

O teatro de revista carioca como meio de divulgação de novos imaginários: a questão da identidade nacional na década de 1920

MARIANA DE ARAUJO AGUIAR*

O teatro de Revista é um gênero do teatro musicado que se enquadra dentro da vertente que ficou conhecida como “teatro ligeiro”. Esta expressão foi cunhada pelos críticos na metade do século XIX para caracterizar as revistas, burletas, vaudevilles, mágicas e music-halls. Para aqueles críticos, esses gêneros eram criados de forma simplificada e possuíam um ritmo bastante ágil na escrita, com entradas e saídas de personagens, falas curtas entre outros recursos.

A revista, em todo seu processo histórico, teve por objetivo realizar uma re-visão (re-vista)¹ dos fatos reais oriundos da sociedade, sob um olhar crítico e cômico. Este gênero teve uma posição de destaque na produção teatral brasileira por cerca de três quartos de século (entre 1884 e 1963).

A revista surgiu na França, ainda no século XVIII, já com as características de revisar acontecimentos e retratar figuras conhecidas pela sociedade. Contudo, foi somente na segunda metade século XIX que a revista se tornou um gênero de sucesso mundial, com as especificidades de cada Estado.

As revistas se desenvolveram num período de transformação urbana e social ocorrida em diversas cidades do mundo, elas traziam em si uma tradição de cultura popular e uma linguagem que possibilitou uma massificação da cultura², a qual ocorreu de forma sistemática no início do século XX.

No Brasil, a revista se desenvolveu em três fases, as quais podem ser assim caracterizadas devido às mudanças que ocorreram em sua estrutura e temática. A primeira iniciou-se em 1884, com a consagração da peça *O Mandarim*, e perdurou até a

* Graduação em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da UNIRIO (PPGH/UNIRIO).

¹ Esse modo de conotar a revista está presente no artigo de Luiz Gustavo Marques Ribeiro, intitulado como: “*Tecendo o teatro de revista: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia*”

² Mencarelli, ao tratar sobre esta questão, defende que o teatro ligeiro se enquadra dentro do processo de cultura de massa que é iniciado já no século XIX. Ele utiliza a visão descrita por Hobsbawm para sua defesa. Segundo ele, Hobsbawm, em seu conjunto sobre história contemporânea aponta a formação progressiva de uma cultura de massa neste século, destacando o papel da produção teatral.

primeira Guerra Mundial. A segunda fase se estendeu no período entre guerras e culminou com a estréia da revista *É disso que eu gosto* da Companhia de Walter Pinto, em 1940, quando se inaugurou a terceira fase, marcada pela diminuição da importância do texto e pelo incremento na parte *show*.

A primeira fase é caracterizada pela produção das Revistas de Ano, as quais levavam ao palco uma revisão crítica do ano anterior. Para tal, as revistas eram guiadas por um fio condutor, na figura de um ou mais personagens que atravessavam todos os quadros, integrando-os numa mesma história, tendo como pano de fundo o Rio de Janeiro. As temáticas abordadas por essas revistas eram relacionadas às transformações de ordem burguesa que estavam ocorrendo neste período e às contradições destas com o regime agrário presente no Brasil.

Nos anos 1920, as revistas se tornaram mais fragmentadas e as revisões do ano anterior foram substituídas por debates ainda mais atuais. Tiago de Melo Gomes ressalta que, enquanto a primeira fase buscava uma imagem do Rio de Janeiro polissêmica, observando as “múltiplas faces de um momento de transição na vida da cidade” (GOMES, 2004:194), os revistógrafos na década de 20 buscavam assinalar características que fossem imutáveis e atemporais para a “alma carioca” e, conseqüentemente, brasileira.³

Outra questão central do teatro de revista desse período foi o constante debate entre tradição e modernidade. Tiago de Melo Gomes destaca essa dualidade nas figuras típicas das revistas nesta segunda fase, a mulata e o malandro. Ele enfatiza o seguinte:

“A princípio, pode parecer estranha a associação dessa personagem [a mulata] a um contexto no qual a modernidade é uma questão central. Afinal, personagens como a mulata (assim como seu par característico, o malandro), via de regra, simbolizam justamente o oposto, representando o que era visto como tradição popular, tanto no plano musical quanto no comportamento.” (GOMES, 2004: 250)

³ Cabe destacar que, estes dois termos se confundiam nos textos do teatro de revista, uma vez que muitas das características dos cariocas foram reconhecidas como traços, tipicamente nacionais. Segundo Marieta Moraes Ferreira, a cidade como espelho da nação é um traço da memória coletiva e, um desdobramento dessa idéia é: “a permanente neutralização política da cidade, traduzida na impossibilidade de eleição do prefeito – que durante quase todo o tempo de existência do Distrito Federal era nomeado pelo presidente da República -. levou à formação de uma identidade problemática” FERREIRA, M. M. (org.) *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: ED. FGV, 2000.

Ele destaca que a figura da mulata, além de ser associada ao prazer sexual, era vista como um símbolo da nacionalidade, como pode ser visto no fragmento da peça “*O Rio agacha-se*”, de J. Simões Coelho, de 1928:

*“Francelina (que tem se aproximado):
Deixa disso, seu Zé Maria! Você o que vem é despeitado com o sucesso que eu fiz lá em Paris! Quando eu caí no remelexo aquele pessoalzinho até virou borboleta! Não é à toa que se diz que a Oropa se curva ante o Brasil!
(...)
José Maria:
És um caso perdido, mulata! No inferno esteja a arder quem te levou a Paris! Este povo com a mania do estrangeirismo acaba estragando a única coisa séria que ainda não estava avacalhada pela política, nem sobrecarregada de impostos! A mulata! Rai-los partam!” (GOMES, 2004: 252)*

O texto citado acima, nos possibilita inferir sobre diversos questionamentos que o autor possuía e sobre o que se pretendia divulgar para a sociedade, uma vez que, o teatro de revista era voltado para um público amplo e, por isso, caracterizado por Tiago Gomes como um elemento da cultura de massa. (GOMES, 2004: 31-36)

Sobre estas questões, Neyde Venesiano observa uma proximidade do teatro de revista com o movimento modernista. Para ela, a proximidade não ocorre apenas pelas questões futuristas, que tinham por objetivo ressaltar a praticidade, a velocidade, visto que o teatro de revista era cada vez mais atual e ao uso as ironias e do ridículo, mas também pela tradução da alma brasileira, pela proximidade com o folclore, com o carnaval e pela integração dos elementos negro e indígena na produção cultural. Ela reconhece essa proximidade através de um texto de Alcântara Machado transcrito abaixo:

“Brasileirismo só existe na revista e na burla. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformado e acanhado embora, um pouco do que somos. O espírito do nosso povo tem nelas o seu espelhinho de turco, ordinário e barato.”⁴

Para Christina Barros Riego, o teatro de revista não se associa ao pensamento modernista devido à própria estrutura que ele perpetuou. De acordo com ela, as comédias de costume e o teatro de revista impediam a produção de um teatro nacional

⁴ MACHADO, Antônio de Alcântara *Indesejáveis*, apud Décio de Almeida PRADO, O Teatro, in Afonso D'AVILA, *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva. p. 142. Apud: VENEZIANO, Neyde. *Teatro de revista no compasso da história: Conexões imediatas e atuais*. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. *Dramaturgia em cena*. Maceió: EDUFAL, 2006.

moderno. As estruturas foram mantidas, segundo ela, a fim de garantir as risadas do público e o lucro da bilheteria. (RIEGO, 2006: 69-85)

Essa mesma visão é compartilhada por Miriam Garcia Mendes, de acordo com ela o teatro brasileiro no pós-guerra era dominado por uma visão retrógrada e pitoresca, em relação aos movimentos que estavam ocorrendo na Europa. Ou seja, para ela o teatro nacional deveria estar de acordo com as inovações de vanguarda européia.

Estas visões tratadas nos dois parágrafos acima retratam a visão de um teatro decadente, o que foi enfatizada por muito tempo pelos historiadores do teatro. Para Mencarelli, a análise de um teatro decadente se situa na valorização do texto teatral, na dramaturgia e não numa visão mais ampla do teatro como um fenômeno que engloba uma produção mais popular, ou seja, com atores provenientes de classes mais baixas; o desenvolvimento de uma tradição cômica; a constituição de um mercado cultural voltado cada vez mais para as massas. (MENCARELLI, 1999)

Para Tiago Gomes, não apenas o teatro de revistas, mas diversas manifestações culturais no Rio de Janeiro foram imbuídas de temas como o “espírito moderno”, “futurismo”, o que os aproxima do movimento modernista. Além disso, de acordo com ele, o teatro produzido na década de 20 expõe símbolos nacionais que tem ocorrência não apenas em peças, mas também em inúmeras fontes.

Cabe destacar um outro fator que nos possibilita estudar o pensamento dos autores das peças do teatro de revista. Além dos ideais modernistas, pode-se pesquisar a divulgação de novos imaginários que possibilite a construção de uma identidade nacional e isso nos remete à pesquisa que está sendo realizada por Marcos Bretas no que tange à censura teatral.

Na década de 20 foi criado um departamento oficial, ligado à Polícia Civil do Rio de Janeiro, o qual tinha por objetivo aprovar ou não textos e representações de espetáculos teatrais. De acordo com Bretas, buscava-se definir “qual teatro deveria ser incentivado para a formação da boa arte brasileira e qual prejudicaria a formação da nacionalidade. Em conseqüência, a censura era tanto de qualidade como de conteúdo”⁵

A censura teatral tinha por objetivo, segundo Maria Célia Félix de Souza, controlar os aspectos ideológicos, além do controle da moral e dos bons costumes. As

⁵ Reportagem realizada por *Vinicius Zepeda* e publicada no site da FAPERJ. Acessado pelo site: http://www.faperj.br/boletim_interna.phtml?obj_id=2289 no dia 29 de maio de 2010.

representações culturais, segundo ela, eram alvo da repressão policial pelo valor simbólico que elas possuíam.

Assim, questões ligadas ao poder simbólico como: a valorização nacional, a figura da mulata como identidade para o país, o humor, a cultura política brasileira, entre outras, nos possibilita discutir qual é o papel dos intelectuais, autores do teatro de revista, na formação do pensamento da sociedade quanto à brasilidade e ao debate tradição-moderno, e quais as similaridades existentes entre estes intelectuais e os modernistas.

No século XX e, principalmente no pós- Primeira Guerra, diversas mudanças ocorreram na cultura urbana e intelectual. O termo “moderno” surge para designar novos hábitos sejam eles ligados a novas tecnologias ou a novos conceitos de moda que passam a influenciar nos questionamentos do papel da mulher na sociedade.

Além disso, a guerra produziu a derrocada do sonho da belle époque, de ser “uma cópia bem sucedida dos valores europeus.” (OLIVEIRA, 2000:142) A partir desta crise nos parâmetros de sociedade, os intelectuais observaram a necessidade de se criar a nação brasileira, estabelecendo novos vínculos simbólicos. Assim, o problema da identidade nacional assumiu um papel de destaque no meio intelectual.

Nesse contexto, surgem diversos movimentos nacionalistas que buscavam romper com o passado de dependência. Luiz de Castro Faria designa estes nacionalismos como retóricos, imbuídos de discursos e críticas. Um destes foi o nacionalismo literário, que tem em Olavo Bilac uma forte expressão. Para ele, a literatura tinha como função ser uma “escola de civismo”, assumindo o papel de patriota, com inclinações militaristas e oficiais. (VELLOSO, 1993: 89-112) Por isso, defendia o serviço militar obrigatório, travado pela Liga da Defesa Nacional, como o principal instrumento para se criar no povo brasileiro o amor à pátria.

Outros intelectuais, porém, passaram a valorizar o regionalismo e o folclore como fonte da autenticidade do nacional. O nacionalismo regionalista foi uma das principais vertentes do modernismo. Monteiro Lobato, ao lançar o livro “Urupês, em 1918, ressalta um visão nacional que se torna um marco para os modernos. Ele traz o sertanejo do sul como uma figura melancólica, arredia e resignada. O Jeca-Tatu de Monteiro Lobato transfigura a imagem negativa do sertanejo, buscando retratar que no lugar do feio, do doente, há um valor inesgotável da cultura popular. Este personagem

se encontra em um estado de penúria o qual pode ser relacionado às administrações ignorantes incapazes de interagir com a realidade nacional, portanto, Lobato faz uma crítica à atuação do estado quanto à saúde pública, à imigração, esta vista como a uma ameaça à unidade nacional, produzindo um nacionalismo xenófobo que cresceria progressivamente.

Além de Monteiro Lobato, outros autores se dedicaram a retratar uma literatura regionalista como Amadeu Amaral, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires, entre outros. Mario de Andrade, por exemplo, considerava que o caminho para se criar uma unidade nacional seria alcançado através do regional. Ele conferia uma importância ao folclore e ao regionalismo a fim de constituir uma síntese da cultura nacional, como fica explicitado do trecho a seguir:

“Em sua múltipla percepção da cultura brasileira, buscou, de um lado, retratar o caráter e a consciência nacional, criando o herói brasileiro ‘sem caráter’, ou seja, ainda sem definição, representado pelo personagem principal de seu livro Macunaíma, publicado em 1928.”
(OLIVEIRA, 2002: 351)

Através do fragmento citado acima, observamos que através de seu personagem – herói, Mário de Andrade buscou retratar um caráter identificador que estivesse presente nas manifestações culturais observadas por ele. Assim, a busca por um caráter ou um não caráter foi fruto de sua pesquisa sobre a identidade coletiva através de um imaginário comum.

O pensamento do modernista Mario de Andrade, porém, não é uma constante para todos os modernistas. Houve modernistas que acreditavam que deveria haver uma ruptura com a tradição, valorizando aquilo que era associado ao termo “moderno”. Cabe ressaltar que essa recusa pelo já estabelecido e a busca pelo uso da tecnologia em oposição ao tradicional, possibilitou a criação de diversas formas e conteúdos diferentes aplicados ao modernismo.

Essas contradições foram fruto do que Foot Hardman designou como drama da modernidade, ou seja, “choque que interrompe o fluxo da experiência tradicional (...), no esquecimento produzido pelo desencontro de linguagens, na lógica destruturante das identidades comunitárias” (HARDMAN, 1992) Assim, essas diferenças que distanciavam os intelectuais eram referentes às dificuldades em tentar suavizar esse

drama ou unificar as temporalidades, sentidas como necessárias no início do século XX.

Como afirma Angela de Castro Gomes, seria impossível imaginar que os intelectuais cariocas tivessem se afastado dessas discussões. Isso porque o Rio era a capital e tinha por missão representar e civilizar o país, além disso, a cidade se encontrava no centro da polêmica dos modernistas, uma vez que ela possuía estigmas associados ao atraso. (GOMES, 2004: 80-106)

O modernismo do Rio de Janeiro ganha conotações diferentes do promovido em São Paulo pela intelectualidade que dele participa. Mônica Pimenta Velloso, ao realizar uma pesquisa sobre o modernismo no Rio de Janeiro, destaca que os debates entre modernidade e brasilidade eram alargados para além da cultura livresca e se engendrava pelos meios boêmios. (VELLOSO, 1996)

Além disso, os modernistas cariocas se distanciavam dos paulistas pela forma como eles abordavam as questões centrais do modernismo. O uso da linguagem humorista para caracterizar a nação, principalmente pelo meio da carnavalização, foi uma constante para os intelectuais modernistas cariocas. Assim, o humor e a sátira se contrapõem à tristeza, que era um viés da nossa tradição cultural e defendida por uma das vertentes do modernista paulista.

Essa contraposição entre os intelectuais boêmios do Rio de Janeiro e os intelectuais paulistas surge de fato após “os discursos e a campanha de Olavo Bilac pela defesa nacional e constituição de uma arte nacional” (DUARTE, 2003: 89). A partir de então, o humor e a ironia aparecem como o avesso da brasilidade e a literatura, tida como séria, passa a renegar a literatura boêmia.

O modernismo carioca buscava-se se aproximar do homem comum através de temáticas ligadas ao cotidiano e ao interesse geral. As temáticas relacionadas ao Carnaval tinham por objetivo a valorização da cultura e do gosto popular, aproximando a arte da vida real. Além disso, o humor, nas caricaturas e propagandas, tinha como significação introduzir uma visão da identidade nacional através da dessacralização da arte, o qual era um tema recorrente do modernismo.

As caricaturas e o modernismo boêmio tinham como característica de seus discursos tomar a parte pelo todo, “gravando uma imagem estável que dura e se repete, invariavelmente, no tempo” (VELLOSO, 2007)

Cabe destacar, porém, que apesar das diferenças existentes entre São Paulo e Rio, o humor está presente na força simbólica de ambos os movimentos. Mônica Pimenta Velloso destaca o humor sático de Oswald de Andrade em sua antropofagia, a qual expressa à mesma carnavalização do país.

Considerações Finais

Logo, apesar dos modernistas não serem homogêneos, no que tange aos valores simbólicos por eles destacados, eles possuíam características comuns que os uniam no mesmo movimento estético, literário, cultural e político. Os modernistas tinham por preocupação com a nacionalização artística, com a brasilidade e propunham um Brasil mais próximo do mundo de seu tempo.

Vale ressaltar que, pouco se discute como o teatro de revista se insere nessas discussões sobre a identidade nacional. Apesar de existir muitas similaridades que nos possibilitam identificar ideais promovidos pelo movimento modernista em algumas peças do Teatro de Revista, tais como: as temáticas carnavalescas, o humor, a busca pela identidade nacional, estereótipos e as tipificações sociais.

A pesquisa, portanto, tem por foco estudar as relações existentes entre o teatro de revista e o modernismo, lançando mão de peças que foram censuradas pelo Estado da década de 1920. O ponto de partida para tal análise ocorrerá através dos textos teatrais tendo por objetivo identificar os ideais presentes nos intelectuais, autores do teatro de revista.

Portanto, sob essa ótica, busco realizar um estudo sobre o papel dos intelectuais na formação do pensamento da sociedade carioca na década de 20, destacando a relação tradição-moderno presente em suas obras e analisando as relações entre o teatro de revista e o movimento modernista carioca. Além disso, busco observar as relações entre a institucionalização da censura e a criação de poderes simbólicos ligados à identidade nacional.

Referências bibliográficas:

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. Disponível no site:

tudosobre.com/concursos/3/CANDIDO,%20Antonio%20%20Literatura%20e%20Sociedade.pdf

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. História e análise de textos. In: _____ . (org.) *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

DUARTE, Rodrigo Aldeia. *Modernidade e Tradição nos Modernismos do Rio e de São Paulo*. In: Mneme, v.4 - n.7 - fev./mar. de 2003. Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme

FERREIRA, M. M. (org.) *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: ED. FGV, 2000.

GOMES, Angela de Castro. *Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso da festa*. In: Luso-Brazilian Review, Volume 41, Number 1, 2004.

_____, PANDOLFI, Dulce Chaves, ALBERTI, Verena (Coord.). *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002, p. 351.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20*. São Paulo: Ed.Unicamp, 2004, p. 194.

HARDMAN, Francisco Foot. *Antigos modernistas*. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992

KRAMER, Lloyd S. *Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra* In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. *Dramaturgia em cena*. Maceió: EDUFAL, 2006.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1999.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX*. In: VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

PESAVENTO, Sandra. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2. ed., 2008, p.82

_____. *História & literatura: uma velha-nova história* », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 28 janvier 2006.

<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>

RIBEIRO, Luiz Gustavo Marques. “*Tecendo o teatro de revista: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia*”. Disponível em:

<www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/luizgustavo_vera.pdf> Acessado em: 06/05/2010

RIEGO, Christina Barros. *O Teatro Brasileiro nas Revistas Literárias e Culturais do Modernismo: 1922 – 1932* In: Revista Letras, Curitiba, N. 68, P. 69-85, Jan./Abr. 2006. Editora UFPR.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2 ed., 2003, p. 28.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista* In: *Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112*

_____. *O modernismo brasileiro: outros enredos, personagens e paisagens*. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2007*. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/3557>

Sites:

http://www.faperj.br/boletim_interna.phtml?obj_id=2289. Acessado em: 29/05/2010