

**TEATRO DE REVISTA EM TRÂNSITO:
Brasil e Portugal**

MARILDA DE SANTANA
SILVA¹

1 INTRODUÇÃO

No período entre guerras, transformações impostas às economias mundiais interferiram diretamente em diversos aspectos nas dinâmicas culturais até então vigentes. Neste sentido, as trocas culturais promovidas pela circulação de companhias teatrais francesas, portuguesas, espanholas e italianas promoveram uma nova dinâmica cultural no Brasil e na então capital do Império, posteriormente República, o Rio de Janeiro, e demais capitais.

Brilhante e Reis (2012: 68) descrevem no capítulo as Rotas do Teatro entre Brasil e Portugal, de maneira elucidativa, o processo para compreender o trânsito das companhias de teatro e o mito Luso-Brasileiro: “No campo das artes da cena, admiração e reverência, rivalidade e disputa, visão de oportunidades financeiras e defesa de matrizes estéticas figuram no lastro de uma história de travessias”.

Neste sentido, as autoras ratificam que o campo artístico teatral com início no século XIX forma-se a partir da iniciativa privada em sintonia tanto com o governo português quanto com poder imperial brasileiro, promovendo “dinâmicas de consumo do entretenimento e tensões sociais nas cidades” (BRILHANTE e REIS 2012: 69).

A representação do cotidiano presente nas revistas está muito próxima do que os formistas como Simmel e Mafesolli denominam de uma espécie de fantasia, uma realidade carregada de situações pontuais e efêmeras (PAIS, 2002). Os textos selecionados, cada um no seu tempo, apresentam estas realidades. Para caracterizá-las usamos as convenções, conforme Veneziano (2013); são elas: a alusão, a sátira, o

¹ Marilda Santanna. Professora Dra. do Programa de Pós graduação em Cultura e Sociedade Pós-cultura IHAC- UFBA. Coordenadora do grupo de pesquisa Canto de cada canto associado ao Centro de estudos Multidisciplinares em cultura – CULT. Cantora com três álbuns lançados. Este Texto é fruto da pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa em 2013-2014. Bolsa Capes processo 3251-136. E-mail: marilda62@gmail.com.

double sens, imprensa, teatro, personagens-tipo, dentre outros. Além destas, nos textos analisados destacamos, também, como convenção à família e à localidade e algumas estruturas dramáticas que foram modificadas pelos autores. Passemos, pois, para as análises dos textos selecionados.

2 O MANDARIM OU “A GARGALHADA QUE ABALOU O RIO”

Revista cômica de 1883, encenada em 1884 em um prólogo e três atos, divididos em 11 quadros. O mandarim se passa na corte do Rio de Janeiro do século XIX, narra a história do mandarim Tchín-Tchan-Fó, que em visita ao Rio de Janeiro com sua esposa de cabelinho na venta, Peky, pretende negociar possibilidades da imigração chinesa para substituição da mão de obra escrava e verificar se a cidade tem condição de abrigar seus conterrâneos. O casal pretende, também, abrir um negócio de bugigangas no Rio de Janeiro.

Enquanto a licença não sai, o casal conhece, por meio do Barão de Caiapó, as belezas e mazelas da capital do Império, que passa então em revista os fatos e calamidades acontecidos no ano anterior, como a febre amarela, a emigração chinesa no Brasil, a crítica à escravidão em geral e a submissão da mulher escrava em particular, a disputa e os conchavos da imprensa com os latifundiários, a cocote que sempre quer tirar algum proveito do visitante ilustre, dentre outros fatos. Alguns personagens-tipo desfilam durante a visita do Mandarim. Ainda no prólogo, o Mandarim é apresentado à política pelo Barão de Caiapó que a designa como o fio condutor de todas as calamidades públicas. A política como mediadora pede aos males perfilados que se apresentem, à proporção que ela os menciona. Vejamos:

Lá vai a ama-de-leite, a desgraçada
Cujo sangue é vendido a quem mais der,
A abandonar o filho foi forçada
Porque não pode a escrava ser mulher.
A escravidão! A pavorosa mancha
Provocante cocote sem pudor...
A subscrição lá passa toda ancha
Da tranchinha lá passa o jogador.
O agiota lá vai que, sem consciência,
Dinheiro empresta a dez por cento ao mês.
Lá segue a loteria, essa indecência.

E o jogo um filho que o demônio fez!
Eis o quiosque. A polícia pondo em talas,
Serve aos malandros para rendez-vous.
Lá passa o esperto vendedor de balas
De ovo, altéia, hortelão, parto e caju.
Lá vai o bonde, o matador horrível,
Das pernas dos transeuntes o terror!
A Mofina, lá vai negra: irascível
Lá passa um tipo de comendador!
O Mendigo! O cacete! O vagabundo!
O músico ambulante dos cafês...
O Engraxate...O cortiço nauseabundo...
O Capoeira, que as armas tem nos pés, O poeta lírico...

A partir desta descrição das mazelas da cidade do Rio de Janeiro e seus tipos populares, os fatos vão sendo apresentados quadro a quadro, tendo como fio tênue o triângulo amoroso do Mandarim com a cocote Olimpia e Peko, esposa do Mandarim. Neste quiprocó, Lucas, enamorado da Cocote Olimpia, que o rejeita, pois não tem como sustentá-la, com ciúme, ajuda Peko a salvar o mandarim das garras da cocote que na cena final revela que é chinês e foi raptado por um marinheiro Francês, que o trouxe para o Brasil.

O Mandarim apresenta uma estrutura de revista de fim de ano inspirada nas revistas portuguesas; porém com uma diferença: Os fatos e personagens se referem a acontecimentos no Brasil no ano em questão. Os *compères*, barão de Caiapó e O Mandarim, convenção portuguesa adotada no Brasil, vão costurando os quadros com os acontecimentos do cotidiano que despertaram a atenção e curiosidade na população. Neste texto destaca-se a cocote Olimpia, um personagem-tipo² que ganha projeção ao longo da existência do teatro de revista, transformando-se em mulata, baiana, dentre outros nomes.

A crítica ao teatro é outra convenção bastante recorrente no teatro de revista em geral, e o de Arthur Azevedo em particular. No texto, *o Rio de Janeiro em 1887*, no quadro 13 cena V, há o desfile dos teatros do Rio de Janeiro e a programação em cartaz em cada um deles. Cada um dos teatros apresenta ao Zé Povinho “sua” programação,

² Diversos personagens, tipos, caricaturas sociais, alegorias e fantasias, eram postos em cena, na revista, para uma imediata identificação pela platéia. Os tipos, como o Zé-Povinho, o Bilontra, a Cocote, a Mulata e o Mulato, o Caipira ou Matuto, o Malandro e o Português surgiam no palco das revistas. Existe um fio tênue entre a personagem e a caricatura, os quais se distinguem pelo que fazem, ou seja, por suas ações. Vários autores foram importantes na conceituação da personagem. Pallotini (1989) Prado (1968), Brait (1985) Aristóteles (1985).

descrevendo seus sucessos e fracassos e os gêneros que cada um elege como referência para o êxito na afluência do público. Neste quadro, passam-se em revista os gêneros leves como operetas, revistas, teatro-circo, variedades, a óperas, dramas, tragédias.

Em todos os textos analisados, exceto a revista carnavalesca brasileira *Gato*, *Baeta*, *Carapicu*, aparecem a crítica ao teatro. Tomaremos como ilustração a passagem desta convenção na revista o Mandarim no II ato quadro 6 cena II. Nesta cena, uma crítica às instalações dos teatros no Brasil.

Mandarim – quem vem a ser isto?! Uma praia de banhos?
Olimpia – Não. São os nossos teatros
Mandarim – Teatros?! Estas barracas?!
Olimpia – O hábito não faz o monge.

No texto da revista portuguesa de Carnaval *Bola de Sabão* de Lino Ferreira e Arthur Rocha, a crítica não se dá ao espaço físico, mas sim aos gêneros. O personagem-tipo *marido* interrompe o “sabão macaco” para dizer que todos os membros vão se dividir para ir ao teatro, fazendo críticas ao modo de fazer revista e lamenta a falta que faz o Gil Vicente. Os próprios autores criticam alguns textos de revistas encenados, apontando como problemas a falta de criatividade e qualidade dos textos que vão à cena.

Na revista *Tim tim por tim tim* a crítica ao teatro está presente no quadro 5º cena 1 do II ato, no diálogo entre Lucas e Ulisses, no modo de fazer teatro antigo e moderno. E no 2º ato quadro 3 cena 1 o diálogo de Ulisses com Lucas e o cozinheiro demonstra uma crítica ácida a alguns autores do teatro de revista

Ulisses – Não temos o que fazer.
Lucas – E por isso queremos ser escritores dramáticos.
Ulisses – Vimos aprender como se faz uma revista.
Cozinheiro – Chegam tarde.
Lucas – Isso é que não pode ser. A revista não é cousa a que se guarda.

Dois personagens-tipo obrigatórios foram criados no teatro de Revista português: O *compadre* e a *comadre*. Ela, sempre elegante e bonita, e ele, cômico e popular. Esta dupla aparece em cena até os anos 1920 do século XX e passa a ser substituído pelo “Zé povinho”, personagem inventado por José Bordalo Pinheiro que aparece como compère na revista *O Rio de Janeiro* em 1887, de Arthur Azevedo e Lino

D'Almeida. Neste texto, Zé povinho³ chega ao Rio de Janeiro e guiado por Política vai conhecer as calamidades da cidade, ao mesmo tempo em que foge de sua mulher ciumenta “Opinião”.

O ambiente político se passa quase no alvorecer da República e da Abolição da escravatura. Nesta análise percebeu-se que são apresentadas convenções já recorrentes nas revistas de ano, a exemplo da *Imprensa* no quadro 10 nas cenas 21, 22, 23, 24, 25 e 26, citada acima. Nestas cenas descreve-se de forma metafórica a situação dos jornais e revistas da época, demonstrando que a sobrevivência dos mesmos está intimamente ligada à prescrição de um coquetel de remédios formado por: *assinaturas*, *acionistas*, *anúncios*. Os que não conseguem este tripé de manutenção vão se adaptando às situações para manterem-se de pé.

Outra convenção, neste texto de Arthur Azevedo e Lino D'Assunção, é a presença do espectador. Este personagem-tipo aparece pela primeira vez no texto na cena I no quadro 2, dirigindo-se ao público, já emitindo uma opinião de que terá coisa nova. E anuncia que a aparição do “espectador” no início do I ato é uma convenção da revista francesa denominada de *Monsieur du parterre*. O referido personagem já começa a cena anunciando a esperteza dos autores em começar a peça pelo Couplet final. E ainda: “Um sujeito que finge ser do público, que fala como por acaso” (AZEVEDO, 2002: 378).

3 TIM TIM POR TIM TIM

Estreia em Portugal, em 23 de março 1889, no teatro da Rua dos Condes, este espetáculo tornou-se um divisor de águas em uma nova fórmula de fazer teatro de Revista tanto em Portugal, quanto no Brasil (em 1892), com mais de 100 apresentações.

Tim tim por tim tim é uma Revista fantástica e de costumes, em um prólogo, 3 atos e 12 quadros com músicas de diversos autores e coordenadores.

O texto, conforme prólogo da revista de Sousa Bastos, conta a história de Ulisses, o herói grego, que segundo a fábula estivera no território ibérico e fundara

³ Zé Povinho, personagem criado por José Bordallo Pinheiro em 1875 para retratar o povo português. Pouco depois parte para o Brasil e publica suas caricaturas em dois grandes jornais: *O Psit!!!* e o *Besouro*, além de desenhar para o Mosquito. Permanece no Brasil por três anos com a mulher e um dos filhos, retornando depois para Portugal.

Lisboa. Entediado pela rotina resolve sair em busca de preencher o tempo. Vai até Mercúrio que lhe apresenta o Dia, a Noite e as Quatro Estações, a fim de que se decida a melhor maneira de passar o seu tempo.

Após assistir as apresentações das estações do ano, Ulisses parte para passar o verão em Lisboa e decide escrever uma revista. Busca inspiração num desfile de mulheres diferentes, que passam dos temperos e especiarias a uma pleiade de diferentes nacionalidades e profissões, uma Italiana, uma espanhola, uma portuguesa, uma francesa, uma baiana, uma parteira, uma telegrafista, uma doutora, além de uma cena comparativa entre o teatro novo e o antigo. O grande diferencial de *Tim tim por tim* foi fugir das caricaturas vivas, das piadas políticas, e se apoiar na malícia, no duplo sentido e no desfile de mulheres. Imprimindo um novo modo de fazer revista à portuguesa, que será copiada pelos brasileiros.

O ritmo da peça era marcado pela busca de Ulisses e Lucas (o marceneiro aposentado), por fatos que os pudessem inspirar a escrever uma revista. Mesmo com um fio condutor que garantia a unidade da peça *Tim tim por tim tim*, sempre acontecia de enxertos de canções, cenas, episódios, se afastando enquanto gênero do teatro Aristotélico e se aproximando do teatro épico de Brecht. Era um novo “jeito” de se fazer teatro à portuguesa, inaugurado por Sousa Bastos.

Alguns pesquisadores de teatro afirmam que este novo modelo de encenação foi provocado pela Lei Lopo Vaz⁴. Outros afirmam o contrário, que a estreia de *Tim tim* foi um ano antes da popularmente denominada “Lei da rolha”.

Ainda no prólogo da peça, o tédio e o tempo ocioso foi o que provocou a saída de Ulisses em busca de aventura em Lisboa. O diálogo de Ulisses com o Tempo no I ato do quadro 2, cena 1 reflete este estado de insatisfação:

Tempo – Vens fazer uma viagem de recreio?

Ulisses – Pura e simplesmente. A gruta de calypso tornou-se-me um fastio insuportável.

Ulisses e Lucas pedem ao cozinheiro que os apresente algo mais original para uma cena interessante. O cozinheiro então propõe um concurso internacional de

⁴ A Lei Lopo Vaz, popularmente conhecida como lei da rolha, diferentemente dos registros dos pesquisadores do teatro de Revista no Brasil (VENEZIANO, 1996), só foi sancionada em 7 de abril de 1890, um ano após a estreia do espetáculo de Sousa Bastos, *Tim tim por tim tim*. Portanto, este espetáculo não sofre qualquer tipo de censura neste sentido (REBELLO, 1984 e SANTOS, 1978).

mulheres dos diversos países e as canções populares daqueles países. Entram em cena a Italiana, a Francesa, a espanhola e uma baiana! A Pepa Ruiz, vedete espanhola naturalizada portuguesa, vestida de baiana aparece no quadro 3º do II ato na cena 2 como uma vendedora de mingau cantando o Lundu baiano:

P'ra fazer bom mugunzá,
Todo cuidado se emprega;
Como eu jeitosa não há,
Baiana pura não nega!
Doce apurado,
Leite bem grosso,
Côco ralado
Prove seu moço!
Ah!
Prove e depois me dirá
Se gostou do mugunzá,
Ia! Ia! Ia!
Aqui está meu mugunzá!

Essa cena era feita, segundo relatos da época, na plateia. Pintada de preto, Pepa perguntava aos homens se queriam provar 'seu' mugunzá. Segundo Veneziano (2011: 62), “Não há registros anteriores de número de plateia com *double sens* na revista brasileira. Provavelmente o *Mugunzá* tenha sido o primeiro número de plateia com motivos brasileiros”.

Ainda neste mesmo quadro, após a “baiana” que se apresentava pintada de preto, surge em cena a portuguesa. Mas, o grande sucesso neste espetáculo era a Pepa Ruiz cantando *Caluda, José* e o Lundu baiano *Mungunzá* (SANTANNA, 2014: 4).

Para Veneziano (1996: 2),

Tim tim por tim tim foi a revista portuguesa mais remontada no Brasil, durante anos e anos, em diversas cidades. Quando chegou, fez de início, mais de 100 apresentações consecutivas, influenciando nossos autores e mostrando a possibilidade de se trocar a força da crítica política pela força dos apelos sexuais.

A figura da baiana, que se confunde por vezes com a mulata, surge no Teatro de Revista brasileiro em 1890, quase que simultaneamente, em duas revistas – *A República* de Artur Azevedo e *Bendengó* de Oscar Pederneiras (TAVEIRA, 2010). Portanto, antes da chegada de *Tim tim por tim* ao Brasil. No entanto, o *double sens* chega com a Pepa Ruiz e sua “baiana”.

Vejamos uma passagem deste personagem-tipo na revista carnavalesca *Gato, Baeta e Carapicu* de Cardoso de Menezes (1920):

A baiana entra e se apresenta.

Baiana – Sou sempre o prato do dia; sempre a Bahia há de dar o que falar.

Diz a baiana em um verso que se confunde com a mulata:

Sempre fui o bom bocado
De Seabra a Mangabeira
Do Brasil está provado
Sou a mulata faceira...
Não invejo Pernambuco
Nem São Paulo ou Rio Grande
A qualquer deles machuco
Quando mestre Ruy s'expande

4 REVISTA CARNAVALESCA NO BRASIL: SAMBA, MULHER, CARNAVAL E MALANDRAGEM

A partir das revistas carnavalescas define-se uma nova maneira de se fazer revista à brasileira, se descolando assim da influência portuguesa. Uma nova linha dramaturgic e uma atuação diferenciada são características encontradas no novo modelo da Revista à brasileira. Além disso, a ligação do teatro de revista com a música popular urbana do início do século XX é outro fator para o sucesso desse novo modelo.

Para análise do texto da Revista de Carnaval optou-se por *Gato, Baeta, Carapicu*⁵ de Cardoso de Menezes. Sua estrutura apresenta-se em 2 atos, 5 quadros e uma apoteose. Seu enredo, História e Heródoto, respectivamente, mãe e avô de Victória sugerem um prélio Carnavalesco entre *Gato, Baeta e Carapicu* para assim tomar a mão de Victória em casamento. O tema é o Carnaval do Rio de Janeiro de 1920⁶ e o júri formado por arte, luxo e ideia é organizado-coordenado por fantasia, que fornece estes três elementos para a disputa da mão de Victória. Como cenário a cidade do Rio de Janeiro, e como *compère, Carioca*, personagem-tipo que se confunde com o malandro⁷.

⁵ Gato, Baeta e Carapicu são os três maiores clubes Carnavalescos deste período analisado. Respectivamente Fenianos, Tenente do Diabo e Democráticos. Mais informações sobre estas sociedades carnavalescas (VENEZIANO 1996: 50-53).

⁶ Há controvérsias de alguns pesquisadores sobre o ano de estreia desta revista. Veneziano (1996), diz que foi em 1912. E Chiaradia (2012) que exibe o cartaz da revista na página 137, e no anexo, revela que a estreia da mesma aconteceu em 24 de janeiro de 1920. Optamos, então, pela data da segunda fonte.

⁷ Mais informações sobre este personagem-tipo em Da Matta (1980).

A mulata e o malandro são os dois personagens-tipo que mais se fixaram na formação da identidade brasileira dentro e fora do Brasil.

Para Da Matta (1980: 204) “O malandro é um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho [...] e altamente individualizado seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se”.

Este personagem-tipo ganha mais corpo com as revista de Carnaval. No entanto, encontramos, ainda na contemporaneidade, esta convenção em *Ópera de Malandro*⁸ de Chico Buarque, cuja estreia foi em 1978, numa vertente do teatro musicado brasileiro, já influenciado pelos musicais americanos, mas mantendo uma identidade nacional.

Outra convenção frequente nas revistas em geral, e nas de Carnaval, em particular, são os personagens-tipo as lavadeiras. Felizarda é uma delas. Representada por Oflia Amorim em *Gato, Baeta e Carapicu*, o poeta Orestes Barbosa diz que ela foi a “precursora do samba no palco” e, também, grande dançarina de maxixe.

A esta altura o *double sens* já fazia parte das convenções das revistas. E a fala de Carioca a Folia e Fevereiro ao apresentar Felizarda é elucidativa: “Carioca – Felizarda é mestra a segurar no pau do estandarte... A maosinha dela está habituada que é aquela garapa [...] pra cima pra baixo, prá baixo prá cima”.

No teatro de revista, o *double sens*, ou duplo sentido, como já ilustrado acima foi amplamente utilizado pelas atrizes, que provocavam os cavalheiros na plateia com músicas picantes e insinuantes.

A revista *Gato, baeta e carapicu* traz em sua dramaturgia o germe dos concursos das escolas de Samba carioca da atualidade nas categorias de julgamento: *Ideia, Luxo e Arte*, associada a um júri representado, no caso do texto, pelo *povo, imprensa e artista*.

No quadro 6, cena 1, aparecem os personagens *imprensa* e *artista*, com o *compère* carioca que pergunta à imprensa quem deve levar a mão de vitória: Gato baeta ou carapicu?

Imprensa – Qualquer deles tem direito à vitória. Lembra-te meu amigo, de que, fazendo parte do jury que tem que julgar o valor dos prêmios com que eles se apresentaram, devemos ser imparciais...

Artista – realmente, todos tiveram a arte, o luxo e a ideia a seu lado.

⁸ Este espetáculo acabou de ser remontado em julho de 2014, no Rio de Janeiro, pelo diretor João Falcão, tal a atualidade do tema.

O júri decide que a disputa da vitória se dará novamente no Carnaval de 1921.

Ao final, apoteose. Uma convenção que se mantém nas Revistas Carnavalescas do Brasil.

5 BOLA DE SABÃO É UM SOPRO QUE EVOLA E DESAPARECE

A revista Carnavalesca *Bola de sabão* (1918) de Lino Ferreira e Arthur Rocha, com músicas de Luz Junior, constituída de um ato e dois quadros foi encenada no teatro República, em Lisboa, no Carnaval de 9 a 12 de fevereiro de 1918.

O texto relata, em especial, a ascensão de Sidônio Pais⁹, presidente da República de Portugal pelo Partido Nacional Republicano e suas consequências na sociedade no período de guerra mundial.

Para isso, os autores usam como metáfora os diversos tipos de sabão para compreender o que se passava na cidade no novo regime. Em especial, o sabão macaco (representa o povo), um tipo de sabão bastante popular criado em Portugal, que no Brasil é conhecido como sabão massa. Neste ambiente relata as dificuldades enfrentadas pela sociedade para manter o país em “ordem” e a truculência da polícia e do governo para este fim.

No primeiro ato os personagens são: Mota, o contínuo; varredeiras 1, 2, 3, 4, 5; sabão gordo, amarelo, azul e branco; macaco e um lacaio. Todos limpando a “Real Academia Republicana dos Sabões”. A discussão gira em torno de quem será limpo ou não. Denotando a varredura que o regime provocou com a subida de Sidônio Pais ao poder. No segundo quadro a cena se passa numa repartição de turismo e o poder dos militares em aprovar ou suspender os jogos de azar, o conceito de democracia e as mazelas de quem não apoia o governo.

Neste quadro, o primeiro oficial, Lucas, pede que entre os que estão à sua espera. Três personagens femininas que representam a regulamentação do jogo são interrompidas pelo Macaco (sabão), que sempre de forma metafórica narra a falta de

⁹ Sidônio Pais líder de um golpe militar em Portugal que inaugura a República Nova, decreta o regime presidencialista, tornando-se presidente em 9 de maio de 1918. Sua ascensão ao poder, no entanto, é efêmera. Vítima de um atentado em novembro de 1918, o presidente-rei, como também era denominado, não resiste e é enterrado no Panteão Nacional a 21 de dezembro de 1918. Disponível em: <http://www.museu.presidencia.pt/presidentes_bio.php?id=28>. [Consultado em 13-8-2014].

alimentos, a pancadaria para manter a ordem, a crítica a oposição e a situação. Ainda no segundo quadro, mais adiante, entra o forasteiro reclamando que foi vítima do conto do vigário, pois o pacote que lhe foi entregue não correspondia ao prometido. Macaco responde que o conto do vigário é uma espécie de programa do partido. O macaco continua suas “denúncias” do novo regime ao perguntar ao Sr. Lucas sobre os preparativos para a próxima viagem para divulgar a propaganda nas províncias dos atrativos de Lisboa: Principalmente dos combates nas ruas, dos assaltos aos estabelecimentos, das granadas a entrarem por uma casa a dentro... um encanto!

Ainda neste quadro entra uma *família*, convenção também presente na revista *Gato, Baeta e Carapicu*, se queixando das consequências dos efeitos da revolução. Na análise dos textos, ambas as revistas carnavalescas apresentam esta convenção. Vejamos o exemplo em *Bola de sabão*:

Diz a família – Um pavor, um pavor!

Diz a sogra – Nós andamos a ver os destroços nas ruas de Lisboa.

Nesse quadro, cada membro da família relata fatos acontecidos pelo bem de Sidônio no Poder. Mudam de assunto ao serem perguntados de onde vieram. Então, o Macaco começa a recomendar visita aos pontos turísticos de Lisboa, até o marido interromper para dizer que todos os membros vão se dividir para ir ao teatro. Uma convenção bastante presente nas revistas: O meta-teatro. Esta convenção já foi destacada nas revistas acima.

Criticam o modo de fazer revista e lamentam a falta que faz o Gil Vicente. O Terceiro quadro, os personagens são fantasia e sabão macaco. Funciona como uma apoteose, mas diferente da mesma, criticada por fantasia que diz:

– São sempre a mesma coisa, uma cena escura que se transforma para uma cena clara.

Nos textos analisados percebeu-se uma série de convenções que são quebradas como a entrada do espectador na peça *O Rio de Janeiro em 1887*, do couplet no início da peça em *O Mandarin* e a queda da apoteose em *Bola de Sabão*. As convenções também são criadas para serem quebradas. Vejamos o exemplo em *bola de sabão*.

Macaco diz que gosta mais dos finais das peças antigas que terminavam com um recitativo cuja mensagem é uma crítica às escritas sem graça e o retorno do povo

ilustrado a apoiar, proteger o artista. Ainda neste quadro Macaco resume o que vem a ser o título da revista. “Bola de sabão é um sopro que evola e desaparece...”

Abaixo, um texto mais ilustrativo que consegue traduzir o espírito do Carnaval de Portugal na época chamado “O Carnaval Português de outras épocas” de Rafael Ferreira (1947: 194):

Chegadas as quatro noites de Carnaval, todos ou quase todos os teatros se transformavam em vastos salões de bailes, unindo-se as platéias aos palcos, por meio de estrado, s ou mecanismos, como no Trindade e depois no D. Amélia.

Em D. Maria, realizavam-se os melhores bailes, os camarotes estavam mais perto para as brincadeiras, a sala era a mais aconchegante e mais quente, e o Carnaval ainda traz uma pontinha de frio.

Em S. Carlos também se folgava bastante, chegando ali a jogar-se o Entrudo com pastéis de nata!

Mas D. Maria deu sempre a maior nota de alegria e espírito.

Quanto ao Carnaval nas ruas, era o Chiado o ponto culminante das diversões. [...] Nos três dias de Carnaval, eram as carruagens pelo Chiado às quatro filas, duas a subir e duas a descer; e, quando parava a bicha, passavam as cegadas e as paródias, as danças da luta e as dos padeiros e saloios; e apareciam, também, em garbosa marcha, os pitorescos batalhões da Ajuda, de alfama e de Campo de ourique. (FERREIRA, 1947: 196-197).

No Brasil, samba, mulher, carnaval e malandragem. Em Portugal, bailes de máscaras, revistas, buffet e a orquestra da marinha a tocar valsas, polcas, mazurcas e quadrilhas.

Uma convenção que as revistas Carnavalescas no Brasil lançam mão é a apoteose. No entanto, os autores de *Bola de Sabão* lançam mão de uma convenção do teatro Clássico para terminar o espetáculo, representado no texto do diálogo de Macaco e fantasia e o recitativo do *còmpere* Macaco.

Macaco- Gosto mais da forma como as peças acabavam antigamente

Fantasia- Com fogos de vista?

Macaco- Não; com a saudação ao público.

Recitativo

Era d’uso no tempo passado
Ao abrir a representação
A presença do povo ilustrado
Vir o artista pedir proteção
(...)

Este instante porém é usado
P’rá voltar ao costume de então
É à presença do povo ilustrado
Vem o artista pedir proteção

(cae o pano)

5 CONCLUSÃO

A partir dos textos analisados, pôde-se perceber que o trânsito entre Brasil e Portugal, tendo como referência as revistas analisadas, com base nos temas e convenções, tais como *compère*, alusões, personagens-tipo, caricatura, teatro, política, *Double sens*, família, dentre outros; servem como instrumento de análise para se compreender uma sociedade, suas mazelas, alegrias, o pensamento de um povo que transforma a realidade em ficção ao levar a cena fatos acontecidos no dia a dia e que são reinventados e por vezes se tornam tradição.

A efemeridade e a velocidade com que os fatos em cena são apresentados refletem o gênero que se nutre da sátira, da paródia, da alusão para demonstrar a insatisfação que reina na província e na matriz. Ambas sofrem da mesma mazela. A corrupção, a falta de cuidado com o povo, o tédio, o cotidiano que de tão lento se transforma numa aparente letargia, numa morosidade, tais quais os personagens retratados que só fazem criticar, mas não oferecem soluções. São personagens fixos. Não são seres psicologizados, com uma espinha dorsal que transforme e os transforme.

Talvez este seja o grande legado destas trocas. A apatia com que estes personagens transitam nestas cidades, sem oferecer solução. Neste sentido, o teatro épico de Brecht não serviria para ilustrar este gênero em sua totalidade. Talvez mais na forma do que no conteúdo. Pois em Brecht, os personagens que não têm nome, a música que adentra a cena sem ser anunciada, os quadros que se sucedem, aparentemente, de maneira aleatória, têm um propósito: Acordar a sociedade para transformá-la com as próprias mãos. E não só criticá-las como fazem as revistas.

Dito isso, os textos analisados, tanto no Brasil quanto em Portugal, revelam jeitos, pensamentos e costumes de uma época que nos parece distante, mais ainda com alguns temas atuais.

Os ingredientes presentes nos textos de ambos os países são praticamente os mesmos. Alusão, *compère*, o teatro, a política, a família, a cidade (Portugal e Rio de Janeiro), os personagens-tipo, o *double sens*, a imprensa. Alguns em maior ou menor grau que os outros.

Como, por exemplo, em *Bola de sabão* não se encontra *double sens*. Em *Tim tim*

por tim a política não há. A alegoria da arte se encontra em grande medida nos três textos brasileiros analisados: *O Rio de Janeiro em 1887*, *O Mandarin e Gato*, *baeta e Carapicu*.

A crítica ao teatro está presente nos textos Brasileiros, exceto *Gato*, *baeta e Carapicu* e nos portugueses em ambos os textos analisados.

As personagens-tipo tais como, cocote, mulata-baiana, estão presentes em todos os textos, exceto em *Bola de sabão*. No entanto, se formos comparar a atuação de Ângela Pinto, cantando o fado Sidonim, entraria também neste rol. O que difere é o jeito e a quantidade dos ingredientes. Cada um é utilizado ao gosto do freguês, no caso, do dramaturgo.

Nas revistas de Carnaval analisadas do Brasil, *Gato*, *Baeta e Carapicu* e de Portugal, *Bola de Sabão*, realmente se encontram grandes diferenças no que se refere ao tema apresentado. Na revista Brasileira o Carnaval é a grande vedete, com todas as suas alegorias, como se dando um descanso para temas de cunho político; ao contrário de Portugal, que aproveita, justamente, o Carnaval, para denunciar as atrocidades cometidas pelo governo de Sidônio Pais ao assumir o poder em 1917.

Nesse sentido, o Carnaval pode se tornar, também, um espaço para a permissividade da liberdade de expressão. Mesmo que a metáfora, a sátira, a alusão de se “limpar a sujeira” com o sabão e a vassoura, seja a única maneira de denunciar os excessos, neste momento é permitido, “até esquecer a carestia”, como na fala de carioca na revista brasileira.

Assim, a identidade como uma festa móvel da qual relata Hall (1992), serve tão somente como um mecanismo para compreender um jeito de ser “Português” e um jeito de ser “Brasileiro”, mas, que, no frígir dos ovos, fica difícil separar a clara da gema. Pois ambos se amalgamaram de tal maneira que o que os separa é um oceano, ao mesmo tempo em que os une.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Arthur & SAMPAIO, Moreira. *O Mandarin*. In. *Teatro de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: INACEN. 1985

BASTOS, S., STICHINI. M., PLÁCIDO & CONDES. *Tim tim por tim tim*. Lisboa (Cópia manuscrita) (s/d).

WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro (Org.), Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

CHIARADIA, F. *O Theatro São José: a menina dos olhos de Pascoal Segreto*. Rio de Janeiro: Unirio, 2001.

GARCIA, C. N. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: USP, 2003

GOMES, T. M. *Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular*. Dissertação de mestrado, pós-graduação em História, Universidade Estadual de Campinas: 1998.

HALL, S. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 5.ed., Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

MARTINS, J. S. “O senso comum e a vida cotidiana: tempo social”. In: *Rev. Social USP*, São Paulo, 1998, 10(1): 1-8.

MATTA, R. *Carnavais, Malandros e Heróis*. 2.ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

MENEZES, C. *Gato, baeta e carapicu*. Rio de Janeiro (Cópia mecanográfica), 1920.

MUSEU da Presidência da República. *Presidentes – Primeira República – Sidónio Pais*. Disponível em: <http://www.museu.presidencia.pt/presidentes_bio.php?id=28>. [Consultado em 13-8-2014].

PAIS, J. M. *Lufa-lufa Quotidiana: Ensaio sobre Cidade, Cultura e Vida Urbana*. Lisboa-ICS, 2010.

_____. *Sociologia da Vida Cotidiana: Teorias, Métodos e Estudos de Caso*. Lisboa: Imprensa de Ciências sociais, 2009.

REBELLO. L. F. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984. 2.v.il.

SANTANNA, M. “Pepa Ruiz tim tim por tim tim: uma vedeta transcontinental”. In: *Revista GAMA, Estudos Artísticos*, v.2, n.4, julho-dezembro. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2014, p.136-144.

_____. *Sorriso de Mulher: Tipos de Comicidade em Personagens Femininas de Comédias Musicais Bbaianas (1986-1995)*. Dissertação de mestrado. Curso de Pós-graduação em Artes cênicas. Universidade Federal da Bahia. 1999.

SANTOS, V. Pavão. *A Revista Portuguesa*. Lisboa: O jornal, 1978.

VENEZIANO, N. *As Grandes Vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (Coleção Aplauso), 2010.

_____. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro...Oba!* Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

_____. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Unicamp, 1991.