

## **Maria Luísa Malato**

Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa  
borralho@letras.up.pt

**Brilhante, João, e Ana Isabel Vasconcelos (coord.). *Biografias do Teatro Português*, 11 vols. Lisboa / Porto: CET; IN-CM; TNDM II, TNSJ, 2016-2022.**

Em finais de 2022, concluiu-se a edição dos 11 volumes que compõem a obra *Biografias do Teatro Português*, resposta a um repto feito em 2015 pelo Teatro Nacional D. Maria II a João Brilhante, que a partilhou com Ana Isabel Vasconcelos: haveria forma de investigar e divulgar contributos individuais e coletivos (históricos, poéticos e técnicos) do teatro contemporâneo português (séculos XIX-XX)? Nenhuma obra havia que respondesse a essa urgência. Talvez por uma única razão: o repto não identifica somente uma lacuna: é o primeiro passo para um caminho interminável...

Não se pode responder a semelhante repto sem um espírito utópico, ou seja, simultaneamente audaz e coletivo. Mas tal resposta também seria impossível sem uma visão ampla do Teatro como espaço interartístico. A obra está estrategicamente dividida em 11 pequenos volumes, que rondam a centena e meia de páginas cada um, e foram sendo intitulados com os nomes de 11 “instituições” do Teatro em Portugal nos séculos XIX e XX, e em que se confundem os contributos de atores, dramaturgos, empresários ou técnicos de bastidores. Foram depois atribuídos a 11 investigadores convidados, de diferentes áreas. Do ponto de vista visual, a uniformização das lombadas, contrasta com a escolha de cores fortes e contrastantes.

1. COMPANHIA REY COLAÇO-ROBLES MONTEIRO, por Joana d'Eça Leal (2016)
2. ALFREDO CORTEZ, por Sebastiana Fadda (2017a)
3. ANTÓNIO PEDRO, por Rui Pina Coelho (2017b)
4. EMÍLIA DAS NEVES, por Ana Isabel Vasconcelos (2017c)

5. SOUSA BASTOS, por Paula Gomes Magalhães (2018a)
6. JOÃO ANASTÁCIO ROSA, por Maria João Brilhante (2022a)
7. FRANCISCO PALHA, por Levi Martins (2018b)
8. ANTÓNIO PINHEIRO, por Eugénia Vasques (2019a)
9. ABÍLIO DE MATTOS E SILVA, por Eunice Tudela de Azevedo (2019b)
10. JORGE DE FARIA, por Isabel Vidal (2020)
11. JOÃO GUEDES, por Francisca Salema (2022b)

A equipa, que a realizou em tão curto tempo, foi certamente temerária ao aceitar o desafio. Os nomes dos volumes não são os mais expectáveis, e pode estranhar-se esta concentração nos séculos XIX e XX. Mas o que nós designamos aqui por “instituições do Teatro Português” cobre uma “indefinição do que se encontra estabelecido”, e não necessariamente “o que se encontra estudado”. As “instituições” são aqui a parte mais evidente do Teatro Contemporâneo, os atores e atrizes, as companhias de teatro, os textos fundadores, mas também as “bases” ou as “raízes” desse Teatro: os artistas que nos ficaram nos bastidores ou no fosso, como os cenógrafos, os figurinistas, os gestores das companhias, os encenadores, os músicos, os colecionadores de papéis. E disso muito pouco sabemos, para além do que se vai repetindo. Em tão boa hora esta obra foi editada que, tendo em conta as lacunas da História do Teatro de Expressão em Língua Portuguesa, ela tem tido um justo reconhecimento nos círculos dos Estudos de Teatro.

Todavia, interessa-nos aqui realçar, no contexto dos Estudos Comparados, as investigações que esta obra veio promover nos estudos interartísticos, ao tentar preencher as lacunas da História do Teatro. O Teatro, “obra total” – une, como nenhuma outra arte, a Literatura, a Música, a Pintura, a Escultura e a Dança (se nos restringirmos à terminologia mais clássica). Não obstante, acaba por ser uma área marginalizada pelos estudos de Literatura especializada. Em sentido inverso, nem sempre a Literatura é lida como parte harmoniosa dos Estudos Teatrais. Ora é nessa medida que a Literatura Comparada, e os Estudos Comparados, é a disciplina que mais depressa beneficia de uma mudança de perspetiva dos Estudos Literários ou dos Estudos Teatrais, pois cabe a ambos conhecer ou reconhecer a intermedialidade, a transmaterialidade ou a interdisciplinaridade do saber poético, do “saber fazer” (gr. *poiein*), técnico e teórico.

Parte esta obra de uma ausência documental, um tipo de ausência que assinala muitas outras ausências. Uma ausência de “documentos” é, do ponto de vista do conhecimento, uma ausência de provas, de evidências. Uma ausência de documentos é também uma ausência de “História”, ou seja, ausência de “testemunho” e “testemunhas”. Há também aqui a ideia mítica da própria Biografia, outrora explicação da obra, e até há pouco um anacronismo crítico, refutado pelo menos desde Proust e o seu *Contre Sainte-Beuve*, mas um género que é retoricamente apelativo, associado à fama da História. Ora o leitor especializado, mais ainda que o leitor comum, desconhece boa parte dos nomes que são trazidos à baila... O que fez Francisco Palha? Quem era Mattos e Silva? O que faz Jorge de Faria na lista?

Torna-se clara a provocação, ou provocações. O próprio número 11 é estranho como projeto: porque não 10, porque não 12, um ritmo binário? Acaso ou Sentido? Mesmo para quem não acredita na numerologia, o 11 torna-se um símbolo premonitório de um certo gosto pelo insólito: quem lida com ele atreve-se ao confronto com um número místico que junta um tempo diverso num tempo sincrónico, uma ação disciplinada aliada à intuição, o conhecimento das luzes às sombras que elas provocam.

Com efeito, a questão da diacronia e da sincronia da informação é talvez o primeiro desafio que é colocado ao leitor da obra. Não sabemos se esta ordem foi desejada, ou se ela decorreu do ritmo das investigações, da inconveniência de uma pandemia, da velocidade da escrita, mais ou menos intuída. Dá-se por certo que foi o volume de João Guedes e a parceria com o TNSJ que motivaram extravasar a dezena, o número redondo que estava previsto. Certo é que os 11 volumes explicitamente recusam a ordem cronológica, e implicitamente afastam a hipótese de uma leitura ordenada da História do Teatro e dos seus suportes. Dir-se-ia até que esta obra se aproxima de uma estrutura circular, que quer expressamente refutar a possibilidade de uma ordem linear. A obra começa por uma “Biografia” coletiva, da companhia de Rey Colaço e Robles Monteiro – que tanto marcou o teatro em Portugal entre 1921-1974 – e acaba com a “Biografia” de João Guedes (cuja vida se inicia no mesmo ano, 1921, e termina 8 anos mais tarde, em 1984). É um acaso significativo, este retomar do ano de 1921?

Este conjunto de biografias acabaria de ser escrito em 2022, 101 anos depois desta data ancilar: 101 (11 com um vazio pelo meio, como se tudo ainda estivesse por escrever). Ao longo da obra, todavia, vamos andando entre o século XIX e o século XX, sendo estranhamente o volume do meio (o sexto: 5+1+5), sobre João Anastácio Rosa, a biografia que mais recua no tempo biografado: 1814/12?-1884).

Estas são observações exteriores ao miolo, acessíveis a quem se contentar com a leitura da capa e da contracapa. É, porém, ao leitor atento que se deparam os maiores desafios. A leitura desordenada dos vários volumes constrói mentalmente (ou desconstrói?) uma rede de malha fina, em que se vai alternando a estrutura: linear ou cíclica, diacrónica ou sincrónica, voluntária ou casual?

Estamos, espacialmente, perante um *puzzle*. Maria João Brilhante e Ana Isabel Vasconcelos repetem (desde o primeiro volume, de 2016, variando depois a parte referente aos biografados) que todos os volumes pressupõem a impossibilidade de uma escolha sistemática dos nomes “mais representativos”, porque todos os nomes pareceram “peças importantes na rede de conexões que estamos ainda longe de conseguir restaurar” (2016: 5). Com efeito, é inegável que todos os volumes, ainda que centrados “exclusivamente numa personalidade”, propõem “um percurso histórico do teatro português feito a partir dessa individualidade [...] que surge acompanhada, a montante e a jusante, de outros nomes através dos quais se aborda, de forma mais produtiva e interessante, a temática proporcionada pelo campo de intervenção do biografado” (*ibidem*).

Este planeado diálogo entre artistas, de diferentes artes, condiciona também o diálogo entre os géneros literários ou teatrais, compostos também por diferentes artes e diferentes estratégias estético-retóricas. A totalidade da obra revela uma variedade esquecida do modo dramático: tragédias, comédias, tragicomédias (como as estudam a crítica literária), mas também melodramas, dramas históricos, dramas naturalistas, entratos, sainetes, revistas, operetas, zarzuelas, peças fantásticas, mágicas, *vaudevilles*, rábulas, que estão dela ausentes (cf. 2018a: 63-4).

A reflexão sobre o género vai gerando, desde logo entre os autores da biografia, uma subliminar conversa sobre as potencialidades e perigos dos conceitos, desde logo do “género da biografia”. Leia-se, no volume

sobre António Pedro, de Rui Pina Coelho, a expressão desse incómodo: “Uma biografia é sempre coisa complicada. Soterrada entre as notícias do que se faz de forma pública e visível, há sempre uma miríada de vida que fica escondida na sombra do pensamento e do privado” (2017b: 15).

Ao longo da leitura dos volumes, por intuição, ou por fidelidade à premissa do projeto, mas já aparentemente esquecidos das palavras introdutórias, fomos tomando nota dos nomes que mais se repetiam ou importavam. Reduzimo-los agora a 11, mas só por comodidade e gosto pelos símbolos:

1. COMPANHIA REY COLAÇO-ROBLES MONTEIRO (1921-1974): Almeida Garrett, Afonso Lopes Vieira, Augusto Rosa, António Pinheiro, Alfredo Cortez, Palmira Bastos, Carlos Selvagem, Júlio Dantas, Ramada Curto, Leitão de Barros, Ibsen...
2. ALFREDO CORTEZ (1880-1946): António Pinheiro, Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, Leitão de Barros, Raul Brandão, António Ferro, João Villaret, Irmãos Ribeiro, Duarte Ivo Cruz, Luiz Francisco Rebello, José Régio, Pirandello...
3. ANTÓNIO PEDRO (1909-1966): Gil Vicente, Luiz Francisco Rebello, José-Augusto França, João Pedro de Andrade, Alexandre O'Neill, Jorge de Sena, Carlos Wallenstein, Júlio Dantas, André Antoine, Jacques Copeau, Pirandello...
4. EMÍLIA DAS NEVES (1820-1883): Almeida Garrett, Emile Doux, D. Luís da Câmara, António Feliciano de Castilho, Camilo Castelo Branco, Mendes Leal, Câmara Leme, Conde de Farrobo, António Baquet, Augusto de Lacerda, Alexandre Dumas Filho...
5. SOUSA BASTOS (1844-1911): Palmira Bastos, Pepa Ruiz, Francisco Palha, Rafael Bordalo Pinheiro, Carlos Cohen, Eduardo Schwalbach, E. Blum, Guiomar Torresão (trad.), Pinheiro Chagas, Alphonse Lemonnier, Emília das Neves...
6. JOÃO ANASTÁCIO ROSA (1814-1884): Hyppolite Clairon, Thomas Davies, Diderot, Almeida Garrett, Emile Doux, Emília das Neves, Frei Francisco de São Luís Saraiva, Francisco Palha, J. B. Ferreira (trad.), Augusto e João Rosa, Octave Feuillet...

7. FRANCISCO PALHA (1827-1890): Almeida Garrett, Emília das Neves, João Anastácio Rosa, Emile Doux, Pinheiro Chagas, Ator Izidoro, Mendes Leal, Camilo Castelo Branco, Alexandre Dumas Filho, Ernesto Biester, Offenbach...
8. ANTÓNIO PINHEIRO (1867-1943): Garrett, Gervásio Lobato, Gil Vicente, Irmãos Rosa, Comp.<sup>a</sup> Rosas & Brazão, Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, Adelaide Abranches, Antoine, Araújo Pereira, António Ferro, Júlio Dantas...
9. ABÍLIO DE MATTOS SILVA (1909-1985): Alfredo Cortez, Francisco Ribeiro, Margarida de Abreu, Gil Vicente, Almada Negreiros, Daghilev, António Ferro, Júlio Dantas, Ruy Coelho, Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, Os 5 unidos...
10. JORGE DE FARIA (1888-1960): Ibsen, Camilo Castelo Branco, Araújo Pereira, Pirandello, João Ameal, António Ferro, António Pedro, Arcângela Maria da Assunção, Gil Vicente, Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, Almeida Garrett...
11. JOÃO GUEDES (1921-1982): António Pedro, Carlos Porto, Jean Vilar, Teatro Experimental do Porto, Jorge Brum do Canto, Castro Guedes, Stanislavski, Luís Francisco Rebello, José Rodrigues, Paulo Rocha, Armando Martins Janeira...

É, por exemplo, notável (no sentido em que é importante, mas também evidente) a frequência com que se encontra o nome de Garrett, que de muitas e variadas formas se encontra em quase todos os volumes, se não em todos: Garrett como ator, Garrett como dramaturgo, Garrett como autor de uma reforma do teatro feita em meados do século XIX que parece manter-se como ideal nunca atingido. Garrett por cumprir ainda hoje?

Invariavelmente se tocam nos mesmos temas focados por Garrett:

- a) a elevação do teatro a escola de cidadania, que a classe política devia proteger e incentivar, financiando as suas bases constitutivas;
- b) a criação de um público exigente para um teatro mais subtil;

- c) o rigor de uma “arte de fazer” que não podia estar só dependente da prática na troupe;
- d) a adequação ou inadequação do Conservatório;
- e) os desafios (virtudes e vícios) de um teatro “nacional” ou de companhias financiadas pelo Estado (nomeadamente do TNDMII);
- f) a crescente importância do teatro académico, desde logo na vida de Garrett, mas também na de Francisco Palha ou em Jorge de Faria;
- g) o papel do teatro particular e do teatro declamado, como ensaio para um público mais vasto, ainda visível na biografia de Amélia Rey Colaço traçada por Joana d’Eça Leal, ou na de Abílio de Mattos e Silva, de Eunice Tudela de Azevedo, talvez aquelas em que mais claramente se opõe a genealogia aristocrática à genealogia popular ou burguesa, dominante na classe dos biografados;
- h) a valorização da profissão de ator e a importância da legislação;
- i) a importância do repertório dramático;
- j) o alargamento dos géneros dramáticos e a criação de textos originais menos dependentes da produção estrangeira (nomeadamente da francesa, até ao segundo quartel do século XX);
- k) a rigidez das tipologias ou dos naipes: a longa permanência no teatro português das figurinhas de *scrapbook* recortadas no terceiro capítulo das *Viagens* para Garrett as colar no pinhal da Azambuja: um Galã, um Vilão, uma Ingénua, uma Velha-cómica, um Pai-tirano...
- l) ou ainda a precaridade dos espaços teatrais, ou a sua falta. Refere-se a frequência dos incêndios (como o do Baquet, no Porto), ou a debilidade dos edifícios ainda depois do gás e da eletricidade terem atenuado o pavor do fogo (v.g., o incêndio do Teatro Nacional D. Maria II e a consequente crise na Companhia de Amélia Rey Colaço). Mas há sempre eminentes “incêndios”: a falta de público ou de públicos, a pressão do imobiliário nos centros mais populosos... Que é ainda como um incêndio a mais recente notícia sobre o Teatro Sá da Bandeira, no Porto, referida no *Público*, a 18 de janeiro de 2024.

Não é só Garrett que perpassa. O mesmo sucede com Gil Vicente. Gil Vicente, como matriz; Gil Vicente, referência clássica; Gil Vicente, referência canónica; Gil Vicente, modelo de um teatro que almeja alquimicamente misturar as luzes e os fantasmas do teatro: o subtil e o burlesco, o público erudito e o público popular, o cómico e o trágico, o reportório do Rei e o reportório do Povo...

Os problemas levantados por Garrett e Gil Vicente, percebidos como pedras ancilares, parecem de resolução impossível, de tal maneira são transversais nos 11 volumes da obra. Há depois temas que se agudizam ao longo dos dois séculos em apreço, e se prolongam certamente muito depois dele, Nem sempre aparecem referidos, mas vão tendo uma importância crescente:

- a) o choque entre a estratégia de equipa e a dependência do vedetismo;
- b) o poder do vedetismo e a emergência de formas de publicitação que estão ligadas à democratização da escrita literária, à vulgarização dos periódicos, à valorização da ilustração e introdução gráfica da cor, à novidade da fotografia e, mais tarde, do cinema... Tais questões aparecem já nas biografias de Emília das Neves, contemporânea de Garrett, ou na de Sousa Bastos, que entra pelo século XX fora, e são salientadas por Ana Isabel Vasconcelos ou por Paula Gomes Magalhães;
- c) a diferença abissal entre o panorama teatral de Lisboa e a raridade de projetos dramáticos na província (a que ainda tentam responder as biografias de personalidades como António Pedro e João Guedes, como é tão pertinentemente sublinhado por Rui Pina Coelho e Francisca Salema;
- d) a dificuldade logística das *tournées* e a sua desorganização sistemática;
- e) os espaços nacionais vs. estrangeiros: o papel do Brasil como espaço exclusivo de internacionalização do teatro feito em Portugal – favorecido pela língua, adequado aos tempos de Verão, quando os teatros fechavam em Portugal por falta de público, vantajoso, mas também penoso, pela despesa e organização exigidas;

- f) a lenta passagem, lentíssima em Portugal, da função de “ensaiador” para a de “encenador”, entre os finais do século XIX e o limiar do século XX...

Refira-se ainda a geral polivalência dos biografados escolhidos. São quase sempre pessoas de muitas artes, mesmo quando só ficam conhecidos por uma: são atrizes e empresárias (como Emília das Neves, Amélia Rey Colaço ou Palmira Bastos); ensaiadores e atores; cenaristas e *costumiers*; ensaiadores e guionistas; guionistas e dramaturgos; dramaturgos e romancistas; romancistas e jornalistas; jornalistas e críticos; críticos e marqueteiros; marqueteiros e empresários, empresários de Teatro e professores de Teatro... Maria João Brilhante, ao estudar a personalidade de João Anastácio Rosa, aproximará esta polivalência da formação do “ator moderno”: “o ator moderno não se afirma na esfera pública apenas através da profusão de imagens a que dá origem e da sua crescente difusão. Ele cria redes pelas quais gere a sua carreira”, tal como se publicita como figura pública e vedeta, contribuindo para uma narrativa histórica, nomeadamente através da escrita, escrevendo ou encomendando a sua biografia (cf. 2022: 39-40). A escrita incentiva assim um conhecimento que, não só se torna cíclico, como é uma forma de poder controlado pelo elo mais fraco. As palavras de Sebastiana Fadda sobre as polivalências de Alfredo Cortez, na 1.<sup>a</sup> metade do século XX, não devem ser lidas em oposição, mas em diálogo com as de Maria João Brilhante: “A herança cultural recebida e a assunção da responsabilidade com o seu tempo fazem com que [Alfredo] Cortez nele intervenha com outros recursos de que dispõe” (2017a: 77).

Não sendo nosso objetivo tratar de cada volume em particular, devemos salientar a utilidade científica de esta obra ter procurado selecionar, não só personalidades de tempos diferentes, como personalidades com competências diferentes, seja nos ofícios teatrais – como é o caso da biografia de Abílio Mattos e Silva, cenógrafo e figurinista (2019b), seja no empenhamento cívico fora dos palcos, que poderíamos exemplificar com os documentos recolhidos por Eugénia Vasques (2019a) para a biografia de António Pinheiro (2019a), seja ainda nesse exercício metacrítico que é a biografia de Jorge de Faria,

escrita por Isabel Vidal (a biografia de um investigador de teatro escrita por uma investigadora de teatro (2020).

Nesse sentido, a obra merece ser lida por qualquer caçador de pérolas dos Estudos Interartes. Descobrem-se, a par e passo, minudências preciosas sobre as estratégias da *Mimésis*: informações inéditas sobre a malícia do Teatro Infanto-Juvenil ou sobre a retórica distorcida do teatro do século XVIII (2022a: 43-50, 55; 2018b: 87, ambos em geral tão descuidados); o efeito estético-retórico do travesti feminino (2018a: 62), o uso de animais em cena (2022a: 110; 2018b: 31), o efeito do nu (2018b: 97), a arte de dizer ou de marcar (2019a: 95-106), a atração ou repulsa pelos sotaques (2022a, 2022b, 2017c), a estética polémica das beneficências como forma de sobrevivência.

Confessemos que nos surpreendeu a omnipresença (cremos não exagerar) da Censura (a “lei da rolha”, a crítica moral, nem sempre clerical, a auto-censura). À proibição das mulheres em palco – que se estenderia até inícios do século XIX, extravasando longamente os efeitos da Zamperini no tempo do Marquês de Pombal –, se seguem depois (entre a Guerra Civil e a Patuleia, entre 1890 e 1933) as inconveniências dos muito ou pouco liberais, dos muito ou pouco monárquicos, dos muito ou pouco republicanos... A essa omnipresença, porém, sobrevive uma igual omnipresença da Resistência. Os biografados são, em geral, de temperamento matreiro, inconveniente, afetado, controverso, polémico, empenhado. Usam muitas vezes pseudónimo, ou não assinam. São muitas vezes traidores de classe, tortuosos, de maus fígados ou de tenacidade afável... Mas, invariavelmente, gente inconformada.

Ao ler estas 11 biografias em que se juntam as artes de ser às “artes de fazer”, não podemos deixar de lembrar a utilidade de ler o Teatro (e as Artes, em geral) com os olhos de Michel de Certeau (v.g., *L’Invention du quotidien*, Paris, Gallimard), quando ele contrapõe ao poder ordenado uma resistência que define como rede de “anti-disciplina”, composta por “microresistências” não coordenadas (cf. CERTEAU, 2022: I, 38). Não sabemos se explicitamente, as coordenadoras desta obra afirmam que as biografias propõem “um percurso histórico do teatro português”. Significativamente, a palavra “percurso” é a usada também por Certeau para a opor aos “mapas”, que situam lugares que se

têm por fixos. O percurso, pelo contrário, é uma indicação do caminho previsível, não para um lugar fixo, mas para um espaço provisório (CERTEAU, 2022: I, 172-175). Uma questão basilar então se impõe: se falamos de um discurso fluido, metamórfico e efêmero (sobre uma arte fluida, metamórfica e efêmera como é o Teatro), onde podem os estudos intersemióticos ir buscar os documentos que tornam o discurso “tratável” (*traitable*)? Como ler a Retórica de um tal discurso, avesso à catalogação? E os sujeitos de um tal “objeto”, avesso à repetição? Onde encontrar os “documentos”?

Não sendo previsível que a resistência deixe “documentos”, terão os investigadores de os encontrar nos objetos desprezados ou esquecidos por serem menores e pequenos. Como ilustra Levi Martins, na belíssima biografia de Francisco Palha, buscam a vida onde ela se encontra mais disfarçada, nos cemitérios da História... E é neste ponto que os investigadores desta obra funcionam como uma rede eficaz: ainda quando trabalham cada um por si, funcionam em conjunto. Como equipa generosa, apanham informação dispersa e tornam-na comum. Partilham pequenos ossos de um esqueleto incompleto, que assume uma identidade passageira... Recolhem ainda testemunhos vivos... Visitam espólios familiares (o de João Vasques, o da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro), alguns acolhidos em instituições como o Teatro Nacional D. Maria II, a Biblioteca Nacional, a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra... Não descutam o valor dos paratextos: prefácios, introduções, notas de rodapé... Desdobram cuidadosamente papéis soltos, recortes de periódicos (gerais e de teatro), e alguns escaparam assim por pouco ao aterro... Debruçam-se sobre manuscritos sem título, nem sempre disponíveis em acesso aberto... Perscrutam fotos, postais, gravuras... Não desprezam memórias, biografias, correspondência privada... Trocam informações com outros investigadores, por vezes dispersas em consabidos ensaios, teses de mestrado e doutoramento desde logo os que o CET, e a biblioteca privada do Prof. José Camões (2018b: 19), vai acolhendo...

Por tudo isto, cremos, se deve ler esta obra atentando à sua “substância intersticial”, a matéria, poucas vezes sólida e muitas vezes líquida, que existe entre as células dos tecidos e as alimenta.

