Um diabo de calças em Lisboa: Satanela, a fotografia e o teatro modernos 1920-1930

PAULO RIBEIRO BAPTISTA*

Resumo. A atriz, cantora e bailarina Luísa Satanela, uma das estrelas do teatro ligeiro português das décadas de 1920 e 1930, inovou com um estilo exuberante, trajos voluptuosos, exíguos e glamorosos, lantejoulas e plumas, de evidente inspiração hollywoodesca, na renovação da revista à portuguesa. Essa ousadia feminina tornou-a numa figura polémica do seu tempo. Muitas dessas situações foram fotografadas pelo modernista Silva Nogueira, revelando uma particular intuição relativamente à importância da imagem nessa era dos magazines ilustrados.

Palavras-chave: dança, revista à portuguesa, modernismo, fotografia, animatógrafo.

A devil with pants in Lisbon: Satanela, modern photography and theatre 1920-1930. *The actress, singer and dancer Luísa Satanela, one of Portuguese vaudeville theatre stars of the 1920's and 1930's, innovated with a flamboyant style of short, glamorous and voluptuous costumes, with sequins and feathers, influenced by Hollywood. She contributed for the renewal of the Revista à Portuguesa, a vaudevillelike theatre genre. Satanela's boldness turned her into one of the most controversial figures of her time. Many of those bold situations were captured by Silva Nogueira, a modern photographer, with a complicity that revealed their deep intuition about the empowerment of the actors' image in the age of the illustrated magazines.*

Keywords: *dance, portuguese years' revue, modernism, photography, nickelodeon*

Provavelmente uma das mais profundas mudanças na imagem da mulher portuguesa ocorreu nas décadas de 1920 e 1930. Essa transformação, sentida sobretudo nas elites urbanas, teve eco nas páginas da nova imprensa ilustrada e uma expressão notória nos palcos, sobretudo no teatro ligeiro, domínio em que a Revista à Portuguesa assumia alguma hegemonia. Mas essa mudança teve um significado social e cultural muito mais vasto, mesmo que na sociedade portuguesa a sua dimensão real tenha sido limitada. Sobre este tema é de referir o estudo realizado por Alvarez (2011); no entanto, a metodologia que seguimos, privilegiando um percurso através da imagem fotográfica, é inteiramente diferente da daquela investigadora.

Numa visão mais ampla, olhando para o país, este foi também um período de uma profunda mudança política. Foi o tempo a que José-Augusto França, num longo ensaio sociológico, intitulou "Ditador, precisa-se" (França, 1992), aludindo justamente ao esgotamento da Primeira República que preparava o advento de um regime ditatorial, aliás em linha com o contexto político europeu que fez triunfar numerosos regimes conservadores e nacionalistas. A esse período de indefinição sobreveio o golpe do 28 de Maio de 1926, abrindo as portas a uma ditadura conservadora que acabaria por durar mais do que todas as outras, quarenta e oito anos seguidos. Paradoxalmente, esse período que acentuou o conservadorismo na política foi um período de grande criatividade e liberalidade no teatro, particularmente na Revista à Portuguesa. Ao mesmo tempo que um conservadorismo reaccionário se instalava na governação, uma verdadeira "ditadura das finanças", os palcos descobriam liberdades inéditas no panorama artístico português, sobretudo à medida que os anos 1920 se aproximavam do fim, como veremos adiante.

Um dos mais evidentes sintomas da vontade de mudança na Revista à Portuguesa terá sido o da criação de uma rubrica intitulada "Estrelas e Ases", publicada semanalmente desde Novembro de 1922 no popular magazine *Ilustração Portuguesa*. A intenção dessa rubrica era a de colocar em confronto as mais destacadas figuras do teatro nacional, sobretudo as jovens actrizes, com as estrelas internacionais, muito em particular com as actrizes de Hollywood. Essa publicação dava resposta aos anseios dos grupos mais cosmopolitas da sociedade portuguesa, em particular dos seus artistas de palco, que procuravam ombrear com as metrópoles internacionais e com as novas estrelas que povoavam as secções mundanas dos magazines

ilustrados. Mas a criação da rubrica "Estrelas e Ases" reflectia também a especial preocupação que alguns artistas começavam a ter com a própria imagem, sobretudo por influência do animatógrafo e do *star system*, esse sistema de estrelato que, irradiando de Hollywood, se alargava a cada vez mais amplos sectores da sociedade, seguido através das rubricas mundanas dos magazines ilustrados.

No entanto, essa mudança fez-se devagar e com forte resistência porque os palcos portugueses se mantinham fiéis, em grande medida, a um quadro artístico e estético finissecular. Daí que a itinerância de alguns artistas estrangeiros e a fixação permanente de outros tenham representado um relevante factor de mudança, habituando o público a novidades que eram depois exigidas aos artistas nacionais. Um dos casos mais importantes de contribuição de uma imigrante para o teatro português foi precisamente o de Luísa Satanela.

Luísa Satanela era o nome artístico da italiana Luigia Paola Maria Oliva, que, depois de várias temporadas na América do Sul, acabou por se fixar em terras lusas em 1916. Actriz, cantora, bailarina e empresária, Satanela terá sido uma das personalidades mais marcantes do teatro nacional, tendo visto o seu nome artístico indelevelmente associado a alguns dos mais modernos e populares espectáculos de teatro ligeiro que passaram pelos palcos portugueses nas décadas de 1920 e 1930. O nome artístico que escolheu, "Satanela", sugeria a ousadia e a irreverência que aquele "diabo de rapariga" viria a afirmar em palco. A personagem "Satanela" é a protagonista do bailado setecentista *Le Diable amoureux* e deu o nome a duas fitas do animatógrafo, uma de 1919, *Satanella*, de A. G. Caldiera e Giuseppe Guarino, e outra de 1920, *Satanella bionda*, de Paolo Trinchera. A singularidade e crescente popularidade do nome artístico Satanela induziu os críticos a caracterizarem as suas actuações em palco com adjectivos e sinónimos nele inspirados, como fizemos no título deste artigo. Algumas dessas críticas, duras por vezes, permitem conhecer melhor os contornos das suas apresentações em palco:

> Essa "primadonna" (Satanela) ainda não se expurgou convenientemente de uns maus hábitos de music-hall, de maneira que se excede, às vezes, nas suas atitudes, provocando críticas acerbas da assistência. A preocupação do nu que tem a inteligente artista, como "primadonna" não se devia apresentar

> ao público em trajos de cançonetista, faz com que ela perca a[s] linha[s] e se torne até um tanto caricata. (*Palcos e fitas*, 1914, p. 13)

Mas foi a ousadia de actuação, de trajo e de caracterização que tornou Satanela uma artista popular dos palcos brasileiros. Essa popularidade, a sua versatilidade em palco e a elegância que muitos dos seus contemporâneos reconheciam nela terão sido factores determinantes para a oportunidade que lhe foi concedida de integrar a companhia portuguesa do empresário Luís Galhardo, com Palmira Bastos como cabeça de cartaz, em digressão pelo Brasil. Assim se apresentou a ocasião a Luísa Satanela de regressar a Lisboa, e logo directamente para o palco, estreando-se como *divette* na revista "Princesa Magalona", acrescentando sete novos números ao alinhamento do espectáculo e obtendo grande êxito (*Teatros, circos, cinemas*, 1916). Embora Luísa Satanela tenha merecido o elogio da crítica, foi pontualmente criticada, como antes fora no Brasil, pelo seu estilo de representação, dito de *music-hall* ou transformista (*Teatros, circos, cinemas*, 1916). No entanto, essas reservas relativamente ao seu talento sobretudo para a opereta, o género teatral ligeiro mais em voga na década de 1910, logo se dissiparam com o retumbante sucesso de *O Reizinho* (*Teatros, circos, cinemas*, 1916).

Embora as primeiras actuações de Luísa Satanela nos palcos lisboetas tenham merecido quase unânime aplauso do público e da crítica, foi só na opereta *A rainha do animatógrafo* que Satanela assumiu o estatuto de cabeça de cartaz, num papel que lhe assentava na perfeição pela exigência de uma enorme versatilidade, uma das suas mais importantes características, compensando o óbice colocado pelo seu sotaque ítalo-brasileiro. Não admira, por isso, que a representação tenha sido coroada de enorme êxito, como sublinhou a crítica:

> O trabalho da sr.ª Luísa Satanela, essa endemoninhada rapariga que em tão pouco tempo tem conquistado um público a ponto de nos convencermos que alguma interferência teve Satanás nela, deve ser considerado como de exame, visto que na Rainha do Animatógrafo do [seu] desempenho resulta, em absoluto, ou o sucesso ou o fracasso da peça. [...]

> A atenção [...] [do] público concentra-se na personagem de Délia, de uma psicologia complicada pois que, dentro de um mesmo personagem tem que ser alegre, sentimental, coquette e coccotte. A sr.ª Satanela, com toda a sua mocidade e com a frescura da sua alegria, foi tudo isso com sobriedade, sem exageros, distinguindo-se de uma maneira notável na arte coreográfica e vestindo a peça de uma forma ravissante. (*Teatros, circos, cinemas*, 1916, p. 2238)

A versatilidade revelada por Luísa Satanela também teve expressão nas fotografias, que a actriz geralmente realizou no estúdio da Fotografia Brasil, sob responsabilidade de um jovem e promissor fotógrafo, Joaquim Silva Nogueira[1]. Essa situação de paralelismo entre palco e estúdio fotográfico marcou toda a sua carreira. A fotografia da personagem *Gigi* de uma das suas primeiras peças, o *Conde Barão*, mostra uma excentricidade e ousadia que viria a caracterizar a cena portuguesa nas duas décadas seguintes.

A escolha de ousados trajos de cena constituiu outra das importantes marcas que Luísa Satanela introduziu consistentemente na cena portuguesa. Essa marca veio a revelar-se determinante no advento do teatro de revista da segunda metade dos anos 1920 e da década seguinte. A relação que se estabeleceu entre a moda e o teatro foi de tal forma estreita que o magazine *Ilustração Portuguesa* dedicou um longo artigo ao tema, com o sugestivo título de "O delírio do decote e a moda da saia curta" (1920). A primeira página desse artigo era ilustrada por duas grandes fotografias de Luísa Satanela, envergando em cada uma um ousado trajo de cena, e o maior escândalo era não usar meias. Desta forma percebemos que a grande proximidade existente entre o teatro e a moda começava a ter sérias consequências sociais.

Ciente de que o sucesso da fórmula artística que protagonizava dependia, em grande medida, da afirmação da sua imagem, Satanela fez-se fotografar de uma forma sistemática nos papéis representados, em variadas poses

1. A investigação realizada encontrou cerca de 370 fotografias individuais de Luísa Satanela, existentes no Museu Nacional do Teatro e da Dança e no Arquivo de Documentação e Fotografia da Direção-Geral do Património Cultural. Esse elevado número permite traçar, de uma forma rigorosa, um duplo percurso estético de representações, teatrais e fotográficas, que assumem um especial significado no contexto português do seu tempo. Por condicionalismos editoriais, só foi possível incluir uma pequena parte das imagens que constituíam a narrativa visual complementar.

e situações. A representação fotográfica passou a integrar a preparação e a promoção dos seus espectáculos e o fotógrafo escolhido foi Silva Nogueira. Provavelmente, o primeiro exemplo dessa estreita simbiose entre a criação da representação teatral e uma elaborada equivalente fotográfica surgiu na opereta *Pérola Negra*. Para a promoção dessa opereta na imprensa ilustrada, Silva Nogueira fez um conjunto de fotografias, sobretudo de Satanela. O enredo de *Pérola Negra* prestava-se de forma exemplar à exploração de uma imagem exótica, já que o tema, uma história do Oeste extremo americano, replicava alguns dos quadros das populares fitas do animatógrafo sobre *cowboys*, e essas imagens, realizadas no estúdio de Silva Nogueira, decalcam as cenas dos primeiros *westerns* mudos. Esse conjunto de fotografias posadas da opereta *Pérola Negra* traduz a acção e o movimento de um enredo eminentemente dinâmico, como as fotografias nos mostram. O fundo neutro das fotografias permite que o olhar se foque apenas no essencial, na expressão e nos movimentos dramáticos e facilita a "mise-en-page" nos magazines ilustrados, como na *Ilustração Portuguesa*, em que imaginamos estar perante um "réclame" a uma fita de animatógrafo.

Uma nova situação de modernidade no meio teatral português se desenvolve quando uma enigmática frase envolvendo a actriz Luísa Satanela, acompanhada de duas fotografias, surge publicada na dupla capa da revista *De Teatro* de Dezembro de 1924 levantando o seguinte mistério:

> Luísa Satanela, a nossa 'divette' de opereta, ou Mademoiselle Spinelly fantasista e comediante francesa?

E na folha seguinte:

> Mademoiselle Spinelly fantasista e comediante francesa ou Luísa Satanela, a nossa 'divette' de opereta? (*De Teatro*, 1924)



Imagem 1a.
Satanela em *Spinely*, 1924 (Nogueira, 1924)

Imagem 1b.
Spinely (Nogueira, *De Teatro*, 12/1924)

A assombrosa semelhança entre os perfis dessas duas figuras fotografadas é surpreendente (ver imagens 1a e 1b). Mas afinal quem era Mademoiselle Spinelly? Andrée Spinelly, ou apenas Spinelly, foi uma actriz de teatro ligeiro, bailarina, cantora parisiense, estrela das operetas e, sobretudo, uma das primeiras figuras da moda francesa dos anos 1920 e 1930, presença constante nas capas e nos figurinos dos principais magazines ilustrados. Novamente vemos suscitada a estreita ligação entre trajo teatral, moda e magazines ilustrados, mas agora com outra propriedade e âmbito, como aprofunda a investigadora Nancy J. Troy nos seus estudos (2001).

Um dos aspectos que Satanela soube trabalhar de uma forma exemplar foi a sua pose. Abordámos já alguns exemplos que nos mostram a atenção que aquela artista dispensou à pose, nomeadamente as imagens para *Pérola Negra* e a pose *a la Spinelly*. Mas, provavelmente, uma das poses que melhor ilustram o definitivo abandono das convenções quer do retrato fotográfico quer das conveniências sociais foi a da fotografia que corresponde ao quadro "Alegria das Hortas" da revista *Água-Pé*, um espectáculo que a companhia Satanela-Amarante apresentou no teatro Avenida, em 1927. Essa pose, pela

sua liberdade, representa um novo paradigma que caracterizará o contexto do retrato fotográfico. A transbordante gargalhada de Satanela, enquanto segura bem alto um cigarro, mais do que um verdadeiro símbolo daquilo que podemos definir como as liberdades dos loucos anos 1920, é sobretudo uma prova de emancipação feminina que começava a chegar, pelo menos a alguns estratos sociais. Mas essa imagem não resultou do acaso de um instantâneo, foi sim uma pose produzida, afirmativa, cúmplice com o fotógrafo, mas simultânea e paradoxalmente espontânea, de uma espontaneidade que também caracterizava a presença de Satanela nos palcos. Já outro sorriso, talvez menos aberto mas com equivalente simbolismo, é o que ela revela ao volante de um automóvel, nas corridas do Campo Grande. Em ambas as situações fica provado que Satanela não se coibia de mostrar publicamente como era uma mulher moderna, diríamos hoje, emancipada.

Efectivamente, Satanela começava a distinguir-se no panorama teatral ligeiro, e a crítica mais informada era especialmente sensível ao seu trabalho, como sucedeu relativamente à opereta *Susi* de 1925 (*No Teatro Avenida: a opereta Susi*, 1925). Esse aplauso da crítica não surpreende porque a mais informada e cosmopolita há muito apontava o exemplo das companhias estrangeiras como referenciais para a renovação do teatro ligeiro nacional. Um dos críticos que mais veementemente pugnaram por essa renovação foi António Ferro, defendendo que o espectáculo, o divertimento, o esplendor luxuoso, a opulência e a ousadia das produções forasteiras deviam contagiar as produções nacionais. Para a concretização de tal programa, Satanela era a artista e empresária mais bem colocada, compreendendo a dimensão dessas exigências e que, efectivamente, soube pôr de pé uma produção que se mostrasse à altura dos elevados parâmetros de Ferro. Essa produção foi precisamente *Água-Pé*, uma nova revista que a companhia de Satanela levou à cena em 1927.

A equipa de colaboradores artísticos, teatrais, coreográficos e musicais que Satanela reuniu para a montagem da revista *Água-Pé* trabalhou no sentido de a tornar numa produção moderna. Para além da escolha de um cenógrafo e figurinista como José Barbosa, responsável por muitos dos aspectos decorativos da revista, Satanela contratou o jovem bailarino Francisco Graça, de seu nome artístico Francis, para com ela dançar os principais bailados e, mais ainda, um músico da nova geração, Frederico de Freitas, que compôs os temas musicais. Por fim, era necessário dar uma imagem do espírito do espectáculo e, com toda a naturalidade, também o fotógrafo Silva Nogueira

marcou presença registando-o em exclusivo. Apesar dos poucos vestígios de que hoje dispomos para reconstituir a representação da revista *Água-Pé*, conseguimos perceber que foi inovadora, concretizando genericamente o programa de modernidade sugerido nos apelos dos críticos.

Podemos entender melhor a mudança que *Água-Pé* trouxe ao panorama da Revista à Portuguesa através da comparação com outras representações contemporâneas; para isso escolhemos uma revista imediatamente anterior, de 1926, intitulada *Cabaz de Morangos*, em que a protagonista, a actriz Deolinda de Macedo, se apresentou como "latada" (*A Revista*, 1926). Entre Deolinda de Macedo na "latada" da revista *Cabaz de Morangos* e Satanela no "Charleston" da revista *Água*-Pé (*Luísa Satanela, Uma actriz que merece*, 1931), quase tudo as separa, actrizes, revista, estética. De uma para a outra parece-nos quase ter ocorrido um salto do século XIX para o XX. Pelo contraste entre as duas situações conseguimos intuir até que ponto com Luísa Satanela há uma sugestão do advento da modernidade no teatro ligeiro nacional, e esse foi o seu grande feito!





Imagem 2a. Deolinda de Macedo (Nogueira, *Jornal dos Teatros*, 1926)
Imagem 2b. Satanela (Nogueira, *Notícias Ilustrado*, 1927)

A análise comparativa das imagens 2a e 2b, de Deolinda de Macedo e de Satanela, é eloquente. Na de Satanela há movimento, ousadia, espectáculo, traços que o seu *Charleston* nos revela e que correspondem justamente aos valores a que António Ferro fizera apelo na sua intervenção crítica, procurando suscitá-los para a modernização da Revista à Portuguesa. Na pose rígida de Deolinda de Macedo esses valores estão totalmente ausentes. O *Charleston* 'satanelizado' mais parece uma dança guerreira índia do que um ritmo da moda, o que sugere uma referência às *performances* que o bailarino americano Ted Shawn então apresentava na cena da dança americana. As imagens dos bailados de Satanela e Francis sugerem coreografias complexas, de movimentos ousados, servidas por trajos modernos e corpos esbeltos, personificando moda e elegância. Sobressai a elegância clássica das posições de Francis potenciadas pela ousadia do corpo de Satanela, de busto discreto, como então impunha o gosto mais cosmopolita. Juntos irradiavam modernidade.

Outro dos marcantes quadros de dança da revista *Água-Pé* intitulou-se *Bonecos Russos* e invoca a memória da passagem por Lisboa da companhia de Sergei Diaghilev, no final de 1917, e o impacto que as récitas dos *Ballets Russes* tiveram nas elites lisboetas. A coreografia apresentada por Francis e Satanela não parece procurar recriar o virtuosismo dos bailarinos da companhia de Diaghilev, mas suscitar uma óbvia referência estética e, sobretudo, convocar um gosto pelo folclore que começava a ganhar preponderância no chamado "molho revisteiro", na acepção sugerida pelo crítico Eduardo Scarlatti aos aspectos formais assumidos por aquela forma de teatro ligeiro (Santos, 1978). Essa inspiração regionalista, que marcava também algumas obras de certos artistas plásticos modernistas, como Eduardo Viana, foi convocada para os trajos da revista *Água-Pé*, estilizados pela pena de José Barbosa.

Mas o ponto mais alto do conjunto de desenhos de José Barbosa para a revista *Água-Pé* que, sublinhemos, ocorreu na sua estreia como figurinista, ficou reservado para os trajos de grande aparato, sobretudo para o trajo que Satanela apresentou na apoteose, um trajo excepcional, composto por um vestido curto, coberto de lantejoulas, um chapéu emplumado e um longo manto, também coberto de lantejoulas. Os acessórios foram encomendados em Paris e o fato foi confeccionado pelo ateliê de Madame Josette Martin, a modista das principais artistas dos palcos portugueses. O tremendo esforço da Companhia Satanela-Amarante na produção da revista *Água-Pé* permitiu

montar um espectáculo que, de acordo com os testemunhos da crítica e os vestígios que nos chegaram, não desmerecia das companhias internacionais que escalavam Lisboa e que, como referimos, serviam de referência à crítica nacional.

Provavelmente, uma das dimensões mais marcantes da prática artística de Satanela foi a sua capacidade de estabelecer uma relação muito particular com o próprio corpo, assumindo-o como recurso estético em palco e no estúdio. A forma profunda e sistemática como a artista passou a incorporar essa dimensão na sua prática artística, sobretudo desde meados dos anos vinte, revela uma autoconsciência do que, actualmente, nos atreveríamos a chamar de performatividade. Satanela utilizou o corpo e nalguns casos a insinuação da nudez de uma forma praticamente inédita nos palcos portugueses. Mas essa situação implicou uma ruptura profunda com as convenções sociais e culturais, coincidindo justamente com o início de uma alteração de mentalidades na sociedade portuguesa. Com efeito, logo em 1925 António Ferro tinha defendido a apresentação em palco do nu como recurso artístico (Ferro, 1925). Ferro dava expressão a uma oposição à tendência conservadora e puritana dominante na sociedade portuguesa, que tinha procurado escamotear a questão da nudez nas artes plásticas e nas artes de palco, remetendo-a quase exclusivamente para a esfera do privado. Na década de 1920, para além de Ferro, cada vez mais vozes se foram erguendo no sentido de introduzir no teatro ligeiro português certos aspectos de ousadia e espectacularidade, em linha com o que sucedia noutros centros europeus mais cosmopolitas. Esses apelos repetidos permitiram que a atitude dominante moralmente rígida se fosse progressivamente atenuando, sobretudo entre os sectores intelectuais e artísticos mais activos da sociedade portuguesa que, da mesma forma que Ferro, também começaram a admitir e defender a exposição do corpo e a nudez como expressões da beleza e da arte.

Cientes da efemeridade da representação teatral, somos forçados a encontrar na fotografia, em particular na de Silva Nogueira, provavelmente o melhor cronista visual dos palcos dos anos 1920 e 1930, as marcas que as ousadias do corpo em cena nos deixaram e muito particularmente de Luísa Satanela, já que foi com esta artista que Silva Nogueira mais trabalhou a imagem do corpo feminino na década de 1920. As poses ousadas de Satanela vão-se sucedendo, sobretudo a partir do início desta década. Logo em 1921, por ocasião da representação da opereta *Amor de Apaches*,

Satanela surge fotografada de ombros nus, tendo o resto do corpo oculto por uma máscara fotográfica que, equivocamente, insinua uma situação de nudez. No ano seguinte, faz-se fotografar em sugestiva posição reclinada. Mas será sobretudo entre 1923 e 1926, quando junta a dança ao canto e à representação, que Satanela passa a explorar o corpo, a postura e a pose como recursos estéticos integrados. Afinal, conseguia trazer também à cena portuguesa os primeiros indícios de uma mudança que, como vimos, surgiria plenamente assumida em 1927 no começo dessa idade de ouro da revista, sendo a pioneira de uma nova geração de artistas multifacetadas que representavam, cantavam e dançavam.

Como sugere Norberto Barroca, o panorama teatral português terá sido estimulado pela nova situação política, social e cultural decorrente do golpe de 28 de Maio de 1926 (Barroca, 2008). O teatro musicado tinha bastante sucesso e a Revista à Portuguesa foi a principal sucessora da opereta "clássica", dentro de um gosto que fora cultivado ao longo de sucessivas décadas, sobretudo desde o início do século XX (Barroca, 2008). A companhia Satanela/Amarante foi justamente uma das que melhor conseguiram fazer a transição da opereta para a Revista à Portuguesa, numa surpreendente situação de ruptura na continuidade reveladora de grande flexibilidade artística, como sugere Norberto Barroca (2008). A Revista à Portuguesa era um desafio particularmente estimulante para algumas companhias de teatro ligeiro e musicado como a companhia Satanela/Amarante ou a companhia Eva Stachino. Afinal, as coplas das revistas permitiam liberdades artísticas e ousadias em palco que os libretos da opereta clássica não consentiam. Essas liberdades chegaram a passar até pela presença da nudez em situações transgressivas que começavam a agradar a um público cada vez mais cosmopolita e a que o policiamento dos costumes ia fechando os olhos.

Para Satanela transgredir as convenções do corpo era uma atitude estética, filiada quer nos bailados de vanguarda, nomeadamente nos "bailados russos", quer no *music-hall* ligeiro. Não sabemos se teve formação em dança clássica, mas seguia seguramente os modelos e as referências dos artistas internacionais que passaram pelo nosso país e daqueles que povoavam as páginas dos magazines teatrais, sobretudo franceses, como *Comoedia Ilustré* e *Petit Ilustration*. As imagens que dela conhecemos sugerem justamente o recurso a essas referências, como podemos constatar num conjunto de fotografias em que se apresenta em trajo oriental e de 'ciganita',

provas evidentes da atenção com que a artista seguia a passagem de artistas internacionais, particularmente da inspiração na personagem Carmen da ópera homónima de Bizet.

Na primeira metade da década de 1920, as sequências mais surpreendentes e ousadas de Satanela são aquelas em que ela representa papéis de bailarina oriental, assumindo toda uma série de poses exóticas em trajos voluptuosos de marcada transparência. É nessas poses atléticas de dançarina, que podemos encontrar os primeiros passos de uma aproximação estética às situações de vanguarda na dança, que lhe serviram de inspiração, na coreografia e no trajo, embora tudo indique que estivesse ciente dos constrangimentos que a falta de erudição coreográfica e de técnica clássica lhe levantavam. Havia, no entanto, na jovem artista, como vimos aliás também enunciada por António Ferro, uma consciência clara de uma certa inevitabilidade na introdução dos novos valores plásticos e estéticos no teatro ligeiro, em particular no bailado. Esses valores foram defendidos por Fillipo Tomaso Marinetti no seu manifesto *O Music-Hall* e, por essa via, contaminaram o pensamento de muitos intelectuais europeus, como aliás sucedeu com António Ferro.

Paradoxalmente, essa reforma do espectáculo ligeiro que quase conseguimos acompanhar através das fotografias de Silva Nogueira representa, simultaneamente, a definição de um novo programa estético de representação do corpo, sobretudo do corpo feminino, em palco e no estúdio, inédito no contexto português. Mas será na parceria com o bailarino Francis Graça, poucos anos mais tarde, que Satanela terá a oportunidade de dar plena expressão às coreografias de bailado em palco.

Uma outra dimensão da personalidade artística de Luísa Satanela, que foi assumindo cada vez maior importância na sua carreira, foi a da arte da provocação. A provocação foi o fermento que, juntamente com a sua versatilidade em palco, consegue justificar todo o protagonismo que veio a assumir nos palcos ligeiros portugueses na década de 1920. É verdade que vimos já, no seu riso desbragado de 1927, a expressão evidente dessa capacidade de provocação, mas esse traço de Satanela, à medida que a década de 1920 ia avançando, foi-se progressivamente acentuando, tanto nos palcos como nos registos fotográficos correspondentes.

Será porventura excessivo sugerir a existência de paralelos entre a atitude provocatória de Luísa Satanela nos palcos com as atitudes polémicas

dos modernistas nas suas intervenções públicas, literárias e artísticas? Julgamos que não; talvez Satanela não o tenha feito com a consciência plena da ruptura cultural implícita da sua atitude perante as convenções morais vigentes, mas, na verdade, a sua atitude artística é sobretudo marcada por uma interpretação pessoal e própria, expressão de uma ânsia de modernidade que se pressentia nos círculos mais dinâmicos do teatro português, sobretudo desde o início da década de 1920.

Efectivamente, o teatro português desta década encontrava-se numa encruzilhada, porque a toda a tradição dramática portuguesa que tinha tido o seu apogeu na Companhia Rosas & Brazão, sobreviera uma prática de continuidade que se submetera ao carregar do fardo desse teatro naturalista. A esse estado de coisas opunha-se agora uma vontade de renovação e ruptura que ia pontuando esporadicamente os palcos nacionais, como sucedeu com as representações das peças *Zilda* e *Salomé* pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro ou as peças *Lôdo* de Alfredo Cortez e *Mar Alto* de António Ferro, em 1923, e de *Garçonne* de V. Marguerite, em 1927 (Rebelo, 1979). Sem chegarem a assumir o carácter experimental do teatro europeu de vanguarda, essas representações, e muitas vezes as polémicas que as rodearam, traduziam o inconformismo de alguns "novos" contra um *statu quo* conservador. A provocação assumia-se como valor estético dessa nova geração, inspirada também pelo animatógrafo, por essas fitas de Charlot em que aparecia, afinal, esse "grande provocador", sob a capa de uma aparente e bem construída ingenuidade. Em 1925, Ferro e José Pacheko, com as colaborações de Mário Eloy e de Leitão de Barros, ensaiam a fundação de uma nova companhia teatral, o *Teatro Novo*, que pretendia trazer à cena lisboeta peças de dramaturgos modernos, embora tenha tido existência e consequências limitadas. Apesar de tudo, foi na revista que a mudança foi possível e vimos anteriormente como o ponto de viragem foi precisamente *Água-Pé* de Satanela.

Na década seguinte, Ferro tentou fazer o balanço dessa mudança na revista, dando-a como exemplo excepcional numa acérrima crítica à passividade cultural portuguesa:

> O meio não dá? É possível... Mas talvez dê o fim, talvez dê o que nós desejamos... Um exemplo pode ilustrar este arrazoado... As revistas portuguesas, as revistas de teatro pareciam condenadas a um eterno mau gosto, às

> eternas grinaldas e aos eternos cenários "trambalazanas", porque o "meio", o caluniado "meio" não dava para mais... A crítica, "porém não se resignou ao dogma". Tantas observações fez, tanto gritou, que as empresas para agradar a este e àquele, principiaram a encomendar, timidamente, cortinas, cenários a António Soares, a Barradas, a Leitão de Barros, etc., etc. (Ferro, 1931, p. 32).



Imagem 3a. Satanela na *Revista Água-Pé* (Nogueira, 1927); **Imagem 3b**. Satanela em *Harold Trepa Trepa*, espectáculo desconhecido (Nogueira, c. 1930); **Imagem 3c**. Satanela em espectáculo desconhecido (Nogueira, c. 1930); **Imagem 3d**. Satanela na *Revista Pim Pam Pum* (Nogueira, 1932); **Imagem 3e**. Satanela na *Revista Água-Pé* (Nogueira, 1927)

Mas voltemos à análise das imagens de Satanela na revista Água-*Pé*. Vimos como aquele espectáculo representou um marco fundamental no

teatro ligeiro musicado em Portugal e em que Satanela representou um papel determinante. A revista Água-*Pé* simbolizou, para o teatro nacional, a substituição de um modelo de espectáculo teatral musical ligeiro comprometido com uma estética datada por uma nova forma de entretenimento em que a dimensão visual e o próprio corpo passaram a assumir funções imprescindíveis; e a consciência dessa circunstância é-nos revelada através dos registos fotográficos em que descobrimos ousadias, irreverências e provocações de Satanela.

Será sobretudo a partir da série *Água-Pé* que as fotografias de Satanela por Silva Nogueira passam definitivamente a assumir a imagem da mulher cosmopolita, seguindo cada vez mais os modelos veiculados pelas revistas ilustradas internacionais de meados da década de 1920. O corpo da artista ítalo-portuguesa desvenda-se nas coreografias em que se vai expondo à câmara de Silva Nogueira, sugerindo poses que assumiu em diversos espectáculos como, por exemplo, na revista *Água-Pé*, no quadro de revista *Harold Trepa Trepa* ou na revista *Pim Pam Pum*, ilustradas na imagem 3. As fotografias provam-nos, aliás, que Satanela tinha plena consciência de possuir um corpo que se enquadrava nos padrões estéticos do seu tempo, elegante, atlético, de busto contido, que correspondia genericamente aos modelos que, por exemplo, os modernistas procuravam veicular nas suas pinturas e desenhos, como sucede com as pinturas e desenhos de Almada Negreiros e de António Soares para o Bristol Club (Avenida, 1926).

Com o decorrer da década de 1930, o tempo de Luísa Satanela aproximava-se do final, porque o seu estilo de 'Theda Bara', a primeira *vamp* do cinema, de que Satanela adoptara poses e maquilhagem, estava a ceder lugar ao de outras estrelas no firmamento de Santa Cruz da Califórnia. Clara Bow, a caixeirinha que tanto tinha de comum com as raparigas independentes americanas, passou a representar o modelo de conduta e o estereótipo de imagem a adoptar. Mas esse tempo de declínio foi também, para Satanela, um período de grande ousadia e criatividade na Revista à Portuguesa.

Contudo, a análise à situação estética de Satanela e a sua inscrição no contexto da cena teatral ligeira portuguesa das décadas de 1920 e 1930 merecem uma leitura mais profunda de natureza sociológica e cultural porque dela se podem tirar consequências para diversos planos da sociedade portuguesa da época.

Com efeito, se encararmos a condição periférica e fragmentada dos modernismos que escaparam aos centros internacionais mais cosmopolitas, como sucedeu com o contexto português, a abordagem ao conjunto de manifestações que podem ser enquadradas nesse movimento cultural não pode dispensar a contribuição do teatro ligeiro. Porque foi o escaparate de todas as artes, como afirmou Almada Negreiros, mas abrangendo as múltiplas contribuições que permitiram construir esses espectáculos, das quais, sem dúvida, a de Satanela foi determinante.

Poderemos de alguma forma antever nessa situação a criação de novos e perturbadores espaços da modernidade? Segundo Ramsay Burt, foi justamente nesse período que alguns coreógrafos europeus seguiram os exemplos dos artistas plásticos e recorreram à dança popular e aos espectáculos de massas como temas através dos quais exploraram a experiência social da vida moderna na grande metrópole. Para além das situações vanguardistas dos "ballets russes" de Dhiaghilev e dos "ballets suédois" de De Maré, esse autor encontra em certos casos de artistas de *music-hall* evidentes traços da criação desses espaços de modernidade (Burt, 1998). O caso que elege para essa análise é o dos espectáculos de Josephine Baker. Evidentemente que há uma distância enorme entre a situação parisiense de Baker e o contexto português de Satanela, mas, salvas as devidas distâncias, há diversos aspectos que podemos transpor para o caso nacional.

No final da década de 1920 toda a Paris ia ver Josephine Baker, uma dançarina selvagem (Burt, 1998). As danças e as canções de Josephine Baker e a revelação do seu corpo nu epitomizam a ideia de uma sexualidade natural e vital, de tal forma que cativaram os públicos europeus das décadas de 1920 e 1930. Sobre a relevante questão da negritude de Baker, o exotismo e a estranheza da sua condição racial contrastando com o elenco de ocidentais seduziam naturalmente o público. Salvas as devidas distâncias, podemos encontrar na tripla naturalidade, italiana-brasileira-portuguesa, de Satanela e no seu peculiar sotaque, que ainda hoje se pode ouvir em disco, o factor de sedutora estranheza a que o público dos teatros lisboetas aderiu. Outro dos pontos de contacto de Satanela com a situação estética de Josephine Baker é o seu corpo elegante de seios pequenos que agradava ao público moderno e cosmopolita, como aliás sugeria a opção plástica dos artistas modernistas na maior parte das representações gráficas da mulher (Burt, 1998).

É justamente através da questão do corpo feminino como território de modernidade que julgamos se deve olhar para a situação estética e cultural de Satanela e para o papel que ela assumiu no contexto do modernismo em Portugal. Embora esta questão não tenha sido colocada até hoje, não há dúvida de que a sua importância deve ser equacionada nos termos que Griselda Pollock propôs relativamente ao estatuto da mulher no período do impressionismo (Pollock, 2011). De facto, encontramos na Revista à Portuguesa do final dos anos 1920 e início de 1930 a abertura para o florescimento de um modernismo, subsidiário da conquistada liberdade do corpo. Como refere aquela pensadora, é um conceito público do moderno em que o corpo da mulher assume um papel de protagonismo, embora de uma forma assimétrica. O palco representa, no fundo, o espaço de ambiguidade de que Griselda Pollock nos fala, onde os corpos sexualizados e mercantilizados acabam por traçar essa linha que, no caso de Satanela, toca a modernidade. Uma modernidade que também se afirma por actos, a que podemos chamar de performativos, de afirmação da dança e da imagem e que transformou inteiramente o panorama do espectáculo teatral ligeiro em Portugal.

Mas há consequências mais amplas a retirar da transformação ocorrida na Revista à Portuguesa. Efectivamente, os espectáculos teatrais mais populares, como sucedeu com a revista *Água-Pé*, permaneciam em cena muitas centenas de dias, neste caso acima de quatrocentos, e isso teve obrigatoriamente um impacto profundo num amplo público. Verdadeiramente, mais do que através de outras formas de expressão e de divulgação, a Revista à Portuguesa foi provavelmente o mais importante veículo de disseminação dos valores modernistas e a aceitação que paulatinamente a sociedade portuguesa foi assumindo relativamente a esses valores muito deveu a esse género teatral ligeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarez, E. M. S. (2011). *A dança teatral portuguesa da 1.ª República ao Estado Novo: Modas, rupturas e nacionalismos* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa. Disponível em http://hdl.handle.net/10400.5/12212

Avenida. (1926, Novembro 14). *Domingo Ilustrado*, p. 5.

Barroca, N. J. G. (2008), *A opereta em Portugal da Ditadura Militar ao Estado Novo* (Dissertação de Mestrado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Referenciada em https://sigarra.up.pt/flup/pt/teses.tese?p_aluno_id=102494&p_processo=17414

Burt, R. (1998). *Alien bodies: Representations of modernity, "race" and nation in early modern dance*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Desportos: As corridas de automóveis do Campo Grande. (1931, Julho 15). *Ilustração*, p. 16.

Ferro, A. (1931, Agosto 15). O «meio» não dá. *Ilustração*, p. 32.

(Fotografia de J. S. Nogueira). (1924). Satanela *em Spinelly*. Acervo de Joaquim da Silva Nogueira, Arquivo de Documentação Fotográfica da Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa.

(Fotografia de J. S. Nogueira). (1927). Satanela na revista Água Pé. Acervo de Joaquim da Silva Nogueira, Arquivo de Documentação Fotográfica da Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa.

(Fotografia de J. S. Nogueira). (c. 1930). Satanela em espectáculo desconhecido. Acervo de Joaquim da Silva Nogueira, Arquivo de Documentação Fotográfica da Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa.

(Fotografia de J. S. Nogueira). (c. 1930). Satanela em Harold Trepa Trepa. Acervo de Joaquim da Silva Nogueira, Arquivo de Documentação Fotográfica da Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa.

(Fotografia de J. S. Nogueira). (1932). Satanela na Revista Pim Pam Pum. Acervo de Joaquim da Silva Nogueira, Arquivo de Documentação Fotográfica da Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa.

França, J.- A. (1992). *Os anos vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

Luísa Satanela: Uma actriz que merece. (1931, Março 15). *Notícias Ilustrado*, p. 4.

No Teatro Avenida: A opereta Susi. (1925, Fevereiro 14). *Diário de Lisboa*, p. 4.

Nogueira, J. S. (1926, Outubro 10). Deolinda de Macedo, *Jornal dos Teatros*, p. 1.

Nogueira, J. S. (1931, Março 15). Charleston de Satanela (fotografia). *Notícias Ilustrado*, p. 4.

O delírio do decote e a moda da saia curta. (1920, Março 22). *Ilustração Portuguesa*, p. 213.

Palcos e fitas. (1914, Outubro 17). *O Pirralho*, p. 13.

Pollock, G. (2011). A modernidade e os espaços de feminilidade. In A. G. Macedo e F. C. Rayner (Eds.), *Cultura visual e performance: Antologia crítica*, Vila Nova de Famalicão: Húmus.

Rebelo, L. F. (1979). *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*. Lisboa: INCM.

Santos, V. P. (1978). *A revista à portuguesa*. Lisboa: O Jornal.

Sem título. (1924, Dezembro). *De Teatro*, extratexto.

Sem título. (1926, Agosto-Setembro). *A Revista*, capa.

Spinely. (1914, Dezembro). *De Teatro*, capa.

Teatros, circos, cinemas. (1916, Setembro 16). *A Capital*, p. 3.

Teatros, circos, cinemas: No Avenida hoje, Luiza Satanella. (1916, Setembro 28). *A Capital*, p. 3.

Teatros, circos, cinemas: Avenida – A princeza Magalona, estreia da actriz Luiza Satanella. (1916, Setembro 29). *A Capital*, p. 3.

Teatros, circos, cinemas: O reizinho. (1916, Novembro 6). *A Capital*, p. 2.

Teatros, circos, cinemas: Teatro Avenida. (1916, Dezembro 22). *A Capital*, p. 3.

Troy, N. J. (2001, Março). The theatre of fashion: Staging haute couture in early 20th century France. *Theatre Journal*, pp. 1-32.

Recebido: 08/11/2016
Aceite para publicação: 02/05/2017