

## A presença de Henriette Morineau entre Rio de Janeiro e Lisboa (1963-1970)

ELIZABETH RIBEIRO AZEVEDO\*

Este artigo busca recompor as atividades desenvolvidas pela atriz, diretora, empresária, professora e tradutora franco-brasileira Henriette Morineau em suas relações com o teatro português entre 1963 e 1970. Tais atividades fazem parte da longa história de realizações desta que consideramos ser uma personalidade fundamental para o entendimento do processo de consolidação do moderno teatro brasileiro. Sua presença em Portugal, junto à companhia mais importante de então, Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro, apresentando novos autores modernos de alta qualidade artística ou revivendo textos clássicos, como propugnava a cartilha da modernidade teatral, Henriette colaborou para que o teatro português seguisse pela senda da modernização.

Henriette Fernande Zoé nasceu na cidade bretã de Niort em 29 de novembro de 1908. Sua infância foi perpassada por questões familiares difíceis, que incluíram a não convivência com seu pai biológico, de origem aristocrática, o distanciamento sentimental com sua mãe e a aproximação frutuosa com seu padrasto que, segundo seus depoimentos, foi o responsável por sua formação intelectual e artística. A partir de experiências escolares com os textos clássicos do teatro francês, Morineau desejou e conseguiu ingressar no Conservatório Dramático em Paris onde sempre obteve grande destaque entre os colegas. Contudo, ainda que dona de uma vontade férrea, aliada a uma disciplina extrema, pelas quais seria conhecida, quase desistiu de dar sequência à sua carreira quando obteve apenas o segundo lugar no concurso para ingresso à Comédie Française.

---

\* Universidade de São Paulo.

Foi «o mesmo resultado de Sarah Bernhardt», lembrou-lhe na ocasião o ator (da *Comédie*) e empresário Albert Lambert, que não só a contratou imediatamente após o infausto resultado, como também lhe deu seu primeiro nome artístico: Henriette Risner<sup>1</sup>. Acolhida na companhia, Henriette pode se desenvolver em papéis variados entre o boulevard e o clássico, recebendo em geral excelentes críticas.

Mesmo assim, pouco depois do início de sua carreira profissional, conheceu o comerciante George Morineau com que decidiu se casar quase imediatamente, deixando atônitos colegas e familiares. Além disso, em função de problemas de saúde, George vivia no Brasil, onde atuava na área de importação e exportação. Portanto, não só Henriette abandonou sua promissora profissão, como deixou seu país e continente para vir formar família no distante, desconhecido e misterioso Brasil.

Contudo, seu casamento revelou-se um enorme fracasso e um grande desapontamento. Essa situação só se modificou quando Madame Morineau passou a ser convidada para fazer palestras e ministrar cursos sobre arte, cultura e teatro franceses. A partir de então, ela pode, finalmente, estabelecer relações mais efetivas e amplas com a comunidade carioca, sobretudo sua intelectualidade, e desvencilhar-se do casamento que tanto a deixava infeliz<sup>2</sup>.

Suas atividades ao longo dos últimos anos da década de 1930 e início de 1940 tornaram seu nome conhecido nos círculos artísticos do Rio de Janeiro. E foi por conta dessa ainda modesta notoriedade que ela foi chamada pelo famoso diretor francês Louis Jouvet que se encontrava em turnê pelo país e precisava de uma atriz que pudesse substituir elementos

---

1 Risner era o apelido do padrasto de Henriette.

2 Em 1932, Henriette teve uma filha, Antonietta. Tempos depois, separou-se do marido e, mais tarde, veio a se casar com o ator Delorges Caminha. Antonietta, que também trabalhou como atriz por algum tempo, casou-se com Cláudio Fornari, filho do conhecido dramaturgo brasileiro Ernani Fornari.

de sua trupe que haviam voltado à Europa. O ano era 1942, Jouvét realizava uma viagem oficial para divulgação da cultura francesa junto aos povos americanos (1941-1942). O repertório do qual Morineau tomou parte foi: *L'annonce faite à Marie*, de Paul Claudel; *Tessa, ou La nymphe au coeur fidele* e *Ondine*, de Jean Giraudoux; *Leopold le bien aimé*, de Jean Sarmont, e *Dr. Knock*, de Jules Romains.

Louis Jouvét, independentemente de qualquer questão política, representava a modernização do teatro francês empreendida desde os anos 1920 a partir do trabalho de Jacques Copeau, seu mestre, e de seus companheiros, com quem fundou o chamado *Cartel*, em 1927: Charles Dullin, Georges Pitoëf e Gaston Baty, com o objetivo de divulgar o teatro de vanguarda. Além do próprio Copeau, Firmin Gémier, André Antoine e Stanislavski eram as principais referências para o grupo. Suas premissas básicas, que iam contra as práticas do teatro de *boulevard*, eram a apresentação de novos dramaturgos, a valorização e o respeito de um texto com maior valor literário, bem como uma encenação e interpretação mais natural. O *Cartel* durou até 1939, quando se desfez com o começo da II Guerra Mundial. Pouco depois, Jouvét empreendeu sua viagem às Américas, Brasil aí incluído.

Após a partida de Jouvét, Henriette juntou-se a companhias nacionais, como as de Bibi Ferreira, de Dulcina de Moraes, de Iracema de Alencar, assim como da portuguesa Maria Sampaio, além da Companhia francesa de Raquel Berendt<sup>3</sup>, até criar, em 1946 seu próprio grupo, os *Artistas Unidos*, ao lado dos empresários, seus ex-alunos nos cursos que ministrara no Rio de Janeiro, Carlos Brandt (1905-1959) e Hélio Rodrigues (Eloy Rodrigues Correa, ?-1953). Como estratégia comercial, que viria a ser repetida pelo futuro Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)

---

<sup>3</sup> Atriz vinda da Companhia do *Vieux Colombier*, que já havia estado no Brasil em 1938 e 1940. A filha de Morineau, Antonieta, também participou da trupe.

e pelos outros novos grupos que surgiram na época, Morineau procurava alternar, em seu repertório, entre os sucessos mais comerciais da cena europeia e norte-americana, sem no entanto enveredar pelos gêneros mais populares, e a representação de títulos do teatro clássico e contemporâneo de nomes consagrados ou de novos dramaturgos elogiados pela crítica. O pesquisador D. Schenker, ao estudar a ocupação do Teatro Copacabana a partir de 1950, corrobora essa ideia com a afirmação:

(...) peças como *Frenesi*, de Charles Peyret Chapperis, *Mademoiselle*, de Jacques Deval (ambas retomadas no Copacabana), e *Só nós três*, de Sydney Howard, contrastam com originais como *Medeia*, de Eurípedes (em versão adaptada por Robinson Jeffers), e *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams<sup>4</sup>.

Desde o início das atividades do *Cartel*, vários artistas e críticos nacionais vinham se espelhando nas posições desses diretores para propor a modernização do teatro brasileiro, buscando se aproximar das propostas de renovação não somente dramaturgicamente, mas igualmente cênica. A presença de Morineau junto a Jouvett, a quem considerava como seu maior mestre, dá-lhe um lugar de primeiro plano nesse processo modernizante<sup>5</sup>.

A companhia Artistas Unidos durou até 1959, quando se desfez em função da morte de Brant<sup>6</sup>, mas não sem antes ter sido a «escola» de formação de grandes artistas nacionais como Beatriz Segall, Jardel Filho e Fernanda Montenegro, por exemplo. A partir de então, Morineau passou a trabalhar em

---

4 Daniel Schenker. Teatro Copacabana: o comércio elegante na cena de Henriette Morineau. *Revista Aspás*, Vol. 11 , n. 2 , 2021, p. 6.

5 Esta historiografia «consagrada» ou «tradicional» refere-se sobretudo aos primeiros estudos feitos e publicados nas décadas de 1960 e 1970 tendo por autores Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Gustavo Dória.

6 Hélio Rodrigues já havia falecido em 1953.

produções como convidada especial em outras companhias sob direção, por exemplo, de Ziembinski, como em *Desejo*, de Eugene O'Neill, ou dirigindo ela mesma, em 1960, a companhia que ajudara a inaugurar, o TBC, no espetáculo *A idade perigosa*, de James Leo Herlihy e William Noble.

Prova de seu arrojo e prestígio, Morineau juntou-se também a um jovem grupo iniciante, que seria considerado uma das companhias mais importantes da história do teatro brasileiro, o Teatro Oficina. Com José Celso Martinez Corrêa, ator, diretor e líder da trupe, atuou em *Todo anjo é terrível*, de Ketti Frings; *O sorriso de pedra*, de Pedro Bloch, escrita especialmente para ela, ambas em 1961; e *Andorra*, de Max Frisch, em 1964<sup>7</sup>. Foi nesse período de grande atividade no Brasil que ela passou a realizar trabalhos em Portugal.

Após sua volta definitiva ao Brasil, atuou e dirigiu com menos constância, mas ainda com grande repercussão. Atuou em *Coriolano*, de William Shakespeare, dirigida por Celso Nunes, em 1974. Dois anos depois, esteve ao lado do consagrado ator Paulo Autran, em *Dr. Knock*, de Jules Romains. No ano seguinte, apesar dos problemas de saúde que enfrentava, recebeu o Prêmio Governador do Estado por sua atuação na peça de enorme sucesso de Colin Higgins, *Ensina-me a viver*, seu último trabalho.

A carreira de Morineau abrangeu também o cinema e a televisão. Filmes e novelas de sucesso contaram com sua presença. No cinema, entre 1951 e 1981, participou de: *Perdoa-me Por Me Traíres*, *Bonitinha mas Ordinária* ou *Otto Lara Resende*<sup>8</sup>, ambos a partir da obra do dramaturgo Nelson Rodrigues; *Pour un amour lointain*, *Leonora dos Sete Mares*, *O Comprador de Fazendas e Presença de Anita*.

---

7 O espetáculo estava programado para ser apresentado em Portugal em 1965, através da intermediação de Morineau.

8 Nelson Rodrigues, escreveu um papel especialmente para ela no filme, baseado na peça de 1962.

*A presença de Henriette Morineau entre Rio de Janeiro e Lisboa  
(1963-1970)*

Henriette Morineau faleceu em 1990. Nunca escreveu uma autobiografia. Deixou apenas alguns poucos depoimentos e entrevistas. No entanto, sua presença no teatro brasileiro foi marcante de diversas formas e, reconhecidamente, sempre de grande qualidade e relevância.

### MORINEAU EM PORTUGAL

A primeira aparição de Morineau nos palcos de Lisboa foi com a peça *Sorriso de Pedra* (1961), de Pedro Bloch, estreada em 23 de janeiro de 1963<sup>9</sup>. Mas essa não tinha sido sua primeira visita ao país. Anos antes já tinha estado em Portugal quando conheceu «a primeira dama do teatro português, que se tornou minha melhor amiga»<sup>10</sup>.

O texto de Bloch, de dois atos, que fala sobre a relação de uma mãe com a condição de saúde mental de sua filha pequena, é praticamente um monólogo (ou monodrama), quebrado apenas pela rápida presença de dois personagens, um deles a própria menina, no segundo ato.

Pedro Bloch já havia escrito outras peças de sucesso nesse mesmo gênero<sup>11</sup>. Para a atriz, o texto, um tipo de concerto para solista, apresentava-se como «demonstração de sua capacidade dramática». Tal capacidade foi reconhecida pela crítica, ainda que esta classificasse a obra como redundante, retórica, banal e monocórdica. A. M., do *Diário de Lisboa*, considerou a atuação de Henriette brilhante: «o domínio total da voz e do gesto, a segurança das marcações (...) o salto brusco do riso às lágrimas - tudo é mostrado com invulgar perícia». Isso sem

---

9 A turnê foi patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão do Ministério da Educação do Governo Federal e pela embaixada do Brasil em Lisboa.

10 Khoury, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões: Montenegro & Raman, 2001, p.102.

11 Foram elas: *Esta noite choveu prata* e *As mãos de Eurídice*.

contar com os recursos cênicos, igualmente sob responsabilidade da atriz, como «o jogo de luzes e da música como complemento da sugestão de estados de alma». Em resumo: «é mais evidente a qualidade, em potência, de intérprete excepcional de Henriette Morineau, do que propriamente o tema da obra». O crítico lamentava ainda que «esta presença [de Morineau entre os portugueses] não se realizasse com uma companhia de teatro e com uma peça válida – isto é, que transcendesse a ‘habilidade especializada’»<sup>12</sup>.



**Henriette Morineau, em «Sorri-  
so de pedra», vista por Fernan-  
do Bento**

*Diário de Lisboa*, 4 de maio de 1963

---

12 *Diário de Lisboa*, Lisboa, 24 de janeiro de 1963, p. 3.

Muito bem! Seu desejo logo seria satisfeito. Terminada a temporada em Lisboa e no Porto, Morineau cancelou a turnê que faria às colônias portuguesas na África para dirigir um espetáculo da Companhia Nacional Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. A escolha recaiu sobre a peça de Tennessee Williams, *Um eléctrico chamado desejo*, que já fora montada pelos Artistas Unidos, mas que permanecia inédita em Portugal. Mariana Rey Monteiro, filha de Amélia, encarregou-se do mítico papel de Blanche Dubois. A estréia se deu na noite de 3 de maio no Teatro São Luiz, na primeira atividade da parceria recém-estabelecida entre a casa teatral e a companhia: «que permitiu não só a reconquista de um teatro, de magníficas mas já longínquas tradições, mas também a apresentação de parte do seu (companhia) repertório que, de outro modo, não teria viabilidade de representação». A matéria continua apresentando Henriette como «uma grande atriz e diretora teatral do Brasil. (...) Um espetáculo digno, apurado e emocionante. (...) Uma direção bem lograda de Henriette Morineau»<sup>13</sup>.

Carregando esse sucesso na bagagem, Henriette voltou ao Brasil e, em rápido depoimento à imprensa carioca, avaliou as condições do teatro em Portugal:

O teatro português não está ao nível do nosso. Mas está progredindo. A censura tem sido um obstáculo considerável, apesar das concessões que já foram feitas a elencos brasileiros<sup>14</sup>.

A menção à censura nos remete ao contexto político-social mais amplo de Portugal, mergulhado em uma ditadura havia décadas e levaria ainda mais uma para desvencilhar-se dela. No caso específico da obra de Tennessee Williams, ficou patente o peso da mão censória.

---

13 *Diário de Lisboa*, 4 de maio de 1963.

14 *Correio da Manhã*, ed. 21526, Rio de Janeiro, 8-6-1963, p. 17.

A peça aparece-nos mais descarnada do que seria de desejar, esvaziada em parte do seu conteúdo sensual, pelo menos, por motivos alheios à vontade da encenadora e dos intérpretes (...) lamentável condicionalismo que retirou certa crueza ao drama, crueza, aliás, indispensável, como condição de «choque»<sup>15</sup>.

Mesmo no Brasil, desde os anos de 1950, avaliações feitas por brasileiros, ou transcritas de críticos portugueses, corroboravam tal opinião. Em 1951, Raimundo Magalhães Junior viu sua obra *Vila Rica*, totalmente proibida. O autor creditou a decisão ao desagrado perene da censura contra si, uma vez que outro espetáculo, *Um judeu*, também tinha tido o mesmo destino em 1940<sup>16</sup>.

Em 1957, *Moral em concordata*, de Abílio Pereira de Almeida, integrante do repertório do Teatro Popular de Arte<sup>17</sup>, teve seu final alterado por determinação da censura como condição para a liberação do espetáculo. A personagem Estrela, depois de ser confrontada pela irmã e acusada de ter um amante, ao invés de, simplesmente, partir e deixar a situação inalterada, muda de atitude e volta arrependida e em lágrimas para o lado de seu marido.

(...) de que adiantariam, insistimos, mestres alienígenas em tetralogia, auxílio financeiro do Estado (Fundo de Teatro), se não existe liberdade em Portugal para manifestações artísticas? Como criar algo novo e duradouro e produzir alguma coisa digna de respeito e acatamento

---

15 Idem.

16 O espetáculo, sobre a vida do primeiro-ministro inglês Benjamin Disraeli, estava sendo apresentado pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro no Teatro D. Maria II. Magalhães atribui o especial rigor da censura portuguesa à sua posição abertamente anti-salazarista.

17 Companhia que, mais tarde, assumiria o nome de Teatro Maria Della Costa.

*A presença de Henriette Morineau entre Rio de Janeiro e Lisboa  
(1963-1970)*

sob ameaça de uma censura inquisitorial sempre disposta a cortar as asas dos condores em pleno impulso de ascensão?<sup>18</sup>

O plano de Morineau era passar seis meses em cada país, atuando e dirigindo. No Brasil, antes de voltar a Lisboa, atuou em *Victor, ou as crianças no poder*, do surrealista Roger Vitrac, um texto moderno<sup>19</sup> e desafiador, mostrando que a atriz aceitava participar das experiências que novos grupos e diretores lhe apresentavam.

Em Lisboa, para abrir a temporada 1963-64 do Teatro Nacional D. Maria II, a escolha recaiu sobre o clássico *Tartufo*<sup>20</sup>, polêmica comédia de Molière, em tradução de António Feliciano de Castilho<sup>21</sup> e adaptação de Costa Ferreira, peça que não era representada profissionalmente<sup>22</sup> em Portugal desde 1908. O papel principal ficou a cargo do ator João Guedes, vindo do Teatro Experimental do Porto. Além dele, formavam o elenco: Rey Colaço, Palmira Bastos, Mariana Rey Monteiro e Raul de Carvalho.

---

18 Aldo Calvet, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1957, p. 20, ed.2268.

19 *Victor, ou as crianças no poder* estreou em 1928, no Teatro Alfred Jarry, criado por Vitrac, Artaud e Robert Aron.

20 Alguns órgãos da imprensa divulgaram que a peça apresentada foi *Um Tartufo de mulher*, mas trata-se de um erro de informação.

21 Datada de 1870, que segundo M.A. do *Diário de Lisboa*, era considerada «resumida e amaneirada». *Diário de Lisboa*, 9 de novembro de 1963, p.3.

22 O ator e encenador Luís de Lima montara o texto com amadores alguns poucos anos antes a partir da versão do dramaturgo brasileiro Guilherme de Figueiredo.



Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, PRG\_1805/1 Cx\_57

Os comentários foram francamente favoráveis à encenação e à companhia.

Raras vezes o público tem podido apreciar um espetáculo com a classe e o alto nível de *Tartufo*, na encenação de Henriette Morineau e na interpretação que lhe é dada pela companhia do Teatro Nacional D. Maria II<sup>23</sup>.

A crítica de M. A. no *Diário* apresentou Morineau como

(...) grande atriz francesa, radicada no Brasil, e acidentalmente em nosso país, foi encarregada da encenação e direção do espetáculo. Fê-lo nas melhores tradições da Comédie Française, com um sentido de classicismo porventura discutível, mas inteiramente adequado ao clima especial do local a que se destinava. Esse sentido de bom senso não a impediu, porém, de extrair do texto e

---

23 *Diário de Lisboa*, 12 de novembro de 1963, p. 11.

do elenco à sua disposição os valores fundamentais que fazem do *Tartufo* uma obra eterna<sup>24</sup>.

Além das qualidades da montagem e do elenco, foi destacado igualmente a importância da presença desse texto molineriano, no que ele poderia ter de moderno e renovador:

Molière no Nacional de D. Maria II é um acontecimento teatral importante. Mas o *Tartufo* é um acontecimento excepcionalmente importante. Que ele seja um símbolo de rejuvenescimento que marque o termo da crise de que todos se queixam, são os nossos votos<sup>25</sup>.

O grande sucesso repercutiu até no Brasil. O *Diário de Notícias* transcreveu a crítica de seu homónimo lisboeta:

Ergeu o grande espetáculo a mão firme e ao mesmo tempo frágil de uma ilustre mulher, que tem nas veias a escola do teatro de Molière, Henriette Morineau, que o Brasil nos envia como dádiva salutar para o teatro português, numa altura em que muitas e felizes circunstâncias se conjugam para se concluir que vai saindo do impasse em que caíra<sup>26</sup>.

Após o grande sucesso de *Tartufo*, foi apresentada *Delírio*, a mesma que no Brasil havia sido traduzida como *Frenesi*, de Charles de Peyret-Chappuis, e encenada na estreia dos Artistas Unidos, em 1946, tendo Morineau como atriz e diretora<sup>27</sup>, arranjo que se repetiu na montagem portuguesa. Nesta

---

24 *Diário de Lisboa*, 9 de novembro de 1963, p. 3.

25 *Idem*, p. 5.

26 *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1963, p. 10.

27 A partir desse segundo momento da presença de Morineau em Lisboa, a atriz passou a colaborar também com a televisão portuguesa.

encenação Henriette encarregou-se da concepção da encenação, enquanto Pedro Lemos ocupou-se da direção de cena. O espetáculo estreou dia 12 de fevereiro de 1964. Tratava-se de um texto famoso internacionalmente, que voltava com frequência à cena. Novamente, a crítica foi favorável a Morineau: «Henriette Morineau encarregou-se da encenação, servindo o texto de uma forma admirável. O sucesso alcançado por Morineau fizeram com que ela fosse convidada para dirigir outros grupos portugueses, como o de Maria Lalande, no Porto I»<sup>28</sup>.

A presença da atriz franco-brasileira em Lisboa também teve desdobramentos no Brasil, uma vez que em Lisboa assistiu a espetáculos que a impressionaram fortemente e que pretendeu reproduzir no Rio de Janeiro, como *Divinas Palavras*, do espanhol Ramón de Valle Inclán, autor inédito na época no Brasil. A montagem foi da própria companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, sob direção de José Tamayo, convidado por Amélia para trabalhar na empresa, assim como Henriette. Aliás, esta vinha sendo uma prática recorrente da atriz/empresária naquela altura.

Em 7 de maio de 1964, Morineau voltava ao Brasil, mas não por muito tempo. Em novembro, embarcaria de novo para a Europa. Enquanto isso, a companhia de Amélia apresentou os novos espetáculos no Porto e programou a temporada seguinte.

No fim do ano dessa estadia, a atriz/diretora enfrentou uma situação bastante difícil com a companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. O Teatro D. Maria II sofreu um grande incêndio em 1º de dezembro de 1964. Naquele momento, *Macbeth* estava em cena. Também ensaiavam-se textos para o *Festival Ionesco* e a peça *Um mês no campo*, do russo Turgueniev, sob a direção de Morineau. Claramente, os planos foram suspensos imediatamente e em 15 de janeiro de 1965 ela estava de volta ao Rio de Janeiro, onde permaneceu até setembro do mesmo ano, quando embarcou pela terceira vez de volta a Lisboa.

---

28 *Diário de Lisboa*, 14 de Fevereiro de 1964, p. 4.

Chegada à capital, Henriette retomou as aulas no Conservatório, onde havia começado a lecionar durante o primeiro semestre. Salvo engano, era a primeira vez que uma estrangeira recebia tal convite para fazer parte do corpo docente<sup>29</sup>. Segundo ela, «Adorei lecionar teatro aos jovens atores portugueses, pois a gente conversava muito e se divertia demais. Eles me levaram a passear por todo Portugal»<sup>30</sup>.

Os novos projetos eram dois espetáculos: *O misantropo*, de Molière, e *Le roi se meurt*, de Ionesco. A temporada seria de 6 meses. Contudo, já no mês seguinte, anunciava-se a encenação do texto *A escada*, do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade, que havia sido um dos maiores sucessos do TBC em São Paulo, em 1961. Henriette ocupou-se da direção. O espetáculo justificava-se como homenagem ao IV Centenário de fundação da cidade do Rio de Janeiro.

O autor, convidado para a estreia<sup>31</sup> chegou apenas em novembro, mas avaliou que a montagem havia superado as representações nacionais ao ser a que *melhor mostrou a família como personagem*<sup>32</sup>. Já a crítica local, identificou na interpretação de Amélia como uma das melhores de sua longa carreira, comparando-a a seu grande sucesso em *A visita da velha senhora*, de Friedrich Durrenmatt, e completou: «A categoria da montagem transformou-a no maior êxito teatral atualmente em Lisboa»<sup>33</sup>.

No geral, ainda que a crítica tivesse restrições à peça de Andrade, reconhecia que sua escolha era uma contribuição válida para o repertório da primeira companhia portuguesa,

---

29 Afirmação não pôde ainda ser confirmada. Deve-se ter uma posição bastante crítica quanto às informações que circulavam na imprensa brasileira, uma vez que há, claramente, um tom laudatório nas notícias divulgadas sobre a presença de Morineau nos palcos portugueses.

30 Simon Khoury. Op. cit., p. 102.

31 Chegou a Lisboa para a 15.<sup>a</sup> récita.

32 *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de novembro de 1965, p. 10.

33 Idem.

«opção significativa e feliz pois traduz o alto sentido de responsabilidade do nosso primeiro agrupamento teatral, que mais uma vez recusa-se a ser um museu de teatro e pretende ser, como é, um organismo vivo». Quanto à montagem, registra: «Numa realização eficiente de Henriette Morineau (a dar a medida que justifica o prestígio de seu nome, mas que até agora não divisáramos), a companhia nacional deu-nos um espetáculo digno de seu passado, de seu presente e das suas responsabilidades.»<sup>34</sup>.

Outras matérias no mesmo jornal apreciaram melhor o texto da peça e usaram expressões como «segurança exemplar, alto sentido artístico» e «perfeito conhecimento da obra», afirmando ainda que a estreia foi um êxito inquestionável.

As notícias sobre esses novos trabalhos de Henriette pouco atingiram o Brasil. Mencionaram-se, rapidamente, o espetáculo *Isabel da Inglaterra*<sup>35</sup>. O que vinha acontecendo naquele período é que, após o incêndio, a Companhia Rey Colaço dividia-se entre o Teatro da Trindade, apresentando a peça de Alejandro Casona, *A barca sem pescador*, e o Teatro Avenida, no espetáculo de Morineau.



País Raposo e Henriette Morineau, vistos por Fernando Bento, numa cena da peça

*Diário de Lisboa*, 18 de Março de 1966

---

34 *Diário de Lisboa*, 29 de outubro de 1965, p.3.

35 A peça já tinha sido encenada pelos Artistas Unidos em 1947.

Ao comentar a montagem, a crítica perguntava-se pela conveniência de se retomar um texto antigo de várias décadas que, provavelmente, agradaria muito mais pelo aspecto do luxo visual do que, propriamente, pela ação posta em cena. No entanto, mesmo que essa fosse uma possibilidade real, o resultado superou tão reticentes expectativas. O mais curioso foi que o interesse pelo espetáculo se deu, justamente, onde se acreditava ser seu ponto mais sensível. «Entretanto, o que mais nos agradou nesse espetáculo foi precisamente o que há de plástico na cena, das melhores realizações que ultimamente temos visto de Lucien Donnat» (cenógrafo).<sup>36</sup>

Quanto a Henriette, atuando como protagonista, registrou-se a dubiedade de seu carisma e domínio declarado da cena, voltando, talvez, a práticas dos grandes primeiros atores/atrizes «matadores» do antigo teatro, pois ela

(...) deixou-se naturalmente arrebatar pela tentação de um grande solo, com acompanhamento discreto de orquestra. (...)

A sugestão física de «Isabel» foi o ponto de partida. E daí por diante, numa tarefa esgotante, Henriette Morineau dominou a cena, apossou-se da personagem, da peça, do palco. O seu virtuosismo é impressionante. Mas, a despeito das suas grandes qualidades, da sua voz metálica, gritada; do seu desespero, dos seus acessos temperamentais; apesar de tudo isso, pareceu-nos ter impressionado e arrancado aplausos vibrantes e justos, decerto, mas não ter conseguido atrair emocionalmente a plateia.

A sua representação, embora por vezes se percam algumas frases, é grande, mas «por fora», exterior, técnica e fria, digamos mesmo convencional. (...)

---

<sup>36</sup> *Diário de Lisboa*, 29 de outubro de 1965, p. 3.

Um espetáculo, pois, de complexo estilo e oscilações chocantes, ao serviço de uma intérprete, que é igualmente responsável pela reposição com caráter de verdadeira estreia, mas retardada no tempo.

O êxito desta *Isabel de Inglaterra* não é difícil de prever. O que não invalida nada do que se disse – ao que supomos. Percebe-se, até, que assim seja.

Não foi Ionesco (agora anunciado para o Nacional-Avenida) vaiado na Comédie Française? E aplaudido?

É que não há só um público...<sup>37</sup>

De certa maneira, ao tomar o palco para si, Morineau retomava o estilo de sua primeira apresentação em 1963, quando

a presença da intérprete oculta quase inteiramente a obra que representa, quer pelo fulgor de seu talento e demonstração de suas virtualidade, quer porque o conflito e o texto com que é sugerido pouco vai além de um pretexto para exibição de uma atriz (...) assim, todas as responsabilidades recaem na interprete, colocada em posição de prestidigitador que vai fazer nascer uma águia de um ovo de pardal (... ) Para Henriette Morineau, a peça *Sorriso de Pedra* é um exercício, uma demonstração de sua capacidade dramática, uma afirmação dos seus dotes histriônicos<sup>38</sup>.

Em junho de 1966, Morineau retornou ao Rio de Janeiro, depois de permanecer lecionando no Conservatório, atividade que já perfazia cerca de dois anos, alcançando bastante sucesso junto aos alunos. Deixou também como «legado» a presença de Jorge Andrade, uma vez que devido à encenação de *A Escada*, Jorge havia feito uma leitura de seu original inédito *Senhora*

---

37 *Diário de Lisboa*, 18 de março de 1966, pp. 3, 14.

38 *Diário de Lisboa*, Lisboa, 24 de janeiro de 1963, p. 3-4.

na *Boca do Lixo*, para um grupo de artistas e intelectuais na casa de Amélia, segundo quem, «acharam interessantíssima a peça embora reconheçamos que o conflito é eminentemente brasileiro. Mas penso, apesar disso, que no plano psicológico, as personagens são de qualquer latitude ou país e podem por isso interessar os mais variados públicos e plateias»<sup>39</sup>.

Porém, dessa vez, as críticas não foram favoráveis. Colocava-se em questão a escolha de um mesmo autor recentemente encenado. Não haveria outros dramaturgos brasileiros modernos? Não haveria uma dramaturgia que enfocasse outra realidade social brasileira? Ainda assim, mesmo diante desse questionamento, a apreciação do desempenho da companhia foi positiva.

No Rio, apesar da entrada do país no período da ditadura militar (1964-1985), ao ser questionada, Henriette, novamente, destacou a situação mais favorável do teatro brasileiro sobre o lusitano, «principalmente ao que se refere ao repertório», sobretudo pela falta de contato

com os autores mais representativos do moderno teatro universitário<sup>40</sup>. Em Portugal, devido aos rigores excessivos da censura, esses autores não são representados. Nem mesmo os modernos autores brasileiros são lá conhecidos, salvo uns poucos que são encenados pelas companhias nacionais que ali vão<sup>41</sup>.

Por outro lado, mesmo diante dessa defasagem, Morineau trazia textos portugueses que pensava montar no Brasil, como *O lodo*, de Alfredo Cortez.

A partir desse momento, houve um intervalo maior (mais de dois anos) para a preparação da temporada portuguesa

---

39 *Diário de Lisboa*, 3 de janeiro de 1967, p. 5.

40 *Sic*. Provavelmente, a palavra fosse «universal».

41 *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 26-6-1966, ed. 3796, p. 12.

seguinte de Morineau. Apenas em 1970 surgiram notícias sobre a preparação da nova viagem. Além disso, passou a ser destacado o nome do empresário Oscar Orenstein que, embora já fosse citado previamente em algumas matérias sobre a atriz, não parecia ter uma atuação decisiva em todo o processo de contato com Portugal. Orenstein, com Morineau na direção, apresentou no Teatro Princesa Isabel, as comédias francesas *Quarenta quilates* e *Agenda Confidencial (Aide mémoire)* e a dupla começou a preparar *Frank Sinatra 4815*, de João Bethencourt, e *Boing Boing*, de Marc Camoletti. Os direitos de montagem de todos esses títulos haviam sido cedidos por Amélia.

Morineau teria voltado a Portugal pela última vez no segundo semestre de 1970, apenas para ser homenageada pelo governo português. Seja como for, a partir desse ano, a atriz retirou-se dos palcos brasileiros por cerca de quatro anos, em função da enfermidade de seu marido, tendo voltado à cena diante de um convite do grande ator brasileiro Paulo Autran, que a chamou para viver Volúmnia, mãe do general romano que dá nome à tragédia de Shakespeare, *Coriolano*.

Os anos de 1960 foram o período de consolidação do teatro brasileiro moderno, a partir de um processo iniciado na década de 1940, com o surgimento de companhias (Artistas Unidos, TBC, Teatro Maria Della Costa, Teatro Cacilda Becker, Teatro de Arena e Teatro Oficina, para ficar nos mais conhecidos), organizadas em outras bases de criação e produção, o aparecimento de novos autores, entre eles Jorge Andrade, e a ascensão da figura dos diretores nacionais, como Flávio Rangel, Antunes Filho, Ziembinski e a própria Morineau.

Tal dinamismo extrapolou as fronteiras brasileiras e aportou nos palcos portugueses, invertendo assim a direção das turnês, que durante décadas, ou mesmo séculos, tinham levado atores e companhias lusitanas ao Brasil.

Morineau foi um elemento não pouco relevante nesse processo. O trabalho da diretora dando aos conjuntos com os quais trabalhou um harmonia pouco fácil de ser obtida, valorizando o desempenho elegante dos elencos, embora tenha,

ela própria, cedido talvez à tentação de seduzir a plateia com interpretações superlativas. Certamente, ela pode contribuir para a dinamização do teatro português atuando junto à sua mais importante companhia, ainda que sobre esse movimento ainda continuasse a pesar a mão do regime autoritário, contrário à liberdade de expressão artística.

#### BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. «Jorge Andrade e Portugal». *Sinais de Cena*, dezembro de 2010. p.73-76.
- . «Ensaíadores na cena brasileira dos séculos XIX e XX». *Sala Preta (USP)*, v. 15, pp. 99-111, 2015.
- BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Paris: PUF, 2010.
- COPEAU, Jacques. *Apelos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, volume 2.
- GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KHOURY, Simon. *Bastidores: Henriette Morineau, Edwin Luisi, Nicette Bruno, Jorge Dória*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões: Montenegro & Raman, 2001.
- LIMA TORRES, Walter. «Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador». *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 9, p.60/72, jan/abr. 2001.

- LOUBIER, Jean-Marc. *Louis Jouvet: Biographie*. Paris: Ed. Ramsay, 1986.
- MAGNO, Paschoal Carlos. «Henriette Morineau e os autores brasileiros». *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 46, n. 16030, p. 11. 5 fev. 1947.
- PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*. São Paulo, Edusp, 2010.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANTOS, Vitor Pavão dos (org.). *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro: 1921-1974*. Catálogo de exposição. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural: Museu Nacional do Teatro, 1987.
- SCHENKER, Daniel. «Teatro Copacabana: o comércio elegante na cena de Henriette Morineau». *Revista Aspás*, vol. 11, n. 2, 2021: 23-36.
- VASQUES, Eugénia. *Para a história da encenação em Portugal*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 2010.
- WERNECK, Maria Helena, REIS, Angela de Castro (org.). *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

#### ACERVOS DIGITAIS

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Plataforma Casa Comum. *Diário de Lisboa* 1921-1990 ([http://casacomum.org/cc/diario\\_de\\_lisboa/](http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/))