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. Apresentação; A vida como narração. In: *O espaço biográfico: dilema da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010. p. 15-33, 111-150.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 181-191.

BRUCK, Mozahir Salomão. *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

COLAÇO, Tomaz Ribeiro e BRAGA, Raul dos Santos. *Memórias de Chaby*. Lisboa: Gráfica Portuguesa, 1938.

FIGURAS E FATOS. Lisboa: Ilustração Portuguesa, nº 697, 30 jun. 1919. Disponível em: <<http://revistaantigaportuguesa.blogspot.com>>; último acesso em: 06 fev. 2012.

RONCARI, Luiz. Prefácio. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FLORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. IX-XII.

SCHMIDT, Benito Bisso. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: SCHMIDT, Benito Bisso (org.). *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000. p. 49-70.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 105 – 113.

TIBAJI, Alberto. Entre Brasil e Portugal: idas e vindas de valores culturais na bagagem do ator Eduardo Brasão. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/historia>>. Acesso em: 19 mai. 2011.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raul [et ali] (org.). *Declínio da arte / ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporânea, 1998. p. 103–109.