

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO  
MESTRADO EM TEATRO**

**LÍVIA SUDARE DE OLIVEIRA**

**NOS TEMPOS DO GEGÊ: A MODERNIDADE E AS AMBIGUIDADES DO  
GOVERNO VARGAS TRANSBORDAM NA CENA REVISTEIRA**

**FLORIANÓPOLIS**

**2013**

**LÍVIA SUDARE DE OLIVEIRA**

**NOS TEMPOS DO GEGÊ: A MODERNIDADE E AS AMBIGUIDADES DO  
GOVERNO VARGAS TRANSBORDAM NA CENA REVISTEIRA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teatro na linha de pesquisa “Teatro, Sociedade e Criação Cênica”, pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT – CEART/UDESC).

Orientadora: Profa. Vera Regina Martins Collaço, Dra.

**FLORIANÓPOLIS  
2013**

**LÍVIA SUDARE DE OLIVEIRA**

**NOS TEMPOS DO GEGÊ: A MODERNIDADE E AS AMBIGUIDADES DO  
GOVERNO VARGAS TRANSBORDAM NA CENA REVISTEIRA**

Esta dissertação foi apresentada à banca para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Teatro, Sociedade e Criação Cênica, em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 01 de março de 2013.

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

---

Profa. Vera Regina Martins Collaço, Dra. (UDESC)  
Orientadora

---

Profa. Angela de Castro Reis, Dra. (UFBA)  
Membro

---

Profa. Tereza Mara Franzoni, Dra. (UDESC)  
Membro

---

Prof. Fátima Costa de Lima, Dra. (UDESC)  
Suplente

## AGRADECIMENTOS

À Professora Vera Collaço pela infinita paciência, por comprar essa ideia e acreditar que uma pesquisa histórica poderia ser construída a partir das “pistas” contidas nos textos revisteiros. Sou muito grata pelas reflexões e sugestões, sem as quais jamais teria conseguido construir este trabalho.

À Sandra e Francine, “as meninas da secretaria” que muitas vezes tem de resolver problemas burocráticos em cima da hora porque os pesquisadores estão com a cabeça no mundo da pesquisa e esquecem-se do prazo. Fica aqui, além do meu agradecimento, também o meu pedido de desculpas.

Ao Programa de Pós Graduação em Teatro da UDESC por fornecer as ferramentas necessárias para o trabalho acadêmico, como financiamento de viagens à campo e para participação em congressos.

À CAPES, pela bolsa auxílio concedida logo no primeiro ano de mestrado.

Aos trabalhadores de arquivos, como os da Biblioteca da Fundação Nacional das Artes CEDOC/FUNARTE (RJ) e Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas CEPDOC (RJ), por conta do esforço pelo resgate da memória.

Aos colegas que entraram no mestrado em 2011 junto comigo: obrigada e parabéns, nós conseguimos, vencemos o monstro de sete cabeças usando apenas a nossa.

Meu muito obrigado a Éder Sumariva, o nosso “Sherlock Holmes” da pesquisa em teatro, por ter despendido um pouco de seu tempo de pesquisa e conhecimento investigativo para encontrar textos de Revista para mim em São Paulo.

Agradeço a Leon de Paula que não só despendeu tempo atrás de informações para este trabalho, como também me alegrou e acalmou nos dias em que a tarefa de escrever parecia pesada.

À Cássia e Rosane que sempre davam aquele empurrãozinho extra.

Aos colegas da faculdade de Direito, que me deram cobertura quando por conta do mestrado eu tinha que faltar uma aula ou cinco.

À Bruna, Fabiana, Diego e Victor por me tirarem de casa de vez em quando, lembrando-me que é preciso arejar as ideias, e principalmente, por acreditarem em mim.

Quebrando o protocolo gostaria de deixar registrado meu agradecimento ao gato Shakespeare, parceiro de noites de estudo e escrita, por quebrar um pouco a solidão do ofício.

À Fernando Nagib, que mesmo sem saber nada sobre Teatro de Revistas, sempre tinha um palpite para dar, e pasmem, em diversas vezes estava correto.

Aos meus pais que mesmo não acreditando neste meu projeto de vida, estiveram dando o apoio estrutural necessário para alcançá-lo, e porque me ensinaram a ter disciplina e a ter força para lutar para alcançar o que se deseja.

A todos, meus sinceros agradecimentos.

## **RESUMO:**

Sabendo que o Teatro de Revista é gênero que trabalha com a atualidade, o objetivo deste estudo é analisar sete textos revisteiros produzidos entre 1929 e 1945, de forma a perceber se ainda havia discussões políticas na Revista desse período. O governo de Getúlio Vargas foi escolhido como recorte temporal, pois a censura é responsabilizada pela derrocada do teor político no Teatro de Revista. Assim, busca-se entender que mecanismos do riso foram utilizados pelos autores revisteiros para burlar a censura. Intenta-se elencar a temática política discutida nos textos revisteiros para compreender como o Teatro de Revista lidava com os acontecimentos políticos e sociais que presenciava. Estão sob foco também as mudanças estéticas pelas quais o gênero passou e a forma como isso está relacionado com as mudanças políticas ocorridas simultaneamente no país, como a Revolução de 1930, o golpe do Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial. A política cultural do Estado Novo é revisitada para possibilitar entendimento sobre sua relação com o Teatro de Revista e se esse gênero esteve inserido na proposta de construção de um teatro dito brasileiro.

**Palavras-Chave:** Teatro de Revista, Getúlio Vargas, Mecanismos do riso, Política Cultural do Estado Novo

## **ABSTRACT**

Knowing that the 'Teatro de Revista' (Revue) is a genre that deals with current events, this study aims to analyze seven revue texts written between 1929 and 1945 to see if there was still political debate on the Revue of that period. The period Getulio Vargas was president was chosen as a temporal cut since its censorship is claimed responsible for the down fall of political contents on the Revue. Therefore, this project seeks to understand the laugh mechanisms used by the Revue authors in attempt to hoax the censorship. It intent also to point out the political themes discussed on the Revue texts to comprehend how the Teatro de Revista dealt with the political and social events it faced, such as the 1930 revolution, the Estado Novo coup and the World War II. The aesthetical changes the genre went through and the way it relates with the political changes the country experienced are also being studied here. The cultural policy created during the Estado Novo is being revisited to enable the uptake about its relation with the Teatro de Revista and it is asked if this genre was a part of the motion for the building of a so called Brazilian theatre.

**Keywords:** Teatro de Revista, Getúlio Vargas, laugh mechanisms, Estado Novo's Cultural Policy

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 01	Cardoso de Menezes	p.113
Imagem 02	Carlos Bittencourt	p.115
Imagem 03	Freire Júnior	p.118
Imagem 04	Luiz Peixoto	p.120
Imagem 05	Geysa Boscoli	p.122
Imagem 06	Luis Iglésias	p.124
Imagem 07	Alda Garrido	p.130
Imagem 08	Jararaca e Ratinho	p.131
Imagem 09	Rumo ao Catete	p.142
Imagem 10	Canta Brasil- Apoteose	p.153
Imagem 11	Canta Brasil - Apoteose	p.154
Imagem 12	Bonde da Laite	p.157

## LISTA DE ABREVIATURAS SIGLAS

<b>APERJ</b>	Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro	p.15
<b>BPE</b>	Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro	p.15
<b>CEDOC</b>	Centro de Documentação	p.15
<b>CPDOC</b>	Centro de Pesquisa e Documentação	p.15
<b>DINF</b>	Divisão de Informação Documental	p.15
<b>DIPER</b>	Coordenadoria de Publicações Seriadas	p.15
<b>FGV</b>	Fundação Getúlio Vargas	p.14
<b>FUNARTE</b>	Fundação Nacional de Artes	p.15
<b>PPGT</b>	Programa de Pós Graduação em Teatro	p.14
<b>SBAT</b>	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais	p.13

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I ABRINDO A CORTINA REVISTEIRA	21
1.1 REVISTANDO O QUE JÁ FOI REVISTO	22
1.2 A ESTRUTURA, AS CONVENÇÕES E OS MECANISMOS DO RISO DA REVISTA CLÁSSICA	29
1.2.1 Novo arranjo estrutural para o espetáculo revisteiro	30
1.2.2 Convenções mantidas na história da revista	39
1.2.2.1 O duplo sentido em seus múltiplos usos	40
1.2.2.2 Cantando e se apresentando	41
1.2.2.3 Expondo a mecânica revisteira	41
1.2.2.4 A caricatura viva e a alegoria - rindo para criar novas realidades	42
1.2.2.5 A tipificação transformando-se em convenção	46
CAPÍTULO II "PORQUE HÁ SEMPRE UM POUCO DE ARTE NA REVISTA" E DE HISTÓRIA E DE POLÍTICA	52
2.1. NOS TEMPOS DO CAVANHAQUE	53
2.2. DOS FRIOS DOS PAMPAS CHEGA SEU GEGÊ	63
CAPÍTULO III A POLÍTICA CULTURAL DO ESTADO NOVO E SUA RELAÇÃO COM O TEATRO DE REVISTA	80
3.1 A ESTRUTURAÇÃO INTELLECTUAL DA POLÍTICA CULTURAL	80
3.2 MODERNISMO, NACIONALISMO E GOVERNO VARGAS	98
CAPÍTULO IV O UNIVERSO REVISTEIRO QUE COMPÕE ESTE ESTUDO	115

4.1 AUTORES E COMPANHIAS DO <i>CORPUS</i> EM ANÁLISE	112
4.1.1 Um olhar para os responsáveis por essa escrita	113
4.1.1.1 Cardoso de Meneses	113
4.1.1.2 Carlos Bittencourt	115
4.1.1.3 A escrita revisteira em parceira	116
4.1.1.4 Freire Júnior	118
4.1.1.5 Luiz Peixoto	120
4.1.1.6 Geysa Boscoli	122
4.1.1.7 Luis Iglésias	124
4.1.2.1 Companhia Neves e Cia	126
4.1.2.2 Companhia Recreio/Empresa de Teatro Pinto Ltda	126
4.1.2.3 Empresa Walter Pinto	127
4.1.2.4 Empresa Alda Garrido e Empresa Jararaca e Ratinho	130
4.2 O BLOCO TEXTUAL DE 1929	132
4.2.1 <i>Seu Julinho Vem</i>	132
4.2.2 <i>Compra um bonde</i>	134
4.2.3 <i>Às Urnas</i>	136
4.2.4 Um olhar para o conjunto textual de 1929	137
4.3 O TEXTO DE 1937	141
4.4 O BLOCO TEXTUAL DE 1945	147
4.4.1 <i>Bonde da Laité</i>	147
4.4.2 <i>Que rei sou eu?</i>	149
4.4.3 <i>Canta Brasil</i>	150

4.4.4 Um olhar sobre o conjunto textual de 1945	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	166

## INTRODUÇÃO

*Nós historiadores, como humanos que somos, e somos humanos somente na condição de narradores, de viajantes do sentido, de seres capazes de metáfora, somos seres da invenção através do estabelecimento de vizinhanças, de misturas, de hibridismos, de mestiçagens. Somos navegantes das margens da inventividade, esta terceira margem em que se transporta sentido, veiculam-se diferentes formas e matérias e as articulamos, amalgamamo-las. Somos seres da terceira margem do rio, seres que, na condição de habitantes do fluxo temporal, tentam construir narrativas-barcos que privilegiam um ou outro acidente do percurso, um ou outro elemento que compõe a historicidade.*

(Durval Muniz de Albuquerque Júnior. *História: A arte de inventar o passado*).

### Um possível início

A inspiração desta dissertação surgiu ainda durante a redação do meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Disseram que o musical voltou americanizado: o Brasil no teatro musical*<sup>1</sup> realizado na Universidade do Estado de Santa Catarina. Embora a princípio a delimitação do tema e a visualização do recorte estivessem um tanto confusos, uma coisa estava certa: o interesse em pesquisar o teatro musical/musicado no Brasil. Em meio à pesquisa para o trabalho final da graduação deparei-me com o Teatro de Revista e o seu rico legado não só para o teatro brasileiro, mas também para a cultura nacional de maneira geral. E foi através do Teatro de Revista, principalmente<sup>2</sup>, que pude recolher elementos para fazer a minha narrativa histórica sobre o teatro musical no país.

---

<sup>1</sup> No trabalho estabeleço uma relação entre o começo do teatro musical nos Estados Unidos e no Brasil. Faço também uma análise da influência americana não só na estética visual dos musicais brasileiros, mas também no texto teatral, para ilustrar este ponto foi feito um estudo do musical *Gota D'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes. A intenção era mostrar que a influência da estética estado-unidense em nossos palcos não era recente, como algumas críticas em jornais costumavam apontar, mas já vinha desde os tempos do Teatro de Revista.

<sup>2</sup> Não ignorei, no entanto, as outras manifestações na área do Teatro Musical. Há de se considerar, porém, que dentro desta área o gênero mais estudado tem sido a Revista e desta maneira pude encontrar mais bibliografia para amparar a construção daquele trabalho. Encontrei materiais sobre os musicais produzidos nos anos da ditadura militar e também escrevi sobre isto, até porque o texto de análise havia sido escrito naquela época.

Durante aquela pesquisa, lendo autores essenciais para o estudo do teatro revisteiro, como Neyde Veneziano, Delson Antunes e Salvyano Cavalcanti de Paiva, eu encontrei alguns apontamentos referentes às mudanças estéticas pelas quais o gênero passou, bem como os números referentes à bilheteria e tempo em cartaz. Até mesmo o gosto de Getúlio Vargas por vedetes está documentado em livro<sup>3</sup>. Mas inquietava-me o fato de as informações sobre o Teatro de Revista do período do governo Vargas não fossem tão abundantes quanto as das fases anteriores. Perguntava-me se seria por falta de fontes para pesquisa que este estudo não havia sido feito ou se por conta da censura do período não havia registro de dados a serem pesquisados.

Foi neste sentido que a obra de Salvyano Cavalcanti de Paiva *Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro* (1991) fez-se tão providencial. Ao encontrar no livro de Paiva o nome dos textos com breves sinopses sobre o que tratava cada um, presumi que o autor teria que ter retirado estas informações de algum lugar. Poderia ter sido de jornais, afinal Salvyano Paiva era um conhecido jornalista. Talvez eu pudesse tentar a sorte nos arquivos públicos em busca dos textos, ou talvez eu pudesse trabalhar com o que os periódicos da época traziam sobre o Teatro de Revista.

Influenciada, a princípio, por conversas com a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima Piazza do Pós Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, com quem cursei a disciplina *História dos Intelectuais*, eu decidi ir à busca dos periódicos. Fui, ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo,

---

<sup>3</sup> Apenas a título de curiosidade, informo que o famoso caso extra-conjugal do presidente com a vedete Virgínia Lane pode ser visto no livro *Nos Tempos de Getúlio Vargas* de José Carlos Mello (2011). A própria Virgínia Lane em entrevista ao radialista Roberto Canásio da Rádio Globo durante o carnaval de 2007 confirmou o relacionamento, o qual segundo ela durou “por 15 anos meu filho, não foram dois dias não, foram 15 anos de amizade, de relação, de conselhos. Ele me formou advogada, que o Brasil inteiro vai saber no meu livro, na Universidade do Catete, eu sou formada em Direito. Além disso, ele foi paraninfo da minha turma e como se não bastasse ele foi padrinho do meu primeiro casamento.” A título de curiosidade, na mesma entrevista Virgínia Lane mencionou que estaria lançando, em três meses, um livro que prometia “abalar a história”, pois nele ela revelava os bastidores da morte do presidente. Na mesma entrevista a vedete declarou que estava na cama com Getúlio Vargas quando quatro homens mascarados invadiram o quarto e atiraram e mataram o presidente. Segundo a vedete, o presidente já havia lhe informado que algo do tipo poderia acontecer e que não era para ela falar sobre isso caso realmente acontecesse. No dia desse fato Virgínia teria sido jogada pela janela do quarto do Palácio do Catete, vindo a fraturar diversos ossos do corpo. O livro prometido ainda não foi lançado. A entrevista na íntegra pode ser ouvida em: <http://mais.uol.com.br/view/e8h4xmy8lnu8/virginia-lane-e-getulio-vargas-0402CD1C3464C8A12326?types=A&>

procurar no periódico *Vamos Ler* críticas, artigos, crônicas, enfim, qualquer informação relacionada ao Teatro de Revista. Encontrei pouco, ou quase nada.

### **Um novo início**

Ao longo dos meus estudos, já como aluna da PPGT percebi, com o auxílio da minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Collaço, que uma pesquisa feita a partir dos textos e das imagens revisteiras trariam mais respostas às minhas dúvidas do que propriamente o trabalho com os periódicos. Interessava-me saber se/como o Teatro de Revista lidava com a censura, de que maneira falava o que não podia ser dito. E isso eu não encontraria nos periódicos, haja vista que a imprensa também estava sob forte censura no período. E certamente jamais encontraria no periódico *Vamos Ler* as informações a este respeito, pois esta publicação era subsidiada pelo governo.

É preciso apontar que o Teatro de Revista sempre foi um espaço para a discussão lúdica do político<sup>4</sup>, e eu queria perceber se no período delimitado para a pesquisa ainda havia política na Revista. Justamente por conta do que se buscava com a pesquisa que recebi a orientação de ampliar o recorte histórico, passando a estudar os quinze anos de Getúlio Vargas no poder, e não somente o Estado Novo. Isto foi proposto para que se percebesse através do que era retratado no Teatro de Revista como foi construída a base para o Estado Novo.

Assim, ficou delimitado que o estudo partiria do exame de dois tipos de documentos primários, os textos revisteiros e os documentos oficiais relativos ao teatro produzidos durante a constância da política cultural do Estado Novo. Para tanto, foi preciso mapear os locais onde tais fontes poderiam estar arquivadas. Todos os caminhos levavam ao Rio de Janeiro.

---

<sup>4</sup> E aqui quando falo de político/política, trato da questão institucional. Ou seja, busco apreender de que forma o Teatro de Revista discute tópicos referentes a decisões oficiais de governantes, políticas públicas, eleições para cargos públicos, dentre outros.

## A trajetória da pesquisa documental

A questão da localização dos documentos oficiais foi tranquila, o Centro de Documentação (CPDOC)<sup>5</sup> da Fundação Getúlio Vargas (FGV) é referência na área. Era preciso, no entanto, fazer uma visita à sua sede no Rio de Janeiro para poder buscar o que cabia à pesquisa. Foi então que surgiu o primeiro entrave. Ao entrar em contato com o CPDOC para agendar a visita, fui informada de que somente poderia ter acesso aos documentos que já haviam sido micro filmados, pois os originais estavam inacessíveis por conta da construção de um novo prédio da FGV. Ao alegar que eu precisava dos documentos para minha pesquisa de mestrado, disseram-me que o prédio seria inaugurado em março de 2012, e que a partir desta data os documentos estariam liberados.

Enquanto esperava os idos de março, com o auxílio de Vera Collaço, minha orientadora, procurei a localização das peças de revista. Os locais passíveis de conter arquivos com estes textos eram, a princípio, a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Entramos em contato com estes órgãos, fornecendo uma lista de 21 textos de Teatro de Revista, selecionados de acordo com suas sinopses contidas no livro de Salvyano Paiva, e cujas temáticas pareciam abordar questões políticas<sup>6</sup>.

Enquanto esperava a resposta da FUNARTE e da SBAT decidi por ampliar os locais de pesquisa e entrei em contrato com o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ). O APERJ por sua vez me informou que eles não possuíam nenhum texto do gênero, aconselhando então uma busca na Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro (BPE), que por sua vez me mandou para Biblioteca Nacional. Enviei então um *email* para a Biblioteca Nacional, recebi resposta indicando que eu deveria entrar em contato com a Divisão de Informação

<sup>5</sup> CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.

<sup>6</sup> Textos revisteiros importantes para o desenvolvimento da pesquisa: *Seu Julinho vem*, Freire Jr, 1929; *O Barbado*, Irmãos Quintiliano, 1930; *Calma Gegê*, Djalma Nunes e Alfredo Breda, 1932; *O voto secreto*, Luis Iglesias e Freire Jr, 1934; *Da favela ao Catete*, Freire Jr e Joubert Carvalho, 1935; *Quem vem lá?* Luiz Peixoto e Gilberto de Andrade, 1937; *Rumo ao Catete*, Luis Iglesias e Freire Jr, 1937; *Bandeira única*, Luis Iglesias e Freire Jr, 1937; *Cordão do Catete*, Luis Iglesias e Freire Jr, 1938; *Boneca de Piche*, Luis Iglesias e Freire Jr, 1939; *Caiu do Galho*, Luis Iglesias e Freire Jr, 1939; *Joujoux e Balangandãs*, Henrique Pongetti, 1939; *Poleira de Pato*, Saint-Clair Senna, Jarbas Deschamps, 1941; *Brasil Pandeiro*, Freire Jr e Luiz Peixoto, 1941; *Fora do Eixo*, Luis Iglesias e Freire Jr, 1942; *Rumo à Berlim*, Freire Jr e Walter Pinto, 1942; *Marcha Soldado*, Freire Jr, 1942; *Tico Tico no Fubá*, Afredo Breda, 1944; *Bonde da Leite*, Luiz Peixoto e Geysa Bôscoli, 1945; *Que rei sou eu?*, Luis Iglesias e Freire Jr, 1945; *Canta Brasil*, Luiz Peixoto e Geysa Bôscoli, 1945.

Documental (DINF) ou com a Coordenadoria de Publicações Seriadas (DIPER), ambas as repartições funcionam na sede da Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Em meio a uma série de siglas e esperas, Vera Collaço conseguiu resposta da SBAT com três textos digitalizados. O colega Éder Sumariva, doutorando no PPGT, durante à sua pesquisa na USP encontrou dois textos de Revista, somando assim quatro ao meu acervo. Collaço já tinha em seu arquivo pessoal o texto *Canta Brasil*, adicionando mais um à minha pesquisa. Em visita à FUNARTE, consegui acesso apenas à um texto, pois na época a instituição tinha acabado de entrar em contato com o Arquivo Walter Pinto e portanto os textos ainda não haviam sido digitalizados e catalogados.

Claro que não tinha esperanças de encontrar os vinte e um títulos de minha lista e justamente por esta razão a criei tão ampla. Possuía então, três textos de 1929, um de 1937 e três de 1945, ou seja, textos focados em anos de conturbação política.

Menciono a experiência junto aos arquivos para que fique documentada as dificuldades causadas à pesquisa quando os trâmites não correm da maneira que se espera nestas instituições. A pesquisa no país só tem a ganhar com uma melhor organização dos arquivos, bem como a diminuição dos entraves e da burocracia. Feito o desabafo, volto à discussão relativa a este estudo.

### **O trabalho propriamente dito**

Nesta pesquisa utilizo sete (07) textos de revisteiros, textos estes cuja temática está diretamente associada à situação política interna do país, bem como com a política externa, que ilustram, por exemplo, a participação dos soldados brasileiros na Segunda Guerra Mundial. Sabe-se que a produção dramática do Teatro de Revista é extensa, e que ao longo do período aqui abordado ela nunca foi interrompida, não houve, no entanto, a possibilidade de fazer uma revisão ano a ano deste *corpus* textual devido à dificuldade em encontrar estes textos nos diferentes arquivos pesquisados.

No entanto, foram encontrados textos referentes à anos turbulentos do período Vargas, que são 1929, 1937 e 1945. O ano de 1929 aparece focado em três textos, e faz-se importante retratá-lo por ter sido justamente o período anterior à

Revolução/golpe de 1930. Já 1937 é o ano em que o golpe de Getúlio Vargas instaurou o Estado Novo, foi encontrado deste ano apenas um texto. E por fim, o ano de 1945 é retratado por três textos, e traz a importância de ter sido o ano no qual o governante anunciou que abriria eleições presidenciais democráticas e deixaria o poder. O que busquei nestes textos foi o seu conteúdo político, a maneira como as questões da época eram abordadas e de que forma as turbulências políticas foram abordadas na cena. Sobre a Era Vargas Neyde Veneziano sintetiza:

A chamada "Era Vargas" começa com a Revolução de 1930 e termina com a deposição de Getúlio Vargas, em 1945. É marcada pelo aumento gradual de intervenção do Estado na economia e na organização da sociedade e também pelo crescente autoritarismo e centralização do poder. Divide-se em três fases distintas: Governo Provisório (1930-1934), Governo Constitucional (1934-1937) e Estado Novo ou Governo Ditatorial (1937-1945) (Veneziano, 2012,p.453).

Para trabalhar esse recorte temporal me apoio na análise de sete (07) textos revisteiros criados e encenados nesse período. Esse conjunto textual está agrupado em três blocos. O primeiro bloco está composto pelos seguintes textos, levados à cena em 1929: *Seu Julinho Vem*, de Freire Junior; *Compra um Bonde*, de Bittencourt, Menezes e Afonso de Carvalho; e, *Às Urnas* de Freire Junior e Luiz Iglesias. O texto *Rumo ao Catete* de Luiz Iglesias, Freire Junior, Mario Lago e Custodio de Mesquita, compõe o bloco do ano de 1937. E o último bloco está composto por textos de 1945: *O Bonde da Leite*, de Luiz Peixoto e Geysa Boscoli; *Que Rei Sou Eu*, de Freire Junior e Luis Iglesias, e, *Canta Brasil* de Luiz Peixoto, Geysa Bôscoli e Paulo Orlando

Na análise desse *corpus* textual busco apreender as mudanças estéticas que envolveram o gênero revisteiro no recorte temporal proposto, e indicar as relações que se estabelece com a cena e a situação política do país. Assim, o olhar para esses textos procurou compreender o diálogo que se estabeleceu entre contexto/cena-cena/contexto. E, em especial, as escolhas dos revisteiros para colocar no palco o tipo "malandro" associado a Getúlio Vargas, e as abordagens do governo Vargas e seus feitos. Compreendo que tais textos são produtos de seu tempo, afetados pelas conjunturas sociais, políticas e culturais que cercavam seus autores. Tânia Brandão (1988,p.09) aponta que o "teatro de revista deve incidir

sobre o que se pensa naquele exato momento da história. Ou como se pensa: o teatro de revista é um teatro de cumplicidade perversa, é teatro de perversão”.

Outra questão que conduz a pesquisa é compreender o Teatro de Revista produzido no período entre 1930 e 1945, apontando a relação de seus procedimentos estéticos com os acontecimentos políticos marcantes da época. Intenciono ainda, investigar a dicotomia entre o chamado “teatro moderno” e o Teatro de Revista.

Antes, porém, de entrar na discussão política e estética sobre o Teatro de Revista, decidi por apresentar ao leitor o universo revisteiro, com suas convenções e sua estética, para que fiquem claras, depois, as diferenças vivenciadas por este gênero no período aqui abordado. E acredito que essa proposição se faz ainda importante devido ao quase desconhecimento do que foi esse gênero teatral no Brasil, inclusive por parte dos estudiosos do teatro brasileiro. Assim, julguei pertinente detalhar em um breve capítulo, intitulado *Abrindo a Cortina Revisteira*, alguns elementos da estrutura e das convenções do gênero para que meu leitor possa acompanhar com mais facilidade as discussões posteriores. O objetivo, portanto, não é o de reescrever a história do Teatro de Revista em ordem cronológica, mas apenas situar o leitor.

Os textos revisteiros aparecem como suporte documental no segundo capítulo desta dissertação, *Porque há sempre um pouco de arte na Revista - E de história, e de política...* O objetivo principal deste capítulo é retratar a história das mudanças políticas e sociais pelas quais passava o país e como os autores de Teatro de Revista colocavam isto em seus textos. Ou seja, dar destaque as questões sociopolíticas levadas à cena na versão revisteira. Parto, assim, do pressuposto colocado por Veneziano: "Uma leitura mais atenta das revistas da Era Vargas vai nos colocar diante de certas *saídas* encontradas pelos autores, através de *alusões* [...]" (2012,p.454). Pois parto do pressuposto de que tais textos são produtos de seu tempo, afetados pelas conjunturas sociais, políticas e culturais que cercavam seus autores. É como aponta Roger Chartier em *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*:

As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens e práticas ritualizadas ou cotidianas, como o quer o ‘novo historicismo’. Elas concernem mais fundamentalmente às

relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre obra e suas inscrições (Chartier, 2007,p.13)

No terceiro capítulo, *A Política Cultural do Estado Novo e sua relação com o Teatro de Revista*, a discussão centra-se na participação de intelectuais na Política Cultural do Estado Novo, os apontamentos desta política para o teatro e como se situava o Teatro de Revista neste íterim. Tem por suporte documental algumas missivas trocadas entre intelectuais e o Ministro da Educação e da Saúde Gustavo Capanema referentes à prática teatral encontradas no Arquivo Capanema do CPDOC, bem como relatórios oficiais sobre as atividades teatrais encontradas no mesmo local. Neste capítulo trago também questões sobre a modernização do país e o nacionalismo, discussões muito em voga quando do Estado Novo, e como isso vinha à tona na Política Cultural. Com isto acabou dialogando com questão da construção da idéia de nacionalidade como um dos alicerces para a consolidação do estado nação, como bem aponta Stuart Hall:

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré moderna ou em sociedades mais tradicionais, era dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado-nação, que se tornou assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas. (2005, p.49)

Mostra-se inerente na relação teatro/cultura nacional a questão do poder simbólico apontado por Pierre Bourdieu.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo, e deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. (2000, p.14)

Este poder, o simbólico, é talvez o cerne da questão da relação teatro, Estado Novo e público. Questiono a relação do Teatro de Revista com os objetivos do governo, para que se possível for, separar as intenções dos autores revisteiros das

intenções da Política Cultural de Vargas tanto para uma representação de nacionalidade, quanto na construção da própria imagem de Vargas.

O quarto capítulo constitui-se de uma análise do texto teatral em si. Busco aqui perceber os mecanismos do riso utilizados tanto como meio de escapar da censura, como também para legitimá-la. De acordo com Ryngaert (1995, p. 35) “toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como a sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita”. Desta forma intento apontar os usos de sátira, paródia, ironia, bem como analisar os silêncios do texto.

## CAPÍTULO I ABRINDO A CORTINA REVISTEIRA

De Aristófanés sou neta/ Nasci na Grécia pagã./  
Sagrou-me um grande poeta/ Sou graciosa e louçã./  
Troquei a sátira eterna/ Pela pilhéria moderna!/ Tenho  
exercitada a perna/ Nas delícias do cançã!  
(Copla da peça *O Tribofe* de Arthur Azevedo)

O Teatro de Revista, até a pouco tempo o primo pobre do teatro brasileiro, está atualmente sob as luzes da ribalta acadêmica, que tem buscado recuperar em suas passagens a história de nossos palcos e da nossa música popular. Visto sob a ótica da folia, do carnaval, da comicidade, é tarefa árdua apontar em nossos costumes o que não foi celebrado nos palcos revisteiros. E se, no entanto, é fácil associá-lo a aspectos tão presentes no imaginário nacional, também é costumeiro rebaixá-lo à categoria de teatro frívolo, “teatro para rir”, um teatro que não era “de arte”. (Pereira, 1998).

Somente a partir da década de 1980 é que a academia retirou as vendas negativadas que a crítica intelectual e os historiadores do teatro brasileiro tinham relegado essa longa e vibrante fase de nosso teatro. Sobre essa condição nos esclarece, com muita propriedade, Neyde Veneziano: "Remetemos ao plano do nevoeiro esse teatro que cumpriu exemplarmente seu papel modificador durante décadas" (2012,p.455).

Esse teatro polissêmico, como o define Neyde Veneziano (2012), pode ser compreendido a partir de diferentes pontos de vista. Nos seus aspectos estéticos e cênicos esse gênero de teatro musical pode ser compreendido pela sua própria especificidade na construção do texto e do espetáculo. E nos aspectos políticos/nacionais, pode "ser tomado, também, como o gênero que melhor exprimiu a ideia que o Brasil tinha de si nas primeiras décadas do século XX". Além disso, pode-se "dizer que é um dos elementos responsáveis no processo de formação de nossa identidade cultural" (Veneziano, 2012,p.454-455).

Com essa pesquisa eu me engajo aos acadêmicos que direcionam seus olhares pesquisadores para esse gênero teatral e, dessa forma, busca dar a ele o espaço que merece dentre os novos estudos da história de nosso teatro. E isso se

reafirma no contato com a obra *História do Teatro Brasileiro*,<sup>7</sup> editada em 2012, na qual, pela primeira vez nesse tipo de obra, consta um capítulo dedicado exclusivamente ao Teatro de Revista brasileiro.

Considero importante, no entanto, antes de adentrar nas discussões políticas e estéticas, fazer uma apresentação do Teatro de Revista ao leitor, haja vista que este gênero permanece ainda hoje envolto em uma bruma de suposições e incoerências. Desta forma, trago neste capítulo uma breve história da Revista, diferencio-a de outros gêneros de teatro musicado que já foram populares no Brasil, apresento suas convenções e alguns elementos de sua estrutura e estética para que o leitor não se sinta deslocado do objeto. Como já expliquei na introdução deste trabalho, não é minha intenção reescrever a história do Teatro de Revista cronologicamente, apenas apresentá-lo aos que não o conhecem.

## 1.1 REVISTANDO O QUE JÁ FOI REVISTO

Desde a estreia, na então Capital Federal, em 1859 da revista *As surpresas do Senhor José da Piedade*, de Figueiredo Novaes no Teatro Ginásio, até a estreia da revista *O diabo que a carregue lá para casa*, de Walter Pinto e Roberto Ruiz em 1961 no Teatro Recreio, o Teatro de Revista no Brasil percorreu um longo caminho de experimentações. Mais de um século separa a primeira encenação de um espetáculo revisteiro no país da que foi chamada por Salvyano Paiva de “a despedida épica do gênero” (1991, p.631).

Ao longo destes anos a Revista mostrou-se terreno fértil para o cultivo de grandes talentos, não só do nosso teatro, mas também da nossa música popular. Se depois de fracassada a primeira tentativa, em 1859, de trazer a Revista para os palcos brasileiros, quase vinte anos se passaram para que outro texto revisteiro fosse aqui encenado, a *Revista de 1874*, encenada em 1875, novo fracasso.

---

<sup>7</sup> João Roberto Faria (direção). *História do Teatro Brasileiro: I - Das origens ao teatro profissional; da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SENAC-SP, 2012. O capítulo que aborda o gênero foi escrito pela estudiosa Neyde Veneziano e se intitula: *O Teatro de Revista*, p. 436-455.

Somente após a estreia de *O Mandarin* de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, em 1884, o Teatro de Revista caiu nas graças do público, vindo a ser o gênero mais popular de nossos palcos do final do século XIX até o final da primeira metade do século XX.

"Mas, afinal, o que era o Teatro de Revista"?(Veneziano, 1996, p.21).

O Teatro de Revista chegou ao Brasil vindo da França, por intermédio de Portugal. Tem suas raízes no teatro popular, em espetáculos realizados em feiras, mas também traz elementos do *vaudeville*, da burleta, do cabaré, do *music-hall*, da opereta, enfim de outros gêneros de teatro musical, o que faz com que muitas pessoas se confundam, ou simplesmente não entendam o que é um espetáculo revisteiro. Desta forma creio ser necessária uma breve explicação sobre estes gêneros para clarificar as coisas.

O *vaudeville* pode também ser chamado de "variedades". De acordo com Raymond Knapp (2005, p.62) "pode talvez ser entendido como a fusão de um novo modo de apresentação feminina (que requeria apenas uma pequena dose de talento para a dança e o canto) com a *stravaganzza*".<sup>8</sup> Era um *show* de variedades que continha números de dança, música e esquetes cômicas. Mas este é o *vaudeville* comum aos Estados Unidos e à Inglaterra, pois de acordo com Neyde Veneziano (1996, p.23) o *vaudeville* francês, por sua vez, tem sua trama baseada no equívoco, nos enganos e golpes, cujas canções tinham letras que ajudavam no prosseguimento da história.

Já a burleta é uma pequena farsa e como afirma Veneziano (1996, p.22) também é firmada em "engodos, quiprocós, inversão de papéis, travestimentos eram temperos comuns a este tipo de comédia". A burleta tem uma estrutura aristotélica, entremeada por músicas e sua produção dramática é baseada na sátira. No Brasil ficou caracterizada como uma "comédia de costumes curta e musicada" (Veneziano. 1996, p.22), recheada por temas de caráter nacional.

Em relação ao cabaré é preciso fazer um adendo, pois à partir da década de 1950 a palavra passou a ser relacionada a práticas de *strip-tease*, e não é este tipo de cabaré que menciono aqui. Peter Jelavich em sua obra *Berlin Cabaret: Studies in Cultural History* (1993) prefere utilizar o termo *Kabarett* para se referir às práticas artísticas que envolviam dentre outras a crítica social e a sátira política. Um

---

<sup>8</sup> A *stravaganzza* é um estilo de espetáculo pautado em efeitos especiais, prodígios cênicos, figurinos e cenários fabulosos, conta com grandes bailados e coros femininos.

espetáculo de *Kabarett* consistia, segundo Jallavich (1993, p.2), em pequenos números de diferentes gêneros, muitas vezes canções, monólogos cômicos, diálogos e esquetes, algumas vezes números de dança, pantomimas e até manipulação de bonecos. Esses números tinham por tema a atualidade, sexo, moda, acontecimentos sociais e política, tais números não precisavam ter uma conexão entre si.

O *music-hall* nada mais era do que um teatro de variedade, sucessor dos famosos café-concertos, nos quais o espectador sentado à mesa e consumindo bebidas, assistia à números de variedades que podiam incluir o trabalho de cantores, cantoras, bailarinas, orquestras e ginastas. A diferença entre o *music-hall* e o café-concerto, segundo Veneziano (1996, p.25), foi que os ingleses baniram o nome café dos estabelecimentos, pois a ideia de misturar bebidas e teatro dava uma ideia de “teatro relativo”.

A opereta, também com origens na França e influenciada pelo compositor alemão Jacques Offenbach (1819-1880), misturava comédia e melodrama, sempre entremeada por números musicais, tinha histórias de amor e romance, mas também podia trazer críticas e satirizava o presente. Foi a opereta, aliás, que abriu as portas do Brasil para o teatro musicado.

Neyde Veneziano (1996, p.27) aponta que ainda que esteja “ligada a todos estes gêneros por pertencer, ao mesmo tempo, à categoria de teatro popular e de teatro musical, a revista tem uma fórmula resolutória perfeitamente matemática”, e esta fórmula não pode ser alterada, do contrário não se tem Revista, tem-se outro gênero de teatro musical. O que se entende então por Teatro de Revista:

É um espetáculo ligeiro que mistura prosa e verso, música e dança e que faz, através de vários quadros, uma resenha dos acontecimentos, passando **em revista** os fatos da atualidade, utilizando caricaturas engraçadas. (Veneziano, 2006, p.34).

O Teatro de Revista no Brasil iniciou suas atividades na cidade do Rio de Janeiro ainda no século XIX. A corte era na época, uma caldeira na qual borbulhava uma miscelânea de contradições. A capital era, nas palavras de Flora Sussekind (1986, p.15): “Uma cidade em transformação”. A utopia da corte atraía não só portugueses ávidos por desfrutar de suas possibilidades, como também brasileiros em busca do sonho urbano.

Para Neyde Veneziano (1991, p.25): “um país de miscigenação, um povo em formação, uma sociedade pequeno-burguesa em ascensão só poderiam gerar uma plateia receptiva ao teatro popular”. Em 1859 se deu a abertura do Alcazar Lyrique, casa de espetáculos que revolucionou o conceito de diversão urbana noturna na capital federal. Foi no Alcazar que a sociedade carioca pode entrar em direto contato com a opereta, o que foi adaptando o público as peripécias do teatro ligeiro. Além da opereta, outras formas de teatro ligeiro aportaram em terras brasileiras, como o *vaudeville*, o *music-hall*, a mágica, o café-concerto, o teatro de variedades, a burleta, o cabaré, bem como o Teatro de Revista. Fernando Mencarelli afirma que:

A opereta, tanto quanto esses outros gêneros, tendo sido importada das grandes capitais europeias, constituía-se num produto típico das grandes concentrações urbanas do século passado, o resultado de uma mistura de inúmeras tradições de espetáculos populares com um certo gosto pequeno-burguês que se difundia pelas camadas médias das cidades que se tornavam metrópoles modernas. (Mencarelli, 1999, p.56).

De todos os gêneros do teatro musical apresentados acima, o que mais se consolidou *in terras brasilis* foi a Revista, justamente por representar o papel de mediação entre as transformações constantes (demolições, ruas mais amplas, mais cafés, modas efêmeras) e os moradores/espectadores que assistiam atônitos a tais mudanças. Outro fator que certamente contribuiu à supremacia da revista ante os outros gêneros foi seu teor político, como é possível ver em Saliba.

A produção teatral da revista, principalmente a *revista de ano*, na qual se destacou Artur Azevedo, incorporou o tema da desilusão republicana; enveredando por uma crítica de forte tempero político, veiculava uma mensagem de versos rápidos, paródicos e, em alguns casos, incorporava música, particularmente a música de carnaval. (Saliba, 2002, p.88).

Fazendo uso de caricaturas vivas de personalidades conhecidas da época e usando ainda alegorias que nada mais eram do que a humanização de abstrações ou coisas inanimadas (como a democracia, a arte, cidade, as epidemias, os jornais, etc.), o Teatro de Revista servia como um mediador da realidade. Veneziano (2006, p.79) observa que o uso de alegorias foi um recurso constante na escritura revisteira ao longo de toda a trajetória histórica desse gênero no Brasil.

A *Revista de Ano* levava o debate das ruas para o palco. Tinha a comédia como foco principal, o riso dotado de função social.

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se, sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida comum. O riso deve ter uma significação social. (Bergson apud Saliba, 2002, p.22).

O momento político e social no qual a Revista encontrou seu berço é o de desconstruções e construções. É justamente no período da *Belle Époque*, segundo Saliba (2002, p. 30), que há a emergência da “racionalidade” política da nação como uma forma de narrativa (na qual haverá estratégias textuais, deslocamentos de sentido, subtextos e artifícios figurativos).

O Teatro de Revista passou por três grandes transformações na sua escrita dramaturgica. A história desse gênero de teatro musical, no Brasil, pode ser dividida em: Revista de Ano (1859-1910); Revista Brasileira (ou Clássica) (1912-1940), com um subgênero = Revista Carnavalesca (1912 – 1930); e, a Revista Feérica (1950-1960).<sup>9</sup> Observo que as datas referidas são apenas marcos temporal, as mesmas não podem ser pensadas como limites rígidos e definitivos, pois é bastante comum seu intercruzamento até a extinção da fase anterior.

Para dar um pequeno norte ao leitor, para depois adentrar nas explicações, pode-se dizer que a **Revista de Ano** se apresenta em 3 atos, e seguia o modelo francês que nos chegava via Portugal. Trata-se de resenha dos acontecimentos do ano que passou, teatralizada e musicada, com muito humor e crítica, com uma amarração de enredo. A **Revista Clássica**, construída em 2 atos, com variados números de quadros e duas apoteoses, tem um enredo que vai esgarçando-se até seu desaparecimento. Espaço amplo para a música e dança popular brasileira, com redução do texto. Não trabalha mais sobre os acontecimentos do ano que passou, e sim sobre os fatos da sua atualidade. O subgênero **Revista Carnavalesca** se difere mais pela temática que a vincula as festas do Momo. No começo, esta Revista era apresentada dias antes do carnaval. Servia para lançar as marchinhas de carnaval. Depois podia ser apresentada em qualquer data. Também apresenta uma estrutura

---

<sup>9</sup> A periodização do Teatro de Revista foi elaborada por Vera Collaço como material didático para suas aulas de *Teatro Brasileiro I* e cedido para esse trabalho.

tênue de enredo e tem no Rei Momo uma espécie de *compère*. E, por fim, a **Revista Feérica** que pode ser compreendida como uma mistura de Revista, *music-hall*, cabaré, *show*. Transformou-se num espetáculo híbrido, no qual a variedade ganhou espaço em detrimento do texto. E nessa etapa da vida revisteira a influência da música e da dança norte-americana aparecem com muita ênfase no espetáculo.<sup>10</sup>

As Revistas trabalhadas nessa dissertação fazem parte do que foi definido como Revista Clássica. Nenhuma delas, portanto, se enquadra como Revista Carnavalesca ou Revista Feérica, nem mesmo como Revista de Ano. Porém, como a Revista Clássica é decorrente de um processo de transformações da chamada Revista de Ano julguei pertinente apresentar com um pouco mais de detalhe essa proposta revisteira que no século XX foi superada pela Revista Clássica.

A Revista de Ano pode ser definida como "uma síntese debochada e crítica dos acontecimentos que despertaram a curiosidade da opinião pública no ano que passou". (Antunes, 2002, p.16). Ao fazer uso de caricaturas vivas de personalidades conhecidas da época e usando ainda alegorias que nada mais eram do que a humanização de figuras inanimadas (como a cidade, as epidemias, os jornais, etc.), a *Revista de Ano* levava o debate das ruas para o palco. A Revista de Ano trazia um resumo crítico dos acontecimentos do ano anterior, ou seja, passava em revista o ano findado.<sup>11</sup>

A Revista de Ano fazia uso de um fio condutor<sup>12</sup> para auxiliar os fatos a acontecerem. Isto se desenrolava de forma bem simples, geralmente baseava-se na busca ou perseguição de alguém ou alguma coisa, por exemplo, uma família do interior que chega à capital federal e perde um de seus integrantes. Ou então podia estar baseado na mostra da cidade a alguém de fora. Veneziano aponta que o "argumento do fio narrativo era geralmente frágil, tênue, e principalmente, dotado de

---

<sup>10</sup> Para aprofundar os estudos sobre a história do Teatro de Revista no Brasil recomendo a leitura das seguintes obras: Neyde Veneziano com suas obras *O Teatro de Revista no Brasil, Não adianta Chorar: teatro de revista brasileiro...oba, De pernas para o ar*; Flora Sússekind com *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, Delson Antunes com *Fora do Sério: Um panorama do Teatro de Revista no Brasil*, Filomena Chiaradia com *Iconografia Teatral: Acervos Fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador*, Tiago de Melo Gomes com *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Vera Collaço com *Se a moda pega..O Teatro de Revista em Florianópolis-1920/1930*, dentre outros.

<sup>11</sup> Para uma análise aprofundada sobre Revista de Ano, com foco no trabalho de Arthur Azevedo, recomendo a leitura de Fernando Antonio Mencarelli. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*.

<sup>12</sup> "Enredo frágil que costura os quadros para que não pareçam desconexos. Na verdade, os quadros eram independentes e compreendidos por si só, mas com o auxílio do 'fio condutor' e sua tênue história, o espetáculo ganhava em interesse e unidade" (Veneziano, 2012, p.437).

bastante elasticidade, a fim de possibilitar a inclusão dos mais diferentes quadros ou canções” (1991, p.88).

Outro elemento muito característico da Revista de Ano é o *compère* (traduzindo para o bom português, o compadre). O *compère* era uma espécie de comentarista que participava da Revista inteira de forma a conectar os seus quadros. Agia também como apresentador, podia contar piadas, poderia também se travestir de outros personagens durante o desenrolar da ação, mas como bem evidencia Veneziano, “não como um substituto do ator, mas como um elemento a mais de comicidade e interferência” (1991, p.117). Podia cantar também, e geralmente era representado pelo cômico principal da companhia. Havia ainda a sua versão feminina, chamada *commère* e muitas Revistas contavam com a presença de ambos.

Uma Revista de Ano geralmente tinha três atos, cada ato dividido em vários quadros que eram interligados através da ação do *compère*. A Revista começava com um prólogo, que geralmente tinha seu tema voltado para a mitologia ou o fantástico, e após o prólogo desencadeava-se a cena de perseguição ou busca, iniciando igualmente a ação do fio condutor. Cada ato era finalizado por uma apoteose, mas tradicionalmente a apoteose do primeiro ato era a mais forte e mais importante do espetáculo.

Com a virada do século XIX para o XX o anseio por modernidade trazia para a ordem do dia, no plano cênico, "um teatro musical que se colocasse em sintonia com a desejada e sonhada modernidade" (Veneziano, 2012, p.437). Assim, com a virada do século, nos primeiros anos da década de 1910 o modelo de Revista de Ano foi ficando datado e passou a ser gradativamente substituído pela Revista Clássica que focava na atualidade cotidiana e de certa forma mais imediata, ao invés de revistar o ano anterior. Delson Antunes (2002, p.33) afirma que é nesta fase que o teatro ligeiro foi se aproximando das “raízes populares, adotando ritmos brasileiros e o carnaval”.

## 1.2 A ESTRUTURA, AS CONVENÇÕES E OS MECANISMOS DO RISO DA REVISTA CLÁSSICA

Nos anos de 1920 a Revista passou por uma renovação, que segundo Antunes:

Viria a partir da afirmação das raízes locais e da abertura para as novas e irresistíveis influências estrangeiras, consolidando um teatro com características próprias, e, ao mesmo tempo, cosmopolita e universal. As novidades lançadas pelas companhias europeias eram incorporadas e deglutidas antropofagicamente, para depois servirem a uma expressão cênica alegre e debochada, bem brasileira. (2002, p.49)

Quanto à estrutura, aos poucos o fio condutor vai ficando mais frágil até chegar ao ponto de não mais ser identificado, o *compère* e a *commère* vão sumindo, segundo Vera Collaço há uma “ampliação do espaço destinado à dança e às partes musicais; a vedete e as *girls*, ou coristas, começam a tomar o espaço destinado aos cômicos masculinos” (2012, p.66). O luxo começou a chegar à Revista, e também influências de companhias estrangeiras que excursionavam por aqui e dos artistas brasileiros que excursionavam por outros países.

As mudanças, no entanto, foram gradativas e não aconteceram todas ao mesmo tempo e nem em todas as companhias. Foi um processo de transformações longo. O texto *Seu Julinho Vem* de 1929, por exemplo, apresenta ainda um fio condutor claro, tem perseguição e busca, o que teoricamente é uma característica de Revista de Ano e não de Revista Clássica. No momento o que é preciso ter em mente é o aspecto de “mediador” que a *Revista de Ano* teve, e principalmente sua função de elemento formador de opinião pública e seu posto de embaixador do “nacional”, uma vez que essa função permaneceu e até mesmo foi ampliada na Revista Clássica das décadas de 1930 e 1940.

### 1.2.1 Novo arranjo estrutural para o espetáculo revisteiro

O Teatro de Revista é dotado de uma estrutura fragmentada, é feito por quadros. E a Revista que está sendo estudada aqui já não tinha mais um fio

condutor que possibilitava o desenrolar dos fatos. A Revista de 1930 e 1940 é mais episódica, ela já não precisava de um *compère* para situar o público na ação, porque esse público já estava acostumado com o gênero. Mas isto não significa que não há ordem na Revista. Neyde Veneziano (1991, p.93) aponta que a estrutura clássica da Revista (e esta estrutura durou até os anos 1940) seguia geralmente um tema, quase sempre ligado a um acontecimento da atualidade.

Não era só com os temas que o público estava familiarizado, mas também com suas convenções, com seus personagens-tipo, com os quadros musicais. Sabia que na Revista encontraria a sátira, a ironia, o deboche, o pastiche, porque era assim que a comédia era feita nos palcos revisteiros há mais de cinquenta anos. Neyde Veneziano traz em *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e Convenções* uma breve síntese de como era a estrutura deste novo formato de Revista, constituída em dois atos e duas apoteoses, e que já não tinha mais a figura do *compère* para situar a ação:

1º ato: Prólogo ou número de abertura, que pode ser precedido por uma *ouverture* orquestrada. Nas cenas seguintes, há uma alternância de cortina, quadro de comédia, quadro de fantasia e assim por diante, até a apoteose do primeiro ato.

2º ato: Sem prólogo, é repetida a fórmula do primeiro, porém, de maneira mais ligeira. (1991, p.93)

Na síntese de Delson Antunes a estrutura da dramaturgia revisteira seguia a seguinte ordem:

Entre o prólogo e a apoteose final, o espetáculo era estruturado através de quadros de comédia ou de fantasia, números de cortina, monólogos, sentimentos e cançonetes (Pequena canção sobre tema leve, espirituoso ou satírico). (Antunes, 2002, p.17).

Em outra obra sobre esse assunto, Veneziano faz uma síntese bastante didática sobre essa questão. Coloca que a Revista inicia por um prólogo, podendo ou não ter a *ouverture* musical, e que após "o prólogo, a revista é uma alternância de vários quadros [...]" (Veneziano, 2006, p.152), e que esses quadros variam de: esquetes, número de cortina, número de plateia, quadro de fantasia e monólogo dramático. E fechando todo o espetáculo ocorre a apoteose final. (2006, p.152-154).

O contato com o texto revisteiro nos faz compreender porque seus estudiosos insistem tanto em expor a sequência estrutural da Revista, pois os textos não possuem uma uniformidade na denominação de suas subdivisões. Muitos deles nem apresentam qualquer denominação estrutural, colocam no título dos quadros apenas o nome que os autores deram ao quadro. Assim, para saber que se trata de cortina, quadro de rua, quadro de fantasia, etc., o leitor deve conhecer e dominar essa escrita dramática.

É preciso então situar o leitor na nomenclatura revisteira.

O **prólogo** é a abertura de um espetáculo revisteiro. No formato de Revista Clássica o prólogo tinha, segundo Neyde Veneziano (2006, p.152), a função "de apresentar ao público toda a companhia. Era um quadro musical que seguia uma ordem hierárquica apresentando, por último, a grande estrela da companhia". Nos textos aqui trabalhados, os prólogos possuem em média dezesseis páginas cada, e todos introduzem os atores da companhia. Em alguns casos os personagens introduzidos no prólogo voltam a aparecer ao longo do espetáculo. Em *Seu Julinho Vem* (1929), por exemplo, o prólogo não só apresenta a companhia, como também a temática do texto e os personagens, que não mudam ao longo da peça.

Há também casos em que antes do prólogo pode haver uma abertura, que os autores de Revista chamavam de *ouverture*, emprestando o termo do francês. Nos textos trabalhados aqui há *ouvertures* diversas. Em *Às Urnas* (1929) a abertura é um número musical de fantasia que faz incentivo ao voto. Em *O Bonde da Leite* (1945) um *speaker* apresenta a equipe técnica do espetáculo, fala do quadro de atores, cenógrafos, figurinistas e diretores para só então as cortinas se abrirem para o prólogo. Em *Que rei sou eu* (1945), um monólogo sobre a situação política do país antecede o prólogo. Já *Canta Brasil* (1945) não possui *ouverture*. Cabe ressaltar que a existência da *ouverture* não é obrigatória na estrutura revisteira, como é o caso do prólogo.

Os **números de cortina** são apresentações realizadas na frente de uma cortina mais leve, que é fechada e aberta ao longo do espetáculo, diferente do pano de boca<sup>13</sup>. Enquanto o pano de boca servia para sinalizar o começo e o fim do espetáculo, a "cortina leve" quando fechada propiciava que atrás ocorresse à troca

---

<sup>13</sup> Luiz Paulo Vasconcellos define *Pano de Boca* como sendo: "Grande tela pintada geralmente com motivos alegóricos que, movimentada no sentido vertical [ou horizontal], cobre e descobre a BOCA DE CENA no final e início do espetáculo". (1987, p.147).

de cenário entre os quadros. Portanto, os números de cortina eram em sua natureza mais simples e tinham a função de entreter o público durante esta troca de cenários. Geralmente não envolviam cenários ou qualquer aparato cênico mais complexo, dado o seu caráter transitório. Podia consistir em um cantor ou cantora executando uma cançoneta, um ator apresentando um monólogo ou ainda rápidas cenas cômicas. Segundo Neyde Veneziano ainda era possível ter em um número de cortina as Caipiradas.

No caso, uma dupla sertaneja vinha ao proscênio, com seus instrumentos (em geral um violão e um instrumento de percussão) e fazia um número misto de músicas e piadas, explorando o desafio, o humor non-sense, o trocadilho e as adivinhações. (1991, p.101)

No texto *Compra um Bonde* tem um esquete de cortina - sertanejo musical - denominado *Meus Trapinho*, no qual um casal sertanejo, cantando, briga e reata o casamento, "a cena representa o interior de uma casa muito pobrezinha dos dois caboclos". (Bittencourt, Menezes e Carvalho, 1929, p.64).

Em *O Bonde da Leite* tem uma cortina em que aparece apenas uma atriz (no caso sabe-se que foi Dercy Gonçalves) caricaturada de Getúlio Vargas declamando uma paródia do poema *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu. Em *Rumo ao Catete* (1937) por sua vez há um número de cortina intitulado *Cega-Rega* que conta com sete atores para a execução de uma canção cômica. Em *Que Rei sou eu* tem uma cortina de nome *Qual dos dois* na qual o personagem realiza uma verdadeira propaganda eleitoral dos dois candidatos a Presidência da República e começa a questionar o público quem é o candidato ideal. O que demonstra que na verdade os números de cortina eram bastante variáveis quanto à forma e sua temática.

Toda Revista tem quadros cômicos, os esquetes<sup>14</sup>, que também podem aparecer nos textos sob o título de *sketch* cômico. Nestes quadros as companhias podiam lançar mão de suas estrelas cômicas em trabalhos nos quais imperavam a malícia, a sátira, a ironia, bem como era possível explorar a aptidão desses atores para o improviso e imitações. A base destas cenas estava geralmente no fato de um personagem enganar o outro e disto decorria o conflito. Segundo Neyde Veneziano

---

<sup>14</sup> Neyde Veneziano define esquete: "um quadro cômico dramatizado. É uma piada representada por vários atores". (2006, p.152).

(1991, p.102), esses quadros buscavam uma estética mais naturalista que intentava “reproduzir o ambiente natural no qual iria se desenrolar a história”.

Na Revista *Que Rei sou Eu* tem um quadro que elucida claramente a dinâmica de um quadro cômico. Nele estão presentes a enganação, o querer se dar bem e a malícia. A cena chamada *Para tapeiar americanos* (1945, p.30) traz a personagem Trocadora, que supostamente troca dólares dos soldados americanos por cruzeiros e o Guarda, que deveria estar ali zelando pela paz, moral e bons costumes. Ao longo da cena percebe-se que ela não é trocadora, e muito menos ele é guarda:

Guarda: Eu não sou guarda. Nem intérprete! [...] Estou aqui tapeiando a polícia e os americanos. Nunca bebi tanto whisky! Eu que só conhecia a cachaça! E que gorjetas grossas eles me dão.

Trocadora: Já que você foi franco, oiça: eu também não sou trocadora. [...] Se eu não me arranjasse este disfarce a polícia implicava comigo.

Guarda: Quer dizer que você não é dessa zona?

Trocadora: Não, mas ao seu lado eu estou protegida.

Guarda: (malicioso) Depende...Você como trocadora tem que dar em troca alguma coisa pelo meu silêncio. Está me compreendendo? (Iglésias e Freire Junior, 1945, p.30).<sup>15</sup>

Os quadros cômicos tinham por espaço preferencial a rua ou um espaço de passagem, daí sua denominação de "quadros de rua"<sup>16</sup>:

Os chamados quadros de rua são situados não necessariamente numa rua. Podem ser dentro de um armazém, dentro de um

<sup>15</sup> Nas transcrições dos textos revisteiros, ao longo de toda dissertação, optei por colocá-los na gramática contemporânea para facilitar a leitura atual dos textos. No caso do texto acima foi mantido as falas erradas dos personagens, pois as mesmas os caracterizam como pessoas de pouca ou nenhuma instrução.

<sup>16</sup> A nomenclatura dos quadros é uma questão complexa, uma vez que os autores revisteiros não tinham muito o cuidado de identificar todos os quadros, o que faz com que quem analisa um texto revisteiro às vezes tenha que catalogar os quadros de acordo com a ambientação de sua história. Também não há muito consenso entre os estudiosos de Teatro de Revista no que concerne tal nomenclatura, ficando mais uma vez a identificação das cenas deixadas à interpretação da cena revisteira. De qualquer maneira o fato de um quadro ter como tema principal uma questão política, não faz com que ele perdesse seu aspecto cômico. Geralmente um quadro cômico definido por um autor revisteiro é aquele no qual os principais cômicos da companhia aparecem demonstrando suas habilidades para a comédia e improviso. Já um quadro de rua não precisa necessariamente acontecer na rua, mas sim em um local de passagem, podendo até ser um local privado, mas desde que nele aconteça uma socialização.

estabelecimento comercial, numa sala de espera, no saguão de um hotel ou, como a própria designação o enquadra, numa rua, jardim ou praça. O importante é que seja um local de *passagem*, uma zona por onde passe muita gente, proporcionando um desfile dos tipos. (Veneziano, 1996, p.83).

O texto *Compra um Bonde* (Bittencourt, Menezes e Carvalho, 1929) possui cinco excelentes exemplos de quadros de rua, cito aqui apenas os espaços onde ocorrem essas cenas para reafirmar a citação de Veneziano colocada acima: "A cena representa a gare da central" (p. 8), "A cena representa uma rua" (p. 18), "A cena representa o quarto de um doente em um hospital" (p. 24), "Barca da Cantareira" (p. 48), "Sala de Visitas" (p. 66). Como se pode perceber pelas denominações todos os referidos quadros de rua dessa revista ocorrem em local de passagem, indo da rua aos espaços públicos até ao espaço privado, uma casa, mas, desse espaço privado os autores escolhem aquele que tem a função social de passagem, ou seja, a sala de visitas.

As temáticas dos quadros de rua podiam variar muito, iam de questões de moda de sua atualidade, intrigas e problemas cotidianos das grandes cidades, a abordagens, que é o foco desse trabalho, políticas e a questões internacionais que tinham grande repercussão junto à população brasileira, como foi o caso, por exemplo, da Segunda Guerra Mundial. A política pode se fazer como temática ao longo de toda uma Revista, assim, pode-se encontrar cortinas políticas, prólogos políticos, quadros musicais políticos, e, especialmente, quadros cômicos políticos. Os autores da Revista *Às Urnas* a definiram como uma "Revista política-social e Fantasia". Nos quadros onde a temática política dominava a sátira e a paródia reinavam fortes, a apresentação de alegorias referentes à democracia e a opinião pública era recorrente, o uso de caricaturas dos políticos era amplo e não eram poupadas ironias. Como bem aponta Neyde Veneziano:

A grande irreverência da revista era uma de suas forças maiores. Para este teatro, nada nem ninguém era sagrado. As personalidades mais importantes do governo, do poder econômico, das artes ou da sociedade poderiam aparecer no palco, parodiadas, exibindo seus ridículos, dando a conhecer suas fraquezas. (1996, p.98)

A título de exemplo transcrevo dois pedaços de cenas de *Rumo ao Catete*, a primeira faz parte do *Prólogo*, que nesse texto apresenta o ponto do bonde ao

Catete. Caracteriza-se, portanto, como um quadro de rua, cômico. Os diferentes tipos, caricaturas e alegorias entram e saem de cena na tentativa de tomar o bonde "rumo ao Catete".

[...]

Todos - Seu motorneiro ... Seu motorneiro ...

Getúlio (entrando calmamente com roupa de motorneiro e um quepe no alto da cabeça, onde se lê: Chapa 1930) - Calma! Calma! Que pressa é essa?

Flores - Seu 1930 ... eu já dei saída no bonde e o senhor não ligou ao sinal.

Getúlio (sorrindo) - É cedo, seu condutor. O bonde só sairá com a estação lotada.

Opinião - Como assim?

Getúlio - Já disse que não tenho pressa de sair.

Todos - Protestamos ... Protestamos ...

Opinião (puxando Getúlio para um lado) - Seu motorneiro. O senhor precisa tomar uma resolução. Eu preciso chegar em casa ainda hoje.

Getúlio - Mas, quem é a senhora?

Opinião - O meu nome? Opinião pública.

Getúlio (Sorrindo) - Está bem, dona opinião ... Eu saio com o bonde, mas, só depois da lotação completa.

Todos - Vamos embora! Vamos embora!

Opinião - Vamos tomar outro bonde. (Saem *girls* e *Commère*)

Flores - Seu motorneiro, você está arranjando uma transferência para Jacarepaguá.

Getúlio - Não se incomode. Eles protestam ... protestam ... mas acabam tomando o meu bonde ...

[...] (Iglésias e Freire Junior, 1937, p.4-5).

A Revista discute ao longo de inúmeros quadros o impasse gerado ante a perspectiva do final da gestão de Getúlio Vargas e a realização de eleições presidenciais para substituí-lo. Os revistógrafos trazem à cena o pensamento, sensações, contradições e desejos que captavam junto ao seu público potencial. E,

assim, como no quadro acima a figura de Getúlio Vargas aparece numa cena hilariante e com visível simpatia à sua pessoa enquanto dirigente máximo do país.

Ainda em *Rumo ao Catete* tem divertido quadro cômico, denominado *Tratados... mas, maltratados*, que aborda as relações "fratricidas" entre Alemanha, Itália, França, Inglaterra e Espanha. Os autores definem esse quadro como *Charge política internacional*:

Espanha - Caramba! Que ninguna persona se meta! Jo soy salerosa e comingo não hai valentia!

Hitler - Ia! Senhorres. A Espanhes tem razon. Temos que combinar um tratados de non intervençon ali na "frau" Espanhes!

Mussolini - Eco. Io, em nome da Itália, garanto não me meter numa "embrulhata. Io sono neutro.

Stalin - Senhorrffer. O Russioffe tombofe não interventofe!

Blum - Oui, oui, monsieur e madame. La France é peur lá bonance. Rian de intervençaõ!

Baldwin - Yes! Ninguem intervir nessa questão de Espanha. Olrrait!

Todos - Yes! (Saem dos seus lugares e batem as mãos umas sobre as outras).

Espanha - Si ... por que jo no soy sopa! Caramba! Caracoles!

(Escurece a cena. Ruido de metralhadoras. Quando clareia novamente, todos estão sobre a Espanha arrancando-lhe alguma coisa).

[...]

Espanha - Por Diós! Mas o que es esto? No sou carniça, caramba!  
[...]. (Iglésias e Freire Junior, 1937, p.25).

Os autores expõem de modo maravilhoso o clima de desconfiança e traições que reinava entre as potências europeias dois anos antes da II Guerra Mundial. Convém destacar que todos os países são representados, caricaturados, na fala e na figura, pelo seu líder máximo, apenas a Espanha esta representada apenas pelo país.<sup>17</sup> E isso decorre do fato da Espanha, nesse período, estar vivenciando uma

<sup>17</sup> Observo que na transcrição do quadro optei por manter as falas como os autores escreveram, pois elas demarcam uma imagem que se forma, pelo som a ser emitido pelo ator, no imaginário popular sobre a origem do personagem caricaturado. Dos caricaturados temos dois que são menos

Guerra Civil, que teve início em julho de 1936 e só terminou em abril de 1939. Como a situação na Espanha era bastante delicada e incerta, os revistógrafos aludem o oportunismo dos demais nesse momento histórico delicado para o povo espanhol.

O **número de plateia** era o momento esperado do espetáculo, "é a grande atração do Teatro de Revista, ou seja, o quadro em que a vedete canta e desce até a plateia e mexe com o público masculino". (Veneziano, 2006, p.153).

Existem também os **quadros de fantasia**. Neyde Veneziano em *De pernas para o ar* descreve um quadro de fantasia como um "quadro feérico que mostra grandes bailados cheios de *boys* e *girls*" (2006, p.153). Era o momento para mostrar o luxo tanto em cenário quanto em figurino. Nesses quadros predominam a música e a dança, neles o cenógrafo podia dar livre expansão a sua criatividade, pois a magia devia encantar os espectadores. Era o momento em que o público devia ser transportado para o mundo da fantasia, do lúdico e do maravilhoso cênico. Exemplo na dramaturgia aqui analisada: o quadro *Pou-pouri de motivos brasileiros* -Fantasia - no texto *Canta Brasil*. Transcrevo abaixo a didascália do texto na qual os autores descrevem como deve ser realizada a cena:

(Abre-se a cortina, aparecendo uma selva onde, índios e negros, ao som de tambores, e outros instrumentos característicos, executam um autentico batuque afro-brasileiro. - Depois de desenvolvida a parte musical tanto na sua parte rítmica, como na coreográfica, ainda sob uma iluminação azulada, de meia-escuridão, faz-se uma rápida mutação, aparecendo agora um verdadeiro flagrante da Baixa do Sapateiro. É noite. Baiana, sentada no canto esquerdo da cena, com tabuleiro, canta. De dentro dessa fotografia-viva da Bahia, surgem as baianas e baianos, que descem pelas rampas cantando o coro). (Peixoto, Bôscoli e Orlando, 1945, p.33).

A partir desse quadro fotográfico o restante da cena é toda cantada e dançada.

Havia ainda os **monólogos**, que podiam ser paródias de poemas, sátira a situações do cotidiano ou da política, charges, mas que também podiam ser dramáticos.

Para Neyde Veneziano (1999, p.107) "O ritmo do espetáculo revisteiro era calcado na lei do contraste: a um ator que falava pausadamente, contrapunha-se

---

conhecidos: Stanley Baldwin (1867-1947) então primeiro-ministro do Reino Unido, e Léo Blum (1872-1950) então primeiro ministro da França.

outro que metralhava o texto”. Mantinha-se assim um equilíbrio, se a cena anterior havia sido cômica, cabia que a seguinte fosse um monólogo dramático, ou ainda uma cançoneta. A cançoneta geralmente traz apenas um cantor ou cantora para o palco, sem girls ou boys compondo coro, é um momento mais intimista, com letras mais românticas. Pode-se citar como exemplo de cançoneta a execução do samba *Adeus em Rumo ao Catete*:

Adeus!/ Palavra amarga de pronunciar/ Palavra que me fez sofrer/  
Adeus!/ Palavra que me fez chorar/ Pois num adeus que eu disse  
sem vontade/ Vendo um grande amor.../ Perder-se na amplidão.  
(Iglésias e Freire Junior, 1937, p.11).

A **apoteose** encerra a descrição da estrutura revisteira. Esse quadro tinha por objetivo "provocar aplausos e entusiasmos. É sempre musicado e toda a companhia vem cantando diretamente para a plateia". (Veneziano, 2006, p.154). Em geral a apoteose do primeiro ato era mais grandiosa que a segunda, e quase sempre as apoteoses tinham caráter patriótico, e muitas vezes político. Dado o recorte aqui trabalhado, as apoteoses vinham ainda mais carregadas de sentimento patriótico e ufanista, seguindo o nacionalismo em voga no país. Um exemplo clássico disto é *A tomada de Monte Castelo*, apoteose que finalizava o primeiro ato da Revista *Canta Brasil*, que está constituída de duas fases.

*A Tomada de "Monte Castelo" - 1ª fase da Apoteose*

*AMBIENTE: Telão curto, em tom escuro, aparecendo, rasgado ao centro, o interior de um posto subterrâneo de comando, tendo em destaque uma pequena mesa, repleta de mapas, apetrechos militares, além de um telefone de campanha, com mesa de ligação e com fio de extensão. Ao telefone, o soldado telefonista, que anota todas as comunicações. Na extensão, o Coronel Keller, de pé, ouve impaciente as comunicações e, nervosamente, acompanha a situação assinalando sobre um mapa. Um pouco afastados, soldados e sentinelas. Ouve-se o troar dos canhões.* (Peixoto, Bôscoli e Orlando, 1945, p.38).

Nessa fase da apoteose os autores mostram a fuga dos alemães na medida em que as tropas brasileiras vão chegando ao Monte Castelo, com ela os autores exaltam a bravura dos soldados brasileiros.

*A Tomada de "Monte Castelo" -2ª fase da Apoteose*

Campo de batalha. Ao alto, no fundo, o Castelo. No primeiro plano, metralhadoras manejadas por soldados da F.E.B. A certa altura, um pracinha avançado, retira a bandeira alemã, depois de matar um nazista, erguendo em seu lugar, a bandeira do Brasil. Nessa ocasião, alvejado pelo inimigo, cai morto. Os soldados avançam completando a conquista de Monte Castelo. Desbarranca-se a elevação, surgindo escadarias por onde evoluem as enfermeiras da paz, empunhando todas, enormes bandeiras brasileiras. Música forte. Todas cantam, coro geral. (Peixoto, Bôscoli e Orlando, 1945, p.40).

Como se pode perceber a apoteose ainda tinha uma terceira etapa, quando o Monte Castelo se transformava em espaço para o desfile das *girls* e suas bandeiras. Essa apoteose tinha o intuito de maravilhar através do aparato cênico tecnológico, e se apoiava num sentimento de vitória ante a II Guerra Mundial e da importância da força expedicionária brasileira nesse conflito.

### 1.2.2 CONVENÇÕES MANTIDAS NA HISTÓRIA DA REVISTA

Ao conjunto de procedimentos, regras dramatúrgicas, que norteiam o processo criativo da Revista, se denominam, segundo Veneziano, de convenções. (1991, p.115).

Mas, deve-se observar que as convenções revisteiras não são imutáveis ou estáticas, pois o seu "compromisso fiel com o momento presente fez dela um tipo de teatro em constante mutação, tanto no fundo quanto na forma". (Veneziano, 1991, p.115). Veneziano ao abordar as convenções que permearam a história revisteira observa que a apoteose "parece ser a convenção mais peculiar ao Teatro de Revista, aquela que atravessou todas as fases, insistentemente desde a revista de ano até os nossos dias, sem grandes modificações". (Veneziano, 1991, p.116).

Além da apoteose, convenção permanente na história revisteira, outras convenções, regras específicas vinculadas ao gênero, perpetuaram-se ou adquiriram nova roupagem com o passar dos anos. Destaca-se no conjunto de convenções revisteiras: o double-sens (duplo-sentido), alusão, alegorias, metalinguagem e a revelação dos procedimentos, coplas de apresentação, a caricatura viva, e a tipificação. Estes aspectos não são alheios a outras formas de

comédia/teatro popular e são compreensíveis para o espectador que esteja acostumado ao gênero revisteiro.

### 1.2.2.1 O duplo sentido em seus múltiplos usos

Através de apoios em estudiosos e nos textos aqui analisados eu destaco um pouco as convenções acima apresentadas. Para expor o duplo sentido transcrevo abaixo partes do quadro cômico denominado *Quitanda Política*, prólogo de *Canta Brasil*:

[...] Velhote - (depois da música, abraçando o abacate, pondo a mão no bolso para retirar o dinheiro) - Quanto vale?

Frutoso - Três cruzeiros!

Velhote - Puxa! Um abacate por três cruzeiros? O preço está alto!

Frutoso - ...e ainda vai levantá !

Velhote (animado) - O senhor acha que levanta mesmo?

Seu Abobora - Levanta mas não é muito!... (Frutoso dá nova pancada na cabeça de seu Abóbora)

Velhote (Entregando o dinheiro a Frutoso e abraçado com Abacate) - Vou papá-lo já com açúcar.  
(Peixoto, Bôscoli e Orlando, 1945, p.8).

A expressão francesa de *double-sens* que significa duplo sentido, "[...] é uma das convenções mais importante, pois integrava maliciosamente o sexo ao espetáculo, sem qualquer tipo de grosseria". (Veneziano, 2006, p.112). O que se percebe nas Revistas analisadas é exatamente essa percepção estabelecida por Veneziano, mas sempre em cenas ingênuas e muito risíveis. Na cena acima se usa a relação de preço subir com a possibilidade do abacate atuar como uma espécie de viagra para Velhote. O duplo-sentido faz parte de outra grande convenção revisteira que é a alusão. Sendo que esta é um "recurso de linguagem que consiste em se dizer uma coisa e fazer-se pensar em outra. O encanto da revista reside no prazer da alusão". (Veneziano, 1996, p.30). As alusões podem ser históricas, mitológicas, políticas, verbais como foi o caso do exemplo acima.

### 1.2.2.2 *Cantando e se apresentando*

Outra convenção revisteira - coplas de apresentação pode ser observada ainda no quadro cômico *Quitanda Política*, na Revista *Canta Brasil*:

Coro das Verduras

Pra quem gosta de verduras  
Nós cá estamos prá servir...  
Bem fresquinhas, tenras, puras  
e faceis de digerir.

A Couve

Eu sou a couve,

A Beringela

Eu a Beringela,

Todas

O rabanete, o pepino, o pimentão.  
Meninas, vamos todas pra panela.  
Toca a bailar que aqui não há Coordenação.

Coro (repete)

Ela é a couve,  
Ela é a beringela. [...].(Peixoto, Bôscoli e Orlando, 1945, p.4).

Desde as primeiras Revistas de Ano, no século XIX, se fez necessário o uso de coplas de apresentação para que os personagens, num diálogo cantado, se auto-apresentasse. Não se fazia esse procedimento para todos os personagens e tipos, o seu uso, "ficava a cargo do autor, da necessidade cênica, da importância do personagem ou do efeito cômico que se poderia obter". (Veneziano, 1991, p.157).

### 1.2.2.3 *Expondo a mecânica revisteira*

Como a questão da metalinguagem e a revelação dos procedimentos cênicos são artifícios dramatúrgicos de maior emprego na escrita contemporânea não me detelho em exemplificações. Eles foram muito utilizados nas Revistas de Ano para expor a mecânica revisteira ao espectador ainda não familiarizado com o gênero.

#### 1.2.2.4 A caricatura viva e a alegoria - rindo para criar novas realidades

Como são duas ferramentas a serviço da sátira, da paródia e da ironia não há como começar a descrevê-las sem antes elucidar estes conceitos. A sátira é um elemento forte na formação da comédia. Segundo Andrew Stott, a sátira é

a forma de comédia mais diretamente política e a que sofreu a maioria das censuras e intervenções governamentais. A sátira tem o intuito de denunciar disparates e vícios, e clama por uma reforma ética e política através da sujeição das ideias à uma análise humorística.<sup>18</sup> (2005, p.103)

Já Dustin Griffin (1994, p.160) sustenta que a força subversiva da sátira é na realidade contida, o que não significa que ela não tenha poder político. O que ocorre é que os efeitos da sátira raramente podem ser medidos em termos de mudanças políticas ou mudanças no comportamento pessoal. A subversão existe quando a sátira atua de forma furtiva, fazendo provocações, tirando-nos do lugar comum de conforto, desafiando ideias e convicções, “questionando e levantando dúvidas, mas não dando respostas, desta forma a sátira tem finalmente consequências políticas”.<sup>19</sup> (Griffittin, 1994, p.160). Um exemplo deste tipo de provocação está na caricatura do Presidente da República regendo caricaturas de seus ministros, em uma orquestra sinfônica que nunca se afina como ocorre no quadro *Meia hora do Brasil* (1945, p.42) na Revista *Canta Brasil*.

A paródia por sua vez, segundo Simon Dentith (2002, p.6) é “uma das muitas formas de alusão intertextual da qual os textos são produzidos”.<sup>20</sup> A paródia seria então uma forma textual que faz alusão a outros textos já produzidos. No caso de sua utilização pelas formas de Teatro Musical aqui discutida, a paródia aparece enquanto um recurso para a alusão cômica a eventos, situações e pessoas de sua atualidade, podendo ser aplicada na forma de imitações, pastiche, caricaturização, etc.

<sup>18</sup> - “[...] it is the most directly political of comic forms and the one that has caused the majority of censorious government interventions. Satire aims to denounce folly and vice and urge ethical and political reform through the subjection of ideas to humorous analysis” (tradução da autora)

<sup>19</sup> “[...] by asking questions and raising doubts but not providing answers, satire ultimately has political consequences.” (tradução da autora)

<sup>20</sup> “[...] is one of the many forms of intertextual allusion out of which texts are produced.” (tradução da autora)

[...] a paródia na escrita, como a paródia na fala, é parte de um processo cotidiano através do qual um enunciado faz alusão ou se distancia de outro; e há um número de formas adjacentes que fazem o mesmo, enquanto há igualmente várias outras formas que fazem alusões à questões avaliativas com objetivos contrários. Tudo isso é parte de uma constituição intertextual e uma competição da escrita.<sup>21</sup> (Dentith, 2002, p.6)

A caricaturização pauta-se em reproduzir no palco os trejeitos no falar, caminhar, portar-se e trajar-se do caricaturizado. O objetivo é que a cópia seja facilmente reconhecida pelo público. Um exemplo de caricaturização com foco na paródia e na sátira está no quadro *Meus quinze anos* da Revista *Bonde da Leite*, no qual uma atriz caricaturada de Getúlio Vargas declama um poema parodiando *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu.

Eu, no fundo, sou um Artista:  
 não sou totalitarista,  
 não chego a ser extremista;  
 - eu sempre fui democrático!  
 Meu poder é magnético  
 Com o meu sorriso simpático  
 e, quiçá, enigmático  
 deixo o pessoal, patético:  
 - Que culpa tenho eu de ser simpático?...

Ó que saudades que eu levo  
 da aurora da minha vida  
 desta sopinha querida  
 dos quinze anos fagueiros,  
 à sombra das bananeiras,  
 pés descalços, braços nus,  
 passando as minhas rasteiras...  
 pescando pirarucus...

(Luiz Peixoto e Geysa Bôscoli, 1945, p.11)

A sátira recaia sobre a possibilidade avultada no poema de que Getúlio Vargas não respeitasse a eleição presidencial convocada por ele em 1945. Afinal, não seria o primeiro desrespeito à democracia cometido pelo Presidente. A

---

<sup>21</sup> “[...] parody in writing, like parody in speech, is part of the everyday processes by which one utterance alludes to or takes its distance from another; and that there are a number of adjacent forms which do the same, while there are equally many other forms which make allusions for quite opposite evaluative purposes. All this is part of the intertextual constitution and competition of writing.” (tradução da autora)

caricatura fazia uma alusão aos 15 anos de mandatos de Getúlio Vargas, da Revolução de 1930 até 1945, bem como seu desejo de se manter no poder.

A alegoria por sua vez transforma o homem em um objeto, um ideal, um órgão público. Nas Revistas aqui estudadas aparecem alegorias como: a Democracia, a Opinião Pública, o DIP, o DASP, estados brasileiros, verduras como já foi exemplificado acima, etc. É a maneira que os autores revisteiros encontraram para dar voz ao inanimado, e criar uma dupla crítica. Propp (1992, p.75) afirma que “A representação do ser humano através de uma coisa nem sempre é cômica, como afirma Bergson, mas somente quando a coisa é intrinsecamente comparável à pessoa e expressa algum defeito seu”. É o que acontece com a representação da Opinião Pública no prólogo de *Rumo ao Catete* (1937, p.3), ela aparece como uma mulher que reclama muito e pouco faz.

O Teatro de Revista, assim como o campo do humorismo em geral, pode ser visto então, como um campo de estudo sobre as narrativas da nacionalidade.<sup>22</sup> Este objeto não se faz importante apenas para o estudo da nacionalidade, mas também como fonte alternativa para o estudo da história do Brasil. Há na historiografia atual um movimento que chama atenção para a *História Cultural do Humor* e que certamente não pode ser ignorado. Jacques Le Goff conclama que:

O riso é um fenômeno cultural. Dependendo da sociedade e do período, atitudes em relação ao riso, a maneira em que ele é praticado, seus objetos e suas formas não são constantes, mas mutáveis. O riso é um fenômeno social. Necessita de pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que causa o riso, uma que ri e a outra de quem se ri, e geralmente também a pessoa ou pessoas com quem se ri junto. É uma prática social com seus próprios códigos, rituais, atores e teatro. [...] Como fenômeno cultural e social, o riso deve ter uma história<sup>23</sup>. (1997, p.40).

Teatro de Revista é comédia, têm seus códigos, seus tipos. Tem também diferentes objetivos. Fazer rir é um deles. Aqui neste trabalho um de seus objetivos é

<sup>22</sup> E por que não como forma de manifestação política, às vezes à mercê da autoridade do Estado, mas em geral espontânea e original? O Teatro de Revista sempre teve de lidar com a censura e justamente por isso teve de desenvolver mecanismos para tratar de assuntos que não poderia falar abertamente.

<sup>23</sup> “[...] laughter is a cultural phenomenon. Depending on the society and period, attitudes to laughter, the ways in which it is practised, its object and its forms are not Constant, but changing. Laughter is a social phenomenon. It requires at least two or three persons, real or imagined: one who causes laughter, one who laughs and one who is being laughed at, quite often also the person or persons one is laughing with. It is a social practice with its own codes, rituals, actors and theatre. [...] As a cultural and social phenomenon, laughter must have a history.” (Tradução da autora).

olhar o governo Vargas através de outro filtro; auxiliar a compreensão do teatro brasileiro é outro. O foco deste trabalho também é demonstrar como o Teatro de Revista pode ser visto como uma fonte rica para o estudo da história brasileira, principalmente por conta de sua abordagem política. Não há como negar que a política estava na Revista e era material para suas piadas, para suas canções, muitas vezes chegando a ser o tema central do texto. Então que história política era essa da qual tratava o Teatro de Revista? Isso é o tema do próximo capítulo.

#### 1.2.2.5 A tipificação transformando-se em convenção

Para Veneziano no texto *revisteiro* não temos personagens e sim tipos. "Não há aprofundamentos psicológicos, mas muitos dos tipos se transformaram em arquétipos brasileiros". (Veneziano, 2006, p.154).

##### O personagem-tipo

ou, simplesmente *tipo*, opera uma síntese das características de um gênero – mais que uma soma de dados externos – adquirindo maior espessura dramática e podendo, com isso, estabelecer diferentes relações com outros personagens no decorrer da peça. Esta síntese realizada pelo *personagem-tipo* permite-lhe um sem número de possibilidades de ação, daí sua longa existência teatral. (Taveira, 2008, p.108)

Como Veneziano aponta que os tipos são interessantes ao público porque “opõem-se aos indivíduos. Enquanto estes tem um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas” (1991, p.20). Os tipos evocados no Teatro de revista são parte do imaginário popular até hoje, sendo trazidos à luz a cada carnaval.

Em meio a tantos personagens-tipo da vida cotidiana que permearam o universo *revisteiro*, passaram turcos, italianos, judeus, caipiras, portugueses, malandros, mulatas, baianas, mulheres fatais, etc. Cada qual desenvolveu seus próprios trejeitos, maneirismos e funções nos quadros das Revistas. Há, no entanto, dentre todos estes tipos (além de outros que não foram citados), quatro que não faltavam na revista: o malandro, a mulata, o português e o caipira. Os três primeiros, segundo Antônio Herculano Lopes (2001, p.2), nascidos

no teatro musical ligeiro da virada do século XIX para o XX, no Rio de Janeiro, em que um intenso diálogo entre cultura popular e de elite deu margem à formação de tipos especificamente cariocas, mas aos poucos alçados à condição de nacionais, como a tríade Português, Mulata e Malandro.

Filomena Chiaradia refirma o pensamento de Veneziano e nos coloca que "quatro personagens tipos [...] teriam transcendido o papel de personagens fixos, tornando-se 'convenção' do gênero revista ao adquirir 'caráter permanente, popularidade, expressão representativa, trajetória e lirismo implícito: o malandro, a mulata, o caipira e o português". (2012, p.157).

Ao levar em consideração as colocações de Veneziano e Chiaradia, bem como a frequência dos personagens-tipo que aparecem com mais frequência nas Revistas que estão sendo analisadas neste trabalho, fixarei o debate nos quatro tipos que adentraram como convenção na Revista Clássica.

### ***O Malandro***

Figura que personifica a esperteza, a valentia, a trapaça; o malandro é bom de briga, sabe correr da polícia e do trabalho como ninguém. Este é o tipo mais complexo do Teatro de Revista, demandando assim uma dedicação maior. Roberto DaMatta define o malandro enquanto um “ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós mesmos como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se” (1997, p.263). O malandro enquanto tipo surgiu na literatura e se consolidou nos palcos do Teatro de Revista no século XIX, criado por Arthur Azevedo, mais precisamente segundo Tiago de Melo Gomes (1998, p.43), a primeira aparição do malandro teria sido na Revista, de 1886, *O Bilontra*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio.

Porém, se nas primeiras décadas da Revista, o malandro era visto como capadócio e capoeira perigoso, na década de 1930 e 1940 o malandro se tornou figura carismática que alegra e cativa a plateia com suas pequenas trapaças. Segundo Gomes (1998, p.54) essa mudança na representação do malandro e também da mulata está relacionada a mudanças na maneira de se representar o país. Segundo o autor a constante presença do malandro e da mulata nos palcos

revisteiros vem justamente do nascimento de uma nova forma se pensar o “caráter nacional” (1998, p.58). Gomes aponta que

A produção destes personagens como “tipicamente nacionais”, é na verdade um sintoma da falência de toda uma maneira de pensar o desenvolvimento do Brasil pela via do clareamento, clara nas revistas de Arthur Azevedo. (1998, p.59)

Não é somente um sintoma da mudança da mentalidade das elites intelectuais, mas principalmente da própria evolução da Revista e do papel que ela tem no entretenimento de massa. A Revista era uma forma de teatro popular e justamente por isto tinha de ser acessível, assim ao comentar a realidade, trazia também o retrato das ruas, e personagens inspirados naqueles cotidianos. O malandro é um desses personagens baseados no dia a dia citadino. Porém sua construção não era inteiramente simples. Há nuances de malandragem que são aceitas em uma época e que em outra já é vista com outros olhos. O malandro como aponta DaMatta,

recobre um espaço social igualmente complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade, que afinal, pode ser feito por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do *malandro vai*, numa gradação, da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. (1997, p.269)

Tomo o personagem Vagabundo da Revista *Seu Julinho Vem*, de 1929, como exemplo dessas nuances de malandragem que são aceitas em uma época e passam a ser reprovadas ao longo do tempo. Sambista que não quer saber muito de trabalho, chegado a trapaças, Vagabundo bate em sua mulher, a mulata Favella, mas afirma fazê-lo por amor. Vagabundo não é o único malandro de Revista a bater em mulher, mas a partir de 1930 este comportamento vai diminuindo.

Com o governo Vargas uma das características do malandro passou a ser considerada perigosa: a apologia ao ócio. O malandro em si, por sua popularidade não poderia ser destituído de seu cargo de rei dos palcos revisteiros, mas teria de ser reformulado. Tiago de Melo Gomes aponta a influência da propaganda varguista na regeneração do malandro:

Misturando paternalismo e repressão, Vargas conseguiria extrair da música popular somente aquilo que lhe interessava, descartando tudo o que pudesse ser potencialmente perigoso, no caso a rejeição do malandro ao trabalho em tempos de exaltação do trabalhismo. (1999, p.60)

O malandro vai para o trabalho, mas não perde a sagacidade, a vontade de se dar bem, a propulsão para a aplicação de pequenos golpes, a musicalidade e o carisma. Tanto que Getúlio Vargas gostava de se ver retratado como malandro nas Revistas. Walter Pinto em entrevista para a série *Depoimentos*, do Serviço Nacional de Teatro, em 1975, comenta esta representação de Vargas: “Ele era o malandro. Aquele que dava sempre a rasteira, ele celebrizou a rasteira”. Nos textos aqui trabalhados, o presidente sempre aparece enquanto uma figura muito esperta que com jeitinho consegue o que quer, muitas vezes em mais de um quadro. Por isso Luiz Iglésias declarou em 1945:

[...] o nosso profissional de teatro deve muito a Getúlio Vargas. Em compensação, Getúlio Vargas deve ao nosso teatro uma grande parte de sua popularidade e da estima que lhe dedica o nosso povo. Nunca um chefe de nação foi tão focalizado em palcos teatrais [...]. (Iglésias apud Veneziano, 1996, p.100)

Dentro da mudança de golpista em trabalhador, um bom exemplo é o malandro Claudino do quadro *Secos e Molhados* da Revista *Bonde da Leite*. Claudino trabalha no *Armazém G.V* para os portugueses Saraiva e Raposeira. Esperto, sabe de todas as falcatruas armadas pelos chefes para cima dos clientes, e sempre usa este conhecimento para conseguir um benefício trabalhista. Ciente de que os portugueses ainda não estão muito inteirados da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), Claudino lança mão da legislação a seu modo sempre que pode, a fim de tirar alguma vantagem:

Claudino: Vamo sabe, quem é que responde por este acidente? Vou me recolher ao hospital. Exijo três mes de licença, com os vencimentos dobrado para o tratamento de saude! Artigo 307 da legislação trabalhista. (1945, p.25)

O engodo do malandro é pautado no desconhecimento dos padrões em relação a CLT, uma vez que o artigo 307 trata sobre o descanso obrigatório a cada seis dias de trabalho, e não sobre tratamento de saúde. Mas a esperteza do

malandro é aproveitar o desconhecimento alheio. O malandro pode regenerar-se em relação ao trabalho, pode até constituir família, só não pode perder a oportunidade de se dar bem.

### ***A mulata***

Desde a entrada em cena da mulata Sabina, a baiana vendedora de laranjas em *A República* de Arthur Azevedo em 1890, até chegar ao posto de “tipo mais sedutor do teatro brasileiro” (Veneziano, 1991, p.124), a mulata passou por algumas transformações. A mulata foi adquirindo um linguajar que lhe é próprio, cheio de neologismos, gírias, modismos e foi ficando presunçosa no uso do linguajar urbano, criando seu próprio modo de usar as palavras e expressões. Cheia de dengo, conquistou o público e o coração do português e do malandro; estava formado o triângulo amoroso do Teatro de Revista. A mulata virou símbolo sexual e representação do nacional. Antônio Herculano Lopes afirma:

O surgimento e rápida popularização do teatro de revista nas últimas décadas do século deu espaço para o desenvolvimento dos personagens-tipo, que viriam a substituir o índio romântico na representação do nacional. No centro da questão estava a mulata, que de estigmatizada e temida passou a ser celebrada. (2001, p.3)

Faceira, esperta e consciente do poder que exerce sobre os homens, principalmente sobre o português, a quem geralmente tem nas mãos, a mulata tende a conseguir o que quer. No começo do Teatro de Revista, as mulatas eram representadas por atrizes brancas, tendo sido a baiana/mulata Sabina interpretada pela soprano grega Ana Menarezzi. Somente com as atrizes Júlia Martins e Otília Amorim, nos meados da década de 1910, e, posteriormente, Aracy Cortes que a mulata foi representada por atrizes mestiças. Tiago de Melo Gomes (2004, p.44) diz, no entanto, que quando da sua pesquisa para a composição do livro *Um espelho no palco*,

o termo mulata não foi encontrado sequer uma vez nas fontes pesquisadas como designação de um tom de pele específico, mas foi repetidamente utilizado em outro sentido. Ele aparece frequentemente como referência a uma tipificação afro-brasileira reconhecida consensualmente como símbolo da sexualidade exacerbada muitas vezes atribuída aos descendentes de africanos.

A percepção desta suposta sexualidade exacerbada dos descendentes africanos talvez seja desculpa de uma elite branca para justificar os erros de um passado colonial que foi conivente com os abusos cometidos por senhores de engenho contra suas escravas. Na Revista a mulata é um tipo que alterna manha e malícia, traz consigo a lascívia que a transformou em símbolo sexual do Teatro de Revista brasileiro.

### **O Português**

Último integrante da tríade máxima do Teatro de Revista, o português é sempre representado com seus bigodes grandes, não raro calçando tamancos e geralmente é dono de uma mercearia ou algum estabelecimento comercial semelhante. Talvez por vingança dos colonizados, o português nunca é retratado como muito esperto. Ele pensa que é, até tenta ganhar vantagem em cima das pessoas, principalmente de seus clientes, mas no fim acaba não dando certo.

Qualquer oportunidade de se dar bem, no sentido de mudar de *status* social ou obter vantagens financeiras, é vista pelo português com cobiça, não percebendo este que geralmente está caindo em um golpe do malandro. Aliás o português e o malandro comumente formam grandes quadros cômicos nos quais o malandro sempre se dá bem. Aparecem juntos também na disputa pelo coração da mulata.

A mulata é a verdadeira perdição do português. Não raro, para não ficar sem a mulata, aceita dividi-la com outro, geralmente com o malandro. Ou como no caso do português Saraiva, do quadro *Secos e Molhados* da Revista *Bonde da Leite*, que acaba dividindo a mulata com seu sócio no armazém, o também português Raposeira. “Saraiva: quanto a boce, Raposeira, só te digo uma coisa: a casa é tua. Onde comem dois, comem três. Não sei se me entendes...” (Peixoto e Bôscoli, 1945, p.26).

### **O caipira**

Representante da ingenuidade e simplicidade rural, o caipira é o tipo que está sempre se chocando com as modernidades da capital. Sendo ele um coronel ou um mero lavrador, a modernidade o intriga. Carregado de maneirismos no falar, andar e

com uma maneira peculiar de se vestir, este tipo foi bastante popular nas Revistas, pois também representava o nacional livre de estrangeirismos.

Era também muito musical, estando em vários números de viola caipira que acabavam em piadas. Revezava-se na dicotomia ingenuidade e sagacidade, uma vez que a primeira estava ligada ao contato com a cidade e suas modernidades, e a segunda ligada à uma esperteza e conhecimento de quem vive da terra. Em *Seu Julinho Vem* há uma família de caipiras, e logo no prólogo eles fazem questão de mostrar que ser do interior não os fazem menos espertos que os moradores da cidade:

Major: (canta) Eu sou mineiro/ Sei honrar o meu torrão/ Cá no Rio de Janeiro/ Tenho feito figurão.

Dona Beringela: Eu sou mineira/ Sertaneja, mas porém/ No vestir não faço asneira/ Nunca respeitei ninguém.

Zequinha: Eu sou mineiro/ Sou garoto, sou sabido/ Não respeito o mundo inteiro gosto de ser atrevido!

Gazinha: Eu sou mineira/ Sou catita, sou dengosa/ Todos me chamam de brejeira/ Sei também ser melindrosa. (Freire Junior, 1929, p.9)

O contraste entre os costumes interioranos e urbanos é que fazem o caipira ter comicidade. Apesar de representar o nacional, o caipira é um estrangeiro na cidade, o que faz com que o público ria da diferença. O que acontece também com estrangeiros. Afinal como bem aponta Vladimir Propp: “Quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável é a comicidade” (1992, p.62). E a Revista trabalhava com essas diferenças com esses contrastes para provocar o riso e conquistar o público.

## CAPÍTULO II - “PORQUE HÁ SEMPRE UM POUCO DE ARTE NA REVISTA”<sup>24</sup> - E de história, e de política...

Quem diz que as artes profano, diz asneira. Aqui, como em toda parte, sou benquista. Porque há sempre um pouco de arte na revista. Sem que a sociedade ofenda, sou risonha. E não devo dessa prenda ter vergonha. Nesses tempos tão bicudos, me parece que quem cura os carrancudos, bem merece.  
(Valsa da peça *Gavroche* de Arthur Azevedo)

Sem desconsiderar as produções de anos anteriores, nem o processo que moldou o Teatro de Revista aqui abordado, este estudo começa com o foco na produção *revisteira* de 1929. Ano do *crash* da Bolsa de Nova York, ápice da desvalorização do café, véspera de ano eleitoral, o ano de 1929 teve assunto/tensão de sobra para ser trabalhado nos palcos revisteiros. Para debater esse período e suas tensões históricas trabalho com os seguintes textos revisteiros de meu conjunto de análise: *Às Urnas*, de Freire Junior e Luiz Iglezias; *Compra um Bonde*, da parceira entre Carlos Bitencourt, Cardoso de Menezes e Alfredo de Carvalho; e, *Seu Julinho Vem*, de Freire Junior. Ao avançar no processo histórico trabalho os textos *Rumo ao Catete*, de Luis Iglésias e Freire Junior; e para abordar o ano de 1945 tenho por suporte dramático as Revistas *Bonde da Laité*, de Luiz Peixoto e Geysa Bôscoli; *Que rei sou eu*, de Luis Iglésias e Freire Junior; e, *Canta Brasil*, de Luiz Peixoto, Geysa Bôscoli e Paulo Orlando.

Não é a minha intenção fazer um estudo aprofundado sobre o contexto que levou à Revolução de 1930, porém, é preciso que sejam expostos os temas abordados nos textos revisteiros. Ainda mais se for levado em conta o fato de terem sido encontrados na pesquisa de campo mais textos referentes ao de 1929 do que qualquer outro ano do período estudado. Outros títulos deste ano foram pesquisados, mas por uma questão de correlação temática foram postos de lado.

---

<sup>24</sup> AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983-1985.v. 4, p.562. A frase inicial que compõe este título foi retirada de uma valsa contida na peça *Gavroche*.

## 2.1 NOS TEMPOS DO CAVANHAQUE

A sociedade brasileira que se encontrava às vésperas da Revolução de 1930, como bem já foi ilustrado por tantos teóricos<sup>25</sup>, é uma sociedade cuja formação carregou mais de 30 anos de acúmulos e detritos de uma política econômica cujo principal foco era assegurar a satisfação de uma classe oligárquica dominante. Fausto aponta que:

A sociedade brasileira, na Primeira República, tem sido definida, simplificada, como um organismo social em que predominam os interesses do setor agrário-exportador, voltado para a produção do café, representado pela burguesia paulista e parte da burguesia mineira. Este setor, dependente de uma mercadoria sujeita a oscilações de preço no mercado internacional, tinha seu destino diretamente vinculado ao jogo de forças dos grandes centros consumidores, que lhe era impossível controlar. Além disso, a maneira pela qual garantiu sua renda deu um caráter específico a esta vinculação, aumentando a dependência com relação ao capital externo. (Fausto, 1990, p.227).

De fato a real dependência era de um mercado consumidor externo que desse vazão à um produto, o café, que produzido em larga escala já não conseguia encontrar aqui o escoamento necessário para sua produção. O baque sentido em nossa economia quando a grande depressão, simbolizada pelo *crash* da bolsa de Nova York em 1929, atingiu em cheio a estabilidade do café. A supremacia do café vinha aos poucos, ao longo da década de 1920, dividindo espaço com outros produtos que iam surgindo, uma vez que houve sim avanços na área da indústria, bem como diversificações no campo da agricultura, o que de acordo com Marieta Ferreira e Surama Pinto (2006, p.1): “foram importantes sinais do processo de complexificação pelo qual passava a economia brasileira”. O café, entretanto, ocupava, até 1930, o centro vital da economia brasileira, já que os esforços estatais no que tangem a economia visavam movimentar a produção cafeeira, pois esta era responsável pela entrada de capital estrangeiro no país.

Capitais estrangeiros eram também importantes como fonte de financiamento para o setor público e sob a forma de investimentos

---

<sup>25</sup> Para uma análise aprofundada sobre esse assunto ver *O Brasil e a economia mundial, 1930-1945* de Marcelo Paiva Abreu e *A Revolução de 30: história e historiografia* de Bóris Fausto, dentre outros.

diretos. [...] A estabilidade política e econômica dependia crucialmente da manutenção de vínculos comerciais e financeiros com a economia internacional. Com a interrupção de influxos de capital e a queda dos preços do café, o principal problema enfrentado pelos formuladores de política passou a ser como obter divisas suficientes para atender aos compromissos comerciais e financeiros do Brasil. (Abreu, 1999, p.31).

No campo da política a situação também não seguia seu curso original, uma vez que a lógica da "política do café com leite"<sup>26</sup> estava sendo quebrada na decisão sobre quem seria o candidato do governo à sucessão presidencial nas eleições de 1930. A sucessão de Washington Luiz estava sendo marcada pela ruptura da aliança política entre São Paulo e Minas Gerais. Eis que para as eleições de 1930, São Paulo indicou Julio Prestes<sup>27</sup> em detrimento do mineiro Antônio Carlos de Andrada<sup>28</sup>. Ainda em julho, antes de a Aliança Liberal<sup>29</sup>, como reação à quebra do acordo histórico, anunciar a candidatura de Getúlio Vargas às eleições, o texto revisteyro *Compra um bonde*, da parceria entre Cardozo de Menezes, Carlos Bittencourt e Afonso de Carvalho, de 1929, traz um quadro, denominado apenas de *Quadro II*, sobre a disputa entre os dois supostos candidatos de então, Julio Prestes e Getúlio Vargas, deixando clara a predileção dos autores pelo candidato paulista.

A referida cena se passa em uma estação de trem na qual estão as personagens Elegante (que é paulista), Mineiro e o Agente:

Elegante: (puxando o Agente pela mão) O senhor queira ter a bondade de informar-me.  
 Mineiro: (puxando o Agente pelo outro lado) Espere moço, premeiramente eu, que eu cheguei premeiro.  
 Elegante: (como acima) Perdão! Creio que o Senhor está enganado. A plataforma para o seu trem é a outra. Aposto que o Senhor é mineiro.

<sup>26</sup> Modelo político adotado na República Velha, de acordo com este modelo Minas Gerais e São Paulo, os dois estados mais fortes da nossa economia, revezavam-se no governo do país.

<sup>27</sup> Júlio Prestes de Albuquerque (1882-1946), nascido em Itapetinga, São Paulo, foi advogado, político e poeta. Em 1927 assumiu o governo do estado de São Paulo. Fonte: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001

<sup>28</sup> Antônio Carlos Ribeiro de Andrada (1870-1946), o quarto político de sua família com este nome, nasceu em Barbacena, Minas Gerais. Advogado, teve uma longa carreira política, foi prefeito de Belo Horizonte em 1905, Ministro da Fazenda em 1917, governou o estado de Minas Gerais entre 1926 e 1930, foi presidente da Assembléia Constituinte em 1933, presidiu a Câmara dos deputados até 1937. Fonte: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001

<sup>29</sup> Aliança Liberal - "Coligação oposicionista de âmbito nacional formada no início de agosto de 1929 por iniciativa de líderes políticos de Minas Gerais e Rio Grande do Sul com o objetivo de apoiar as candidaturas de Getúlio Vargas e João Pessoa respectivamente à presidência e vice-presidência da República nas eleições de 1º de março de 1930."

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CrisePolitica/AliancaLiberal>

Mineiro: (rindo) Pode apostá que ganha. Mineiro das Alterosa: da terra do Antônio Carlos, de Wenceslau Bras e Mello Vianna: futuros presidentes do Brasil.

Elegante: O Senhor não vê logo que no trem azul só embarca quem torça por Seu Julinho? A passagem é muito cara...

Mineiro: Que tem que seja cara? Dinheiro é que não falta. Se for preciso eu compro o trem. Eu já comprei um bonde.

Agente: Afinal o que deseja os Senhores?

Mineiro: Quando é que sai o bicho?

Agente: Só sai em Setembro.

Mineiro: Então tem muito tempo. Vou guardar meus 800:000 redondos e até lá tenho 1 milhão...

Elegante: Engana-se meu amigo, é na madeira. Leia a taboleta: Prestes a Partir. (Bittencourt, Menezes e Carvalho, 1929, p.10).<sup>30</sup>

O extrato de cena supracitado traz uma questão crucial para que se entenda o cenário da sucessão presidencial que antecede a Revolução de 1930. Encenada em julho, antes da queda da bolsa de Nova York, com a economia mundial já demonstrando sinais de que rumava a uma recessão, dentro do país os dois estados que ainda detinham maior poder econômico eram Minas Gerais e São Paulo. O poder econômico paulista assustava os outros estados. E, no entanto, o desenvolvimento econômico paulista atraía mão de obra e capital oriundos de várias partes do país. Como parece ser o caso do personagem Mineiro que, apesar de exaltar as figuras ilustres das “terras alterosas”, como é o caso de Antônio Carlos<sup>31</sup>, quer mesmo assim tomar o trem no qual só embarca “quem torce pelo Seu Julinho”. Percebo no texto a tentativa dos autores em demonstrar que ainda havia tempo para modificar o panorama político, uma vez que estavam em julho e a eleição só ocorreria em setembro. Havia tempo para pensar em mudar a estratégia política de Washington Luiz.

O estranhamento entre os dois estados no campo político se deu ainda no começo da década de 1920 quando quem estava no poder era o mineiro Arthur Bernardes. Claudia Maria Viscardi aponta que São Paulo passou a ser visto como uma ameaça

<sup>30</sup> Nas transcrições dos textos revisteiros, ao longo de toda dissertação, optei por colocá-los na gramática contemporânea para facilitar a leitura atual dos textos. No caso de falas erradas e equivocadas a partir da intenção dos autores na caracterização dos personagens-tipo a partir de seu recurso verbal, o mesmo será mantido nas transcrições dos textos.

<sup>31</sup> Antonio Carlos Ribeiro de Andrada, de Minas Gerais, deveria ter sido o nome sugerido por Washington Luis à sua sucessão, caso este tivesse seguido com a "política do café com leite", na qual um presidente paulista era sucedido por um presidente mineiro e assim sucessivamente.

ao equilíbrio do Federalismo em função de seu grande desenvolvimento econômico. Ao mesmo tempo, era acusado de se utilizar do Estado em seu próprio benefício, ameaçando a economia nacional em seu conjunto. [...] Além de ser contrário, em tese, ao encaminhamento dado por São Paulo à questão do café, Bernardes tinha interesses próprios a defender, relativos a cafeicultura mineira, abalada com a evasão de trabalhadores, terras e capital para São Paulo. Mais uma vez aparecem explícitos os temores de Minas em relação à preponderância dos paulistas. Quanto mais São Paulo se desenvolve, maiores os temores, os quais eram compartilhados também por outros estados. Percebe-se que apesar de os estados de Minas e de São Paulo serem produtores de café e estarem governando o país em aliança política, seus interesses não eram os mesmos, devido às diferenças intrínsecas a cada modelo de produção cafeeira e aos seus diferentes níveis de desenvolvimento. (Viscardi, 2011, p.230).

Mais adiante ainda no texto *Compra um Bonde*, quando os personagens irrompem em uma canção, o personagem Agente em continuidade ao que é cantado pelo personagem Política, afirma que: “Pr’a S. Paulo, diariamente, O trem cheio sempre sai, Chaleirar vai toda gente, O futuro presidente”. O personagem Mineiro, ainda que ele mesmo queira tomar o trem, retruca: “O Antônio Carlos lá não vai”. (Bittencourt, Menezes e Carvalho, 1929, p.11). E de fato não foi. Sentindo-se traído com a indicação de Julio Prestes à sucessão presidencial, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada une-se a Aliança Liberal para apoiar Getúlio Vargas, ou seja “tomou seu bonde” em direção à Getúlio e não em direção à Julio Prestes.

Passando também pelo crivo da censura em julho de 1929, a Revista *Seu Julinho Vem* de Freire Junior faz clara alusão, através da caricatura viva, ao candidato paulista Júlio Prestes, traz em seu corpo temático, além é claro da discussão sobre a sucessão presidencial, a insegurança sobre a possível política econômica que seria adotada pelo vencedor da eleição. O personagem central desta revista é o mineiro Major, apoiador convicto do mineiro Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, pessoa esta que na opinião do Major deveria ser candidato e deveria ganhar as eleições.<sup>32</sup> Em suas andanças o Major encontra a *Miss São Paulo* e a *Miss Minas Gerais*, no 2º Quadro do primeiro ato, as quais estão defendendo suas plataformas caso sejam eleitas *Miss Brasil*, clara alusão à eleição presidencial.

---

<sup>32</sup> No texto revisteiro Minas Gerais é apontado enquanto um estado agrário, fora de sintonia com o de São Paulo, até então o estado mais industrializado do país.

Miss São Paulo: Nem queiram saber! Para começar lanço um emprestimosinho com o prestígio da representação do belo sexo brasileiro não pode falhar!

Major: E quem é que vai pagar isso Miss São Paulo? Eu, talvez, que vivo descascando mandioca lá na fazenda para fazer farinha.

[...]

Miss Minas Gerais: Pois eu não quero saber de empréstimos nos Estados Unidos.

Major: (satisfeito) Bravo! Muito bem! Viva Miss Minas Gerais. (à Clementino) Isso é que é Miss. Não faz empréstimos! Vive dos rendimentos.

Miss Minas Gerais: (concluindo) Farei na Inglaterra! O inglês tem mais paciência para esperar. (Freire Junior, 1929, p.17).

Como mencionado anteriormente o capital estrangeiro era crucial para a manutenção da economia nacional. Freire Junior, autor de *Seu Julinho Vem*, está atento a este fato, principalmente ao retratar a disparidade entre as intenções da candidata mineira e da candidata paulista. Como é possível notar ao longo do texto, São Paulo é retratado como um estado mais moderno, industrializado, atualizado com as mudanças econômicas que o país vem passando, como fica demonstrado na intenção da *Miss São Paulo* em pedir empréstimo aos Estados Unidos, maior parceiro comercial do país na época. Já Minas Gerais ainda é um estado agrário, o Major ainda vive “descascando mandioca lá na fazenda” e a *Miss Minas Gerais* pretende pedir dinheiro a um antigo parceiro comercial, que já não é mais tão poderoso como antes. Os britânicos começaram a ser substituídos pelos americanos após a primeira guerra mundial, como explica Marcelo de Paiva Abreu:

O período compreendido entre a Primeira Guerra mundial e a depressão marcou uma mudança decisiva na importância relativa dos Estados Unidos e do Reino Unido no mercado brasileiro. Nos primeiros anos do século, as exportações britânicas para o Brasil, já haviam enfrentado severa concorrência da parte da Alemanha. As condições impostas pela guerra permitiram a rápida expansão (de cerca de 15% antes da guerra para 30% no final da década de 20) da participação norte-americana no mercado brasileiro, a expensas de fornecedores europeus. [...] O declínio do Reino Unido como supridor do mercado brasileiro resultou de um conjunto complexo de fatores. O primeiro deles era a perda de competitividade da indústria britânica depois da guerra, agravada pela sobrevalorização da libra em 1925. (1999, p.53-54).

São Paulo, o estado que mais vinha se industrializando no período pós a 1ª Guerra é mostrado nas Revistas como o mais voltado às mudanças no cenário da

economia internacional. Ainda que surgissem discussões sobre economia e outros tópicos nos textos revisteiros, nas obras aqui analisadas o foco maior foi dado mesmo à questão das eleições. A revista *Às Urnas*, de Freire Junior e Luiz Iglesias, além de trazer de forma bem humorada a disputa entre Getúlio Vargas e Júlio Prestes, é uma ode ao voto. Traz passagens nas quais incita o espectador para que vá às urnas e vote.

Atriz: C' vem brasileiros,  
 Ao dever a Pátria chama,  
 E lhes reclama,  
 As urnas, companheiros  
 Votar é um dever (coro repete)  
 Que se impõe ao cidadão!  
 Lutai para vencer!  
 Ideal da eleição! (Freire Junior, 1929, p.05)

Cabe lembrar que para as eleições de 1930 o direito ao voto ainda era aquele contido no artigo 70 da Constituição de 1891, ou seja, quando a atriz conclama o público ao voto, ela está se dirigindo na verdade a uma parcela restrita dos espectadores/população, excluindo, por exemplo, as mulheres. De acordo com o artigo 70, estavam também excluídos: os mendigos, os analfabetos, os soldados, e ainda os religiosos de ordens monásticas, sujeitas a voto de obediência, regra ou estatuto que importe a renúncia da liberdade Individual. Logo, *Às Urnas*, ainda que abra seus trabalhos com canções belas sobre a importância das eleições e do voto, está longe de ser uma ode a democracia.

E ainda tinha problemas sérios de fraudes nas eleições como aponta Boris Fausto:

A democracia política tinha um conteúdo apenas formal: a soberania popular significava a ratificação das decisões palacianas, e a possibilidade de representação de correntes democratizantes era anulada pelo voto descoberto, a falsificação eleitoral, o voto por distrito e o chamado terceiro escrutínio, pelo qual os deputados e senadores cujos mandatos fossem contestados submetiam-se ao reconhecimento de poderes por parte da Respectiva Casa do Congresso (1995, p.233).

O trunfo de *Às Urnas*, no entanto, para o estudo de período é a abordagem bem humorada que os autores fazem do apoio dado por Antônio Carlos Ribeiro de

Andrada à candidatura de Getúlio Vargas. O regime republicano estava dando sinais de mudança. Novos atores emergiam dentro do cenário político nacional, demandando uma nova roupagem à República. E o Teatro de Revista não ficou alheio a tais mudanças, não deixou de participar à sua maneira deste processo.

O texto revisteiro em questão, por exemplo, consegue captar exatamente o momento em que o Presidente do Estado de Minas Gerais Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, abre mão da própria candidatura e passa a apoiar o candidato da Aliança Liberal, Getúlio Vargas do Rio Grande do Sul. Isto já fica claro no começo da Revista quando o personagem mineiro Coronel, deixa Minas Gerais discursar para o seu povo:

Meus povo e minhas pova! Parto, sigo, embarco pras lucta política na Capital! Eu hei de mostra aquella canaia dos carioca, que cantaram o Mé e agora tão cantando que “Seu Julinho Vem”, que mineiro não é sopa! Se Seu Julinho tem café, nós temo lingüiça, toucinho, paio e leite grosso! Se o paio e o leite afrouxá, nós temo língua do Rio Grande para agaranti as comida. Tenho dito. (Freire Junior, 1929, p. 10).

A Aliança Liberal surgiu em um contexto de mudança que já vinha sendo construída há anos, e críticas que podiam ser sentidas no governo do presidente Arthur Bernardes (1922-1926). Tais críticas eram fruto de um amadurecimento dos atores da política nacional. Afinal, o Brasil não era só um conglomerado de estados vinculados à produção de café. Havia, portanto, uma série de necessidades que estavam sendo negligenciadas em outros estados, cujas elites estavam cansadas da “política do café com leite”. A elite do Rio Grande do Sul é um exemplo, como aponta Levine:

Em 1929, o colapso dos preços internacionais e uma divisão repentina no governo da nação transformaram o cálculo político no Brasil. O conflito em torno dos preços subsidiados do café, da política dos bancos e da insistência do presidente Washington Luís em indicar Júlio Prestes, outro paulista, para sucedê-lo levou a um acordo secreto entre Minas, o estado mais populoso do Brasil, e Rio Grande do Sul, visando à candidatura de Vargas a presidente sob a bandeira da recém-formada Aliança Liberal. (2001, p.39).

Nos textos revisteiros aqui analisados há, a princípio, a recorrência de certo “apoio” à candidatura de Júlio Prestes. Este apoio é um tanto dúbio se levamos em

conta o personagem usado para levantar a bandeira em prol do candidato do governo. Em geral é o malandro o encarregado de fazer a propaganda a favor de Júlio Prestes. O malandro apoia e não apoia, veste-se de acordo com a ocasião. No texto de *Às Urnas*, por exemplo, tem a figura de João Ninguém, malandro declarado, mas que se diz regenerado. O trecho abaixo é longo, mas faz-se necessária a sua citação para ilustrar a hipótese que será levantada mais adiante.

João Ninguém: (ao Público) Meus Senhores e Senhoras:  
 Aos pés de vecências tem/ O mais feliz dos caiporas,/ O pacato João Ninguém!/ O Zé que grita, que corre,/ Que apanha que é uma delícia,/ O que de amores não morre/ Pela gente da polícia/ Depois de mil cabeçadas/ Nesta vida de disfarces,/ De orgias desenfreadas,/ Resolveu regenerar-se/ Nunca mais que a oposição/ Cá comigo ha de contar/ Já fiquei muito na mão/ Estou cansado de apanhar./ Adeus meus caros mineiros!/ Paraibanos do Norte!/ Riograndenses, os guerreiros/ Que nunca temeram a morte,/ Eu sou um gato escaldado! Vou deixar de basbaque!/ Vencedor ou derrotado...(passa a mão no queixo)/ Eu fico é com o cavanhaque./ Oposição não é negócio!/ Gritar na rua è asneira!/ Ser preso por capadocio,/ Ir dormir na geladeira/ Já não vou para essas corridas/ Sou figura de destaque/ Pois na hora das comidas (passa a mão no queixo)/ Eu fico é com o cavanhaque/ Embora o candidato/ Do Partido Liberal/ Seja bom, de fino trato/ Um candidato ideal/ Que seja aqui recebido/ Com bomba foguete ou trasque/ É um caso resolvido (passa a mão no queixo)/ Eu fico é com o cavanhaque/ Sei que muita gente ai/ Quando as costas eu virar/ De mim com certeza ri/ Mas mais tarde ha de chorar!/ Sou paulista militante!/ Quem for burro que se atraque/ Na rua com o Zé Pagante (passa a mão no queixo)/ Eu fico é com o cavanhaque. (Freire Junior, 1929, p.14).

Na passagem acima é possível perceber o comportamento ambíguo do malandro. João Ninguém declara abertamente que, cansado de apanhar da polícia sendo oposição, agora irá apoiar o Cavanhaque, referência clara ao presidente em exercício Washington Luís. Mesmo sabendo ser o candidato do Partido Liberal, ou seja, da Aliança Liberal, Getúlio Vargas, um candidato ideal, João Ninguém apoiará Júlio Prestes, pois teme represálias. Ao longo do texto, quando o Major oferece-lhe dinheiro para que se torne cabo eleitoral da campanha de Getúlio Vargas, João Ninguém começa o seu ofício como agente duplo, pois passa a ser cabo eleitoral de ambos os candidatos.

A utilização justamente da figura do malandro para falar do candidato do governo talvez esteja mais imbuída de significado. Por ser este um personagem escorregadio, que sempre tende a trapaça, que se adapta as situações quando estas melhor lhes convêm, talvez seja possível associá-lo às figuras dos próprios

autores. Autores que sentindo que as eleições eram o assunto mais debatido no momento, não podiam ausentar-se de debatê-la, mas também não podiam comprometer-se completamente apoiando abertamente um candidato. Então como malandros, criticavam de um lado, elogiavam de outro, isentando-se talvez de uma real posição política que pudesse comprometê-los.

Independente do apoio ou não de alguns dos autores de Teatro de Revista, o candidato Júlio Prestes ganhou as eleições de 1930, não vindo a assumir a presidência em decorrência da Revolução de 1930, que deu início à chamada Era Vargas. Impossível desassociar a escalada ao poder de Getúlio Vargas e a Aliança Liberal. Com a pretensão de regenerar a política nacional, a Aliança Liberal era uma coligação heterogênea. Nas palavras de Marieta Ferreira e Surama Sá:

Sua base de sustentação era o situacionismo de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba, e mais alguns grupos de oposição ao governo federal, de vários estados, tais como o Partido democrático (PD), criado em 1926 em São Paulo, e facções civis e militares descontentes. Com uma composição cuja característica mais pronunciada era a heterogeneidade, a Aliança Liberal explicitava dissidências existentes no interior das próprias oligarquias estaduais. (2006, p.16)

Seu programa tinha base no liberalismo, buscava a moralização dos costumes políticos, demandava uma reforma no sistema eleitoral, o que incluía o voto secreto e o voto das mulheres. Tinha como objetivo estender a representação política para além das elites agrárias, incorporando outras elites até então esquecidas. Propunha uma legislação trabalhista ampla, anunciava um programa de alimentação dos pobres, além de voltar a atenção da máquina estatal para os problemas sociais. Prometia também, a anistia àqueles que participaram das revoltas que aconteceram ao longo dos anos 1920.

Em um momento de crise, Vargas apresentava-se como “um candidato ideal”. Mas a parcela votante preferiu “ficar com o cavanhaque” e Prestes venceu Vargas, tendo um milhão de votos e Vargas 720 mil. E se em 1929 Vargas, segundo Levine, assinou um acordo particular com Washington Luís, prometendo aceitar o resultado das eleições, a ala radical da Aliança Liberal já discutia com tenentistas expatriados a possibilidade de uma revolta. Quando da eleição de Julio Prestes, Vargas demonstrou uma aceitação inicial, a Aliança Liberal não, queria o poder e propôs ao

então presidente Washington Luís uma saída conciliatória, mas esta não foi aceita. Levine aponta que:

O erro fatal do presidente foi supor que contaria com o apoio das forças armadas, rejeitando a solução. A República, cuja estabilidade dependia do consenso dentro da oligarquia, desestabilizou-se tão logo ele foi rompido. Nas primeiras horas de 3 de outubro de 1930, a Aliança Liberal deflagrou sua revolução. (2001, p.42).

Washington Luís cedeu o controle do governo em 20 de novembro de 1930, refugiando-se no Forte de Copacabana. Sendo que Vargas, vindo no movimento revolucionário do Rio Grande do Sul, havia assumido o Governo Provisório no dia 03 de novembro, tomando como uma de suas primeiras providências a dissolução do Congresso Nacional e das assembleias estaduais e municipais. Destituiu os governadores estaduais de seus postos e revogou a Constituição Federal de 1891, passando a comandar a partir de Decretos-Lei. Houve a nomeação de interventores militares para administrar os estados.

Vargas e seu programa político geravam desconfiança nos militares, peças chave na Revolução, mas o político, como os malandros da Revista, passava a imagem de maleável, pois se trajava de acordo com a ocasião. Literalmente. Levine aponta que apesar da desconfiança sentida dos militares, “é de se supor que tenham aprovado o fato de Vargas estar usando seu velho uniforme do exército nas primeiras fotografias a aparecer na imprensa” (2001, p.43).

## 2.2 DOS FRIOS DOS PAMPAS CHEGA O SEU GEGÊ

A Era Vargas coincidiu com o que os autores que estudam o Teatro de Revista chamam de a última grande fase de ouro da Revista, por isso a decisão de estudar o seu governo através da ótica revisteira. Não farei um estudo periódico do governo Vargas. O recorte deste estudo se deu a partir da seleção de textos revisteiros que traziam em seu conteúdo a discussão de acontecimentos políticos e sociais marcantes da época.

É por contar com textos de 1929, 1937 e 1945 que não abordo muito especificamente os primeiros anos do governo Vargas, pois não tenho como analisá-lo através da ótica revisteira, o que sairia dos trilhos deste trabalho. Farei então um

breve apanhado dos principais fatos, chegando às conjecturas que levaram ao golpe de 1937, pois este é possível de ser analisado graças o acesso ao texto *Rumo ao Catete*.

É importante apontar que um mês após a instauração do governo provisório foram criados o Ministério da Saúde e Educação e o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, que segundo Levine, era chamado de “Ministério da Revolução”. Com este Ministério pretendia-se fazer reformas econômicas, de forma a tirar o café do centro da nossa economia. Segundo Levine também houve outras mudanças.

Vargas também prestou uma atenção sem precedentes aos problemas do imenso sertão nordestino, paralisado pela seca e pela escassa produção agrícola. E deu andamento à criação de departamentos centralizados e fortes, mas estes permaneceram atolados nas brigas entre facções, acabando por se tornarem meros repositórios do paternalismo político. (2001, p.50).

Entre a Revolução de 1930 e o golpe de 1937 houve diversas contendas e como aponta Dulce Pandolfi (2003, p.15): “se houve continuidade entre os dois acontecimentos, houve também ruptura”. Uma questão que gerou disputa foi sobre a duração do governo provisório, de um lado havia grupos que demandavam a instalação direta da democracia, enquanto outros grupos defendiam que reformas sociais deviam ser feitas antes de se instaurar a democracia. O tipo de Estado a ser instaurado no país também gerou discussões. Os tenentistas demandavam suas propostas. As oligarquias dissidentes também. Não se pode esquecer que a Aliança Liberal era um partido aglutinado em torno da heterogeneidade, formado por “tenentes rebeldes” e “políticos rebeldes”.

Com a vitória da revolução, acirrou-se o enfrentamento entre as diferentes facções que a promoveram. Além da disputa em torno da ocupação de cargos na administração pública, manifestaram-se profundas divergências em relação à condução do próprio processo revolucionário, o que estava em jogo, na verdade, era a diretriz que orientaria a organização do Estado brasileiro. Os tenentes e seus aliados propugnavam por uma linha centralizadora, autoritária e reformista, que possibilitasse a implementação de uma reforma agrária, a centralização do sistema tributário, o fortalecimento das forças armadas nacionais, a criação de uma legislação trabalhista, a federalização das milícias estaduais e a modernização da infraestrutura do país. [...] Já as correntes contrárias ao tenentismo,

principalmente os agrupamentos oligárquicos do Centro Sul, lutavam pela implantação dos princípios liberais, por maior autonomia dos estados e pela limitação dos poderes da União. (Pandolfi, 1987, p.11).

O governo de Getúlio Vargas a priori adotou medidas centralizadoras e intervencionistas, atendendo assim às demandas dos tenentistas. A princípio muitos dos interventores eram militares, em diversos casos sem nenhuma relação com a política local, causando uma série de desarmonias, que levaram à substituição dos interventores, o que gerou uma estatística interessante: entre 1930 e 1935, noventa e quatro (94) interventores passaram pelos estados brasileiros de acordo com Pandolfi (2003, p.19).

A imposição de interventores foi o gatilho para desencadear uma revolta em São Paulo. Vencedores das eleições em 1930, mas impedidos de ver seu candidato no poder por conta da Revolução, os paulistas estavam injuriados com a imposição do tenente pernambucano João Alberto de Barros como interventor de São Paulo, em detrimento de candidatos paulistas. Além disso, os paulistas mostravam-se insatisfeitos com a política centralizadora de Vargas. Entre os revoltosos estavam à milícia de São Paulo, uma guarnição federal local, alguns mineiros, além de muitos voluntários civis. Fábricas foram montadas para a produção de armamento. Ainda que não contasse com o apoio oficial do governo do estado, os paulistas contavam com o apoio de lideranças mineiras e gaúchas, como Arthur Bernardes e Borges de Medeiros, como aponta Pandolfi (2003, p.25).

Conhecido como Revolução Constitucionalista de 1932, o movimento foi derrotado e seus líderes, como Arthur Bernardes, Epiácio Pessoa e Borges de Medeiros, pertencentes às antigas elites, foram excluídos da liderança política nacional, uma vez que tiveram seus direitos políticos cassados por três anos e a maioria foi exilada. Apesar da derrota, o trunfo da Revolução Constitucionalista foi conseguir pressionar o processo de reconstitucionalização do país. O movimento paulista reorganizou o cenário das elites, já que lideranças não só paulistas, mas também mineiras e gaúchas envolvidas no processo, tendo sido exiladas, além do que mais de 500 oficiais foram expulsos das Forças Armadas.

Depois da experiência de 1932, reestruturar as Forças armadas e fazer delas um ator político significativo passou a ser uma das preocupações centrais de Vargas. Para tal era necessário eliminar os antigos generais nomeados pelos governos anteriores a 1930. Isso

se tornou possível, em parte, graças à participação de vários deles na Revolução Constitucionalista. (Pandolfi, 2003, p.26).

Em 1933, mais especificamente em 03 de maio, Vargas ordenou a execução de eleições para a nova Assembleia Constituinte. Atitude que agradou São Paulo, mas que certamente enfureceu muitos tenentistas e seus aliados civis. Por determinação do próprio Vargas, esta nova Assembleia deveria eleger um novo presidente, refreando eleições diretas, porém conferindo um “quê” de escolha democrática, conforme informa Pandolfi (2003, p.28). A nova Constituição foi promulgada no dia 16 de julho de 1934, e no dia seguinte a Assembleia Constituinte “elegeu” o novo presidente do Brasil: Getúlio Vargas. Sua “vitória” foi de 175 votos contra os 59 recebidos pelo gaúcho Borges de Medeiros.

A Constituição de 1934 veio sistematizar as reformas eleitorais do Governo Provisório. Nela estão contidos: o Código de Vargas de 1932 que instituiu o voto secreto e estendeu o voto às mulheres. Traz em seu corpo o direito à associação sindical. Na nova carta o presidente refreou o poder do Senado, e se na teoria parecia atender exatamente aos interesses de Vargas, Levine aponta que:

Pô-la em prática mostrou-se inviável. O novo congresso estava tão dividido quanto o Congresso republicano estivera. Poucas semanas depois de promulgada a carta, Vargas começou a dar sinais de que iria ignorá-la. (2001, p.68).

As disputas não pararam com a ratificação da Constituição de 1934. Houve tentativa de golpe militar, comandada pelo General Góis Monteiro, mas que foi desarmada. Os Integralistas<sup>33</sup> e pela Aliança Nacional Libertadora (ANL),<sup>34</sup> esta, comandada pessoalmente por Luis Carlos Prestes, batiam-se nas ruas. Greves em

---

<sup>33</sup> Conforme traz o site do CPDOC, os Integralistas faziam parte da Ação Integralista Brasileira (AIB), uma organização de política inspirada no fascismo italiano que foi fundada por Plínio Salgado em 1932. Tinham como lema "Deus, Pátria e Família" e teve um alcance considerável em âmbito nacional. Segundo informação contida na página do CPDOC sobre a AIB, foi o primeiro “partido político de massa organizado nacionalmente no Brasil. Em 1936, o total de seus membros era estimado entre 600 mil e um milhão”.

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/AIB>

<sup>34</sup> ANL, segundo nota no site do CPDOC, foi uma organização política fundada em 1935 com o objetivo de lutar contra o avanço do nazi-fascismo e do imperialismo no país. Agregava comunistas, tenentistas, católicos, militares, liberais, socialistas, enfim qualquer cidadão desiludido com o governo Vargas. Luiz Carlos Prestes era o presidente de honra da organização, mesmo não tendo estado no país quando de sua fundação. Não se sabe ao certo o número de membros que a ANL teve, porém estima-se que foram dezenas de milhares.

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/ANL>

diversos setores explodiam. Em 1935, assombrado pelo alcance da ANL, que já tinha mais de 180 mil membros no país, antes mesmo da Intentona Comunista,<sup>35</sup> Vargas impõe a Lei de Segurança Nacional, que entre outras coisas, supunha a censura aos meios de comunicação. Estava proibida também, sob a pena de um a dez anos de prisão, a promoção de greves no serviço público ou o fomento da indisciplina nas Forças Armadas. Pandolfi cita que, dentre as emendas constitucionais aprovadas em 1935, estava uma que “considerava que o país vivia uma situação de 'estado de guerra' quando ocorressem manifestações, em qualquer parte do território nacional, que subvertessem as instituições políticas e sociais.” (Pandolfi, 2003, p.33).

Vargas diante de todas estas insurreições decretou Estado de Sítio, que durou até a instauração da ditadura do Estado Novo, no dia 10 de novembro de 1937. O presidente viu na tensão popular a oportunidade de abandonar a Constituição de 1934. Buscou o apoio do Congresso para prorrogar seu mandato à presidência, com base na instabilidade interna na qual o país se encontrava, mas não conseguiu os 2/3 de apoio necessários para se eleger. Na posição contrária à prorrogação estavam os governadores de São Paulo, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul. Tornaram-se, então, alvo de Vargas, que tomou como objetivo pessoal desconjuntá-los.

No ano de 1937 a questão da sucessão presidencial, assim como em 1930, esquentava o cenário político nacional. Ao longo daquele ano, três nomes lançaram candidatura: Plínio Salgado,<sup>36</sup> a cabeça dos Integralistas; Armando Sales Oliveira,<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> A Intentona Comunista conforme explica Dulce Pandolfi em nota para o CPDOC, foi um movimento armado, engendrado pela ANL e sob orientação de Moscou, com o objetivo de derrubar Vargas do poder e instalar um governo popular chefiado por Luís Carlos Prestes. Como a ANL tinha sede em várias cidades, o levante aconteceu em Natal, Recife e no Rio de Janeiro, em dias diferentes, e sem o apoio popular a revolta foi rapidamente reprimida pelo governo.

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/RevoltaComunista>

<sup>36</sup> Conforme consta no site do CPDOC, Plínio Salgado (1895-1975) nasceu em São Bento do Sapucaí, São Paulo. Jornalista e escritor, em 1928 Salgado foi eleito deputado estadual em São Paulo, pelo PRP. Na eleição de 1930 apoiou a candidatura de Julio Prestes em oposição a Getúlio Vargas, porém após a Revolução/Golpe de 1930 passou a apoiar o governo. Fundou a Ação Integralista Brasileira em 1932 inspirado pelo contato que teve com o fascismo de Mussolini em uma viagem à Itália em 1930. Em 1937, lançou-se à candidatura presidencial, mas ao perceber que a intenção de Getúlio Vargas aplicar o golpe, Plínio Salgado retirou sua candidatura e apoiou o golpe, na esperança de que no novo governo o AIB tivesse mais espaço, tendo inclusive sido prometido a ele o Ministério da Educação no novo governo. A realidade foi outra com a decretação do Estado Novo. Getúlio Vargas determinou o fechamento da AIB, o que fez com que os militares integralistas tentassem por duas vezes promover golpes para tirar Vargas do poder. Em maio de 1939 Plínio Salgado acabou sendo preso e enviado ao exílio para Portugal, onde ficou até 1945. No exílio Salgado escrevia elogios públicos ao governo, tentando assim reconquistar a simpatia de Vargas. Ao

governador de São Paulo, e José Américo de Almeida,<sup>38</sup> representante dos tenentistas e das forças do Norte/Nordeste. Sales Oliveira contava com o apoio de Flores da Cunha,<sup>39</sup> governador do Rio Grande do Sul e com o apoio de várias forças estaduais oposicionistas. José Américo, além de trazer consigo o suporte dos tenentistas, trazia também o apoio de todos os partidos situacionistas.

Os candidatos são, juntamente com Getúlio Vargas, personagens da Revista *Rumo ao Catete*, de Luiz Iglesias e Freire Junior, estreada em 09 de julho de 1937. Na música de abertura os autores fazem a apresentação dos aspirantes:

Seu Zé Américo andava  
Arrastando a sua asinha.  
Asinha? Não. Enganei-me.

---

voltar ao Brasil, fundou o Partido de Representação Popular, uma reformulação das ideias integralistas.

[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/plinio\\_salgado](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/plinio_salgado).

<sup>37</sup> Armando de Sales Oliveira (1887-1945) nasceu em São Paulo. Engenheiro, Armando Sales era também dono do jornal *O estado de São Paulo*. Foi participante do partido da Frente Única Paulista, um dos articuladores da Revolução Constitucionalista. Em 1933, Sales fazia parte da Chapa Única que conseguiu eleger a maioria dos representantes paulistas para a Assembléia Constituinte. No mesmo ano por pressões políticas Getúlio Vargas nomeou Armando Sales interventor de São Paulo. Após o golpe de 1937 viveu um ano em prisão domiciliar. Em 1938 foi exilado para a França, vindo a transferir-se para os Estados Unidos de onde divulgava manifestos contra a ditadura. Em 1943 mudou-se para a Argentina e passou a entrar em contato com seus antigos parceiros políticos, porém, quando foi assinada a anistia em 1945, Sales já voltou ao Brasil bastante doente. Fonte: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

<sup>38</sup> José Américo de Almeida (1887-1980) nasceu em Areias, Pernambuco. Advogado, Almeida também foi escritor, tendo sido eleito em 1967 como quinto ocupante da cadeira 38 da Academia Brasileira de Letras, tendo sido sucedido por José Sarney. Nas eleições de 1930 apoiou a candidatura de Getúlio Vargas, na mesma época foi eleito deputado federal. Participou ativamente do movimento da revolução/golpe de 1930, foi designado chefe civil do movimento no norte e no nordeste. Com a posse de Vargas, José Américo de Almeida assumiu o Ministério da Viação e Obras Públicas. Como Ministro de Estado participou dos trabalhos constituintes em 1933 e 1934, mesmo tendo sido contra a ideia de constitucionalização do país nos primeiros anos de governo. Fez parte da articulação da permanência de Vargas no poder. Em 1934 elegeu-se senador pela Paraíba, mas renunciou para ocupar o posto de Ministro do Tribunal de Contas da União. Em 1937 foi o nome cotado para substituir Vargas nas eleições, por isso teve lançada sua candidatura. Com o golpe, Almeida se afastou de Vargas, mas manteve seu posto no Tribunal de Contas durante o Estado Novo. Em 1944 retoma as atividades políticas e passa a adotar uma postura anti-ditatorial. Em janeiro de 1945 concede uma entrevista ao jornalista Carlos Lacerda do *Correio da Manhã*, fazendo críticas ao governo federal. Esta entrevista teve manhã repercussão que rompeu com a censura vigente no país até então. Fonte: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

<sup>39</sup> José Antônio Flores da Cunha (1880-1950) nasceu em Santana do Livramento, Rio Grande do Sul. Advogado, com uma extensa carreira política, Flores da Cunha, na época senador, foi um forte apoiador da campanha de Getúlio Vargas em 1930. Também esteve envolvido nos conchavos que levaram à deposição de Washington Luiz. Após a revolução/golpe foi nomeado Interventor no Rio Grande do Sul. Em 1935 já no posto de governador constitucional começou a se distanciar de Vargas, até o rompimento em 1937. Por conta do rompimento foi forçado ao exílio, indo embora para o Uruguai, de onde voltou cinco anos depois, e por conta disso teve de cumprir pena de nove meses na Ilha Grande, Rio de Janeiro. Em 1945 ajudou a fundar a UDN. Fonte: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001

Arrastava a perninha.  
 E como a candidatura  
 Era, mesmo, brasileira  
 Trazia como estandarte  
 Um litro de bagaceira!

Vinha outro discursando  
 Distribuindo alguns vales  
 P'ra garantir a cadeira!  
 E o seu andar vinha armando  
 Qual São Francisco de Salles  
 Com raminhos de Oliveira

Mas, entre os dois, saltitante,  
 De bigodinho à Carlito,  
 Vinha outro, muito aflito,  
 Cavando seu bom bocado.  
 Tinha um milhão de camisas  
 - Eu não garanto a vocês...  
 Saltava três anauês  
 e...punha tudo Salgado (Iglesias e Freire Junior, 1937, p.2).

A passagem acima, alusão aberta aos candidatos, mostra que os autores não se privaram de descrever e ironizar os candidatos, através da caricatura viva. A cena que segue a abertura trata da corrida eleitoral, ou melhor, trata da maneira como Getúlio Vargas manobrou a situação política para estender seu tempo no poder. Na cena está um bonde que supostamente está prestes a partir para o Catete, partida que vai sendo postergada. Em cena a Opinião Pública e populares que reclamam da demora do bonde para partir. Clara alusão ao fato de Getúlio Vargas ter postergado sua estadia no poder alegando que chamaria eleições.

Coro de Populares:  
 Está na hora, está na hora, ó motorneiro  
 Está na hora da saída  
 Não há perigo de um passageiro  
 Passeando na avenida  
 Tóca, toca este bondeco  
 Corra mais que um foguete  
 Vamos pintar o caneco  
 Lá na zona do Catete. (Iglesias e Freire Junior, 1937, p.4).

Tanto o governo provisório, quanto o “constitucional” de Vargas foram marcados por conflitos, insurreições e greves de populares. Ter nesta primeira cena um coro de populares falando que já é hora, que já “é hora da saída”, pode ser

representativo de uma vontade dos autores em mostrar essa demanda por uma eleição. O condutor do bonde é Flores da Cunha e o motorneiro, o verdadeiro responsável pelo atraso da saída do bonde, é Getúlio Vargas. O motorneiro só sairá com o bonde quando este estiver com a lotação completa.

Diversas personalidades políticas, bem como partidos estaduais começam a chegar para tomar o bonde. Então começam a chegar os candidatos à presidência da República e todos os seus apoiadores, para que o bonde saia é preciso esperar que todos tomem as suas posições. Sentindo que o objetivo do bonde não é sair, Macedo Soares,<sup>40</sup> que foi deputado na Assembleia Constituinte em 1933, foi ministro das relações exteriores no governo constitucional de Vargas e que a partir de julho passou a ser ministro da justiça, exclama à parte: “Eu tenho a desconfiança que vai haver um desastre com esse bonde. Esse bonde não chega no Catete”. (Iglesias e Freire Junior, 1937, p.8).

A apoteose do primeiro ato é uma ode ao voto e pode ser entendido como um pedido de basta aos golpes armados. Dois homens discutem sobre quem tem o melhor candidato à presidência, não chegando a um consenso, sacam armas para resolver a contenda. Então uma criança aparece e pede-lhes que abaixe as armas, quando perguntada sobre quem era, ela lhes diz ser a criança brasileira. A passagem pode ser vista também como um pedido para que se respeitasse o resultado da eleição que estava por vir, para que o candidato legitimamente eleito fosse empossado e não um governo advindo de um golpe.

Iza: Cale-se. Parece que você esqueceu da luta e dos ódios que as lutas armadas têm espalhado pelo Brasil. Olhem pra mim! Quantas crianças, como eu, andam por este país imenso, sem pais, que tombaram em lutas inglórias e fratricidas! Armas! Que armas! Só uma arma é digna de um povo civilizado como nós...A arma do voto!

---

<sup>40</sup> José Carlos de Macedo Soares (1883-1968) nasceu em São Paulo. Advogado e historiador, Macedo Soares apoiou a candidatura de Getúlio Vargas em 1930, participando ativamente das negociações do movimento de 1930. Foi Ministro das Relações Exteriores de 1934 até maio de 1937, quando abandonou este ministério para assumir o Ministério da Justiça. Assim que assumiu a pasta, decretou a soltura de mais 400 presos políticos que não tinham processo formado, este episódio ficou conhecido como “a macedada”. Foi eleito o quarto ocupante da cadeira 12 da Academia Brasileira de Letras em 1937, tendo sido seu presidente em 1942 e 1943. Com a divulgação do Plano Cohen, sabendo do golpe, Macedo Soares alegou problemas de saúde e se demitiu dias antes do golpe ser desfechado, sendo substituído por Francisco Campos, o principal ideólogo do Estado Novo. Em 1945 apoiou a candidatura de Eurico Gaspar Dutra. Fonte: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001

A ele, brasileiros, ao voto, para vencer nas vossas aspirações!  
(Iglesias e Freire Junior, 1937, p.22).

Esta e diversas outras passagens de cunho político e social recheiam *Rumo ao Catete*. A fórmula “crítica através do riso” deu tão certo que segundo Salvyano Paiva (1991, p.420), a peça “bateu um recorde de permanência em cartaz, quase quatro meses, aproximadamente 300 representações”. A peça ficou em cartaz até o dia 22 de outubro, ou seja, pouquíssimos dias antes de ser decretado o Estado Novo. O fato é no dia 10 de novembro de 1937 só foi confirmado o que o Teatro de Revista já previa:

Política: Quer dizer que você agora é... efetivo da linha do Catete?

Motorneiro: (rindo-se) Efetivo e vitalício!

Em 30 entrei motorneiro

Do bonde da Presidência.

Passei a ser Excelência

Pra todo o Brasil inteiro,

Guarde bem o meu lembrete.

Daqui sairei pra cova!

Por que, perder meu bonde,

Lá da linha do Catete... uma ova!

[...]

Vai haver nova eleição,

Falam no Armando, no Zé,

No Plínio Salgado até.

Reina grande confusão!

Todos já soltam foguetes.

O prestígio pondo em prova...

Mas eu perder meu bonde,

Lá da linha do Catete...uma ova! (Iglesias e Freire Junior, 1937, p. 29).

Lá estava o Teatro de Revista não só prevendo os acontecimentos, mas servindo como mediador das transformações. Transformações estas que ameaçavam acontecer o tempo todo, em uma época em que o caldeirão das ideologias borbulhava e espirrava para todos os cantos. Vários países estavam implementando “Estados Novos”, como a Espanha de Franco e Portugal de Salazar. De acordo com Maria Celina D’ Araújo, o novo no Brasil representava “o ideal político de encontrar uma “via” que se afastasse tanto do capitalismo liberal quanto do comunismo”. (2000, p.8).

Após a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa, o liberalismo começou a entrar em crise em diversos países, pois por si só não conseguia dar fim aos

problemas sociais. Havia ainda o medo de que revoluções socialistas começassem a irromper mundo a fora, era preciso controlar as massas, para tanto, era preciso focar na questão social. Críticas à democracia representativa brotavam por todos os cantos, logo já havia correntes antiliberais e antidemocráticas a fazer ataques ferrenhos aos sistemas de governo. Segundo Maria Helena Capelato:

Uma das soluções propostas era a do controle social através da presença de um Estado Forte comandado por um líder carismático, capaz de conduzir as massas no caminho da ordem. Essa política foi adotada em alguns países europeus, assumindo características específicas em cada um deles. Regimes como o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha, o salazarismo em Portugal e o franquismo na Espanha foram constituídos nessa época. O sucesso das experiências italiana e alemã serviu de inspiração para reformas políticas que ocorreram em alguns países latino-americanos: Brasil e Argentina especialmente. (2003, p.109).

Com base nessas informações é possível sintetizar que o Estado Novo, no Brasil, tinha o escopo de criar um Estado forte e autoritário, buscava mudanças sim, reformas sociais, contanto que estas fossem feitas dentro da ordem e tinha suas ressalvas em relação à democracia liberal. A noção de democracia perdeu seu cunho individualista. Criou-se uma nova relação entre líder da nação e a massa a partir da nova idealização do papel do Estado, surgindo também à ideia de identidade nacional coletiva, tão importante e presente nos textos revisteiros.

Para legitimar este governo imposto a partir de um golpe que não contou com a participação popular, foi preciso a criação de todo um maquinário de suporte que garantisse que as massas e as antigas burocracias iam estar sempre controladas de acordo com os interesses do Estado. Para tanto se criaram órgãos como: o Departamento de Imprensa e Propaganda, a Polícia Política, o Departamento da Administração Pública, dentre outros, que garantiam um pesado controle social, cultural e, principalmente, político.

Propaganda e repressão firmaram as bases do governo. Como afirma Pandolfi, “os homens do regime, encarecem, censuram e em alguns casos torturam [...]” (1999, p.16). A censura proibiu qualquer manifestação que fosse oposta ao novo regime. Os meios de comunicação foram censurados, e o enaltecimento da figura de Vargas e de todas as realizações de seu governo era a palavra de ordem. Era preciso se dobrar as exigências ou perecer, ou ainda, lançar mão de métodos de dissimulação, como a ironia, o sarcasmo, que nem sempre passavam

desapercebidos pela censura, e que portanto, tinham de ser usados com muito cuidado.

No campo da economia o Estado passou a funcionar como agente da política econômica. Segundo Maria Helena Capelato (2003, p.118), “A nova Constituição definiu a necessidade de intervenção do poder público na economia para 'suprir as deficiências da iniciativa individual e coordenar os fatores de produção”. A atenção do Estado voltou-se para o mercado interno, os impostos interestaduais foram abolidos, os tributos padronizados, o que possibilitou uma melhor integração de mercado, estimulando assim a indústria nacional. Novas indústrias usufruíram dos benefícios oriundos de barreiras comerciais que impediam a importação de produtos similares ao que já eram produzidos aqui. Criou-se a isenção para a importação de bens de capital.

Outras áreas ganharam atenção do governo. Na área da educação foram criadas escolas vocacionais e institutos agrícolas. A produção de energia elétrica aumentou, bem como a de extração de minério. Houve a incursão para o interior. Levine (2001, p.101) aponta que “Vargas foi o primeiro chefe de Estado a visitar os pontos mais longínquos do país”.

Apesar do estímulo a indústria ter mudado o cenário econômico nacional, a crise ainda não havia sido superada. Entre 1935 e 1945 o custo de vida triplicou, enquanto que os salários cresceram pouco. E isso refletiu na renda real das famílias, que tiveram que apertar o cinto, como aponta Silva, “em consequência disso, as rendas reais caíram e a maioria das famílias se viu obrigada a restringir a alimentação, como mostram inúmeras mensagens ao chefe da nação”. (Silva apud Capelato, 2003, p.122). Enquanto a Propaganda alardeava que cidadão era aquele que trabalhava, o número de desempregados aumentava, ou seja, os trabalhadores desempregados ainda tinham de lidar com a sensação de não serem cidadãos. Muitos desses trabalhadores nem sequer eram qualificados o suficiente para encontrar trabalho nas cidades. As mulheres, apesar de representarem mais da metade da força de trabalho na categoria formal e informal, ainda recebiam menos que os homens.

O mundo estava em guerra desde 1939, e com seu andamento o Brasil passou a ser disputado enquanto mercado consumidor potencial para comércio e tecnologia, e enquanto exportador de borracha. Durante três anos Vargas, como um malandro do Teatro de Revista, manteve uma postura de neutralidade diplomática,

mantendo comércio com seus dois principais parceiros comerciais: a Alemanha e os Estados Unidos. Desde 1930, Getúlio Vargas tinha a intenção de modernizar as Forças Armadas brasileira, assim como percebeu que a indústria de base nacional precisava de uma série de melhoramentos, que o capital estrangeiro poderia financiar. A guerra poderia ser um ótimo negócio. Mas a neutralidade não passaria intacta ao ataque à Pearl Harbor em 1941.

A entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra, teve como consequência imediata para a diplomacia brasileira, a diminuição de seus espaços de manobra, obrigando-a abandonar a política de neutralidade que a havia caracterizado até então. (Corsi apud Salun, 2004, p.23).

Salun aponta que a “malandragem”<sup>41</sup> de Vargas no campo diplomático se deu de forma mais intensa entre os anos de 1937 e 1939, uma vez que em 1940 a presença comercial americana havia aumentado consideravelmente no país. Em janeiro de 1942 o Brasil rompeu relações diplomáticas com o Eixo. O contra ataque veio em seguida ao bombardeio de navios brasileiros por submarinos alemães no Atlântico. Revoltados, grupos de brasileiros depredaram lojas de imigrantes italianos e alemães, exigindo uma declaração de guerra. O Brasil só declarou guerra em 11 de Agosto de 1942, quando já não tinha mais como adiar a sua posição. No final do mês de agosto, o Decreto de nº10.358 declarava estado de guerra em todo o território nacional.

Para Salun, a declaração de guerra foi muito importante, talvez não tanto para a política externa brasileira, quanto foi para a política interna.

Na política interna, a guerra era uma realidade; as manifestações populares eram incentivadas e tinham muita importância para a criação de um sentimento cívico de união em torno da pátria agredida e da figura do seu presidente, que assumia o papel de “pai da nação”, e aproveitava o momento para colher os dividendos políticos dessa estratégia. (Salun, 2004, p.29).

A participação brasileira começou em solo nacional, com a permissão da construção de pistas de pouso em todo o país. Houve a convocação de 30 mil “soldados da borracha” que deveriam produzir cerca de 60 mil toneladas do produto

---

<sup>41</sup> Expressão usada para se referir tanto ao jogo duplo da diplomacia Vargas, quanto para fazer alusão ao personagem do Teatro de Revista.

por ano. As condições de trabalho nos seringais eram desumanas e muitos seringueiros morreram pela infestação de doenças, por exaustão ou simplesmente desertaram. A campanha da borracha foi altamente criticada por membros influentes do governo.

Os primeiros soldados da tropa de 25 mil homens enviados pela Força Expedicionária Brasileira (FEB) só embarcaram no dia 02 de julho de 1944, vindo a entrar em combate somente em setembro. Os problemas relacionados à alimentação, transporte, treinamento, fardamento e deserções eram imensos, no entanto, a campanha brasileira em solo italiano, principalmente a famosa batalha de Monte Castelo foi considerada vitoriosa. E para o nacionalismo em crescimento foi o fermento que faltava para uma explosão de orgulho cívico.

Este contexto foi um terreno muito fértil para o Teatro de Revista, que trazia em sua bagagem esse foco na exaltação do nacional, mas que com a guerra viu-se inundado de inspirações extremamente nacionalistas. A apoteose do 1º ato da Revista *Canta Brasil* de Luiz Peixoto, Geysa Boscoli e Paulo Orlando, estreada na noite do dia 23 de Agosto de 1945, é um exemplo da força que a presença da FEB na Segunda Guerra trouxe para o nosso nacionalismo. Encenada em duas fases, a apoteose começa com a conversa exaltada entre um telefonista alemão e seu comandante. Eles estão em um posto subterrâneo de combate e o soldado ouve via telefone as informações do andamento da Batalha de Monte Castelo e repassa ao coronel.

Telefonista: (como si recebesse uma notícia) Já...já...vo! (ao coronel) Coronel, os brasileirras iniciaram sua grande ofensiva sobre as nossas posições em Monte Castelo!

Coronel: (irônico) Oh não acredito! Brasileirras não podem lutar com soldados nazi...Já tentaram outras vezes.

[...]

Telefonista: Ser verdadeira loucura, mas os brasileirras estão avançando. (troam ainda mais trovões)

Coronel: (Tira o telefone das mãos do telefonista, para irritadíssimo, dar as ordens) Soldados alemães, avançar, avançar sempre! No recuar em hipótese alguma! Parra um soldado nazi não há nada impossível.

Comandante: (entra novamente e mais apressado) Coronel Keller! Nossas forças não podem mais resistir as brasileirros! Eles nos atacam avassaladoramente. Nunca vi tanta corragem! Lutam corpo a corpo! A investida é indominável. (Peixoto, Boscoli e Orlando, 1945, p.38).

Os autores exaltam a bravura do soldado brasileiro, aspecto que é enaltecido ainda mais quando saído da boca do inimigo. A segunda parte da apoteose é ainda mais carregada de orgulho cívico. Graças à rubrica do texto é possível ter ideia de como a cena se desenrolou. Inicia com uma encenação da Batalha de Monte Castelo. Em determinado momento, um pracinha da FEB mata um nazista e retira a bandeira alemã, tentando substituí-la por uma brasileira, no entanto, é alvejado e morre. Outros pracinhas conseguem completar a tarefa. Está vencida a batalha. Por escadarias surgem enfermeiras do corpo expedicionário brasileiro, representando enfermeiras da paz, elas agitam enormes bandeiras do Brasil. Conforme rubrica no texto, a música evolui e todos cantam em um coro forte:

Enquanto pelos campos de batalha  
 Altiua tremular a nossa bandeira  
 Com fé eu lutarei, a vida arriscarei  
 E o inimigo sem temor esmagarei  
 No instante decisivo da arrancada  
 Em ti só pensarei, ó Patria Adorada.  
 Por céu e terra e mar  
 Há de o meu braço varonil  
 Honrar-te ó meu Brasil!  
 E no dia em que eu voltar  
 Hão de os pássaros cantar  
 E surgirá do sol estranha claridade.  
 E entre salvas de canhões  
 Pulsarão mil corações.  
 Porque trarei comigo a paz e a liberdade. Peixoto, Boscoli e Orlando,  
 1945, p.38).

A liberdade que se fala na canção pode ser entendida para muito além da liberdade que é alcançada com o final de uma guerra. A liberdade de que falam os autores está também relacionada com a situação interna do país. O texto foi escrito no décimo quinto ano do governo de Getúlio Vargas, um governo que começou com um golpe e que permaneceu no poder através de outro golpe. E apesar de no início de 1945 Vargas ter anunciado as eleições presidenciais para o dia 2 de dezembro, havia certa desconfiança de que talvez outro golpe fosse engendrado. É certo que em 1943, no aniversário do Estado Novo, o presidente havia declarado que ao final da guerra anunciaria eleições. Mas sua reputação não havia sido construída em cima de seu respeito pelos resultados das eleições.

Robert Levine (2001, p.108) afirma que a ida das tropas brasileiras para a guerra acabou por determinar o futuro do Estado Novo autoritário. O envolvimento mais direto do país com a guerra fez com que o governo mudasse certos aspectos de sua postura, passando a falar mais sobre democracia, vindo na classe média urbana e nos trabalhadores da indústria uma possível base de apoio para Vargas. Por outro lado, os intelectuais que apoiavam o regime, influenciados pela cultura americana e com medo de terem suas imagens associadas ao Estado Novo começaram a se distanciar do regime. Estudantes de direito organizaram-se em São Paulo num protesto contra o Estado Novo. Pedia-se democracia.

Quando o jornal carioca *Correio da Manhã* desafiou a censura do Estado Novo e publicou uma entrevista de José Américo de Almeida em janeiro de 1945, vários outros jornais pararam de submeter seus trabalhos à aprovação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Não era o fim completo da censura, mas a demonstração do cansaço geral que acometia a todos, que não agüentavam mais a repressão imposta pelo Estado Novo. O Teatro de Revista passa a deixar às suas farpas muito mais afiadas e claramente direcionadas. Getúlio Vargas determina o fechamento do DIP em março de 1945, o que não significa que a censura tenha desaparecido do governo, de fato ela continuou mesmo depois do fim da guerra.

Em um quadro chamado *Armazém G.V.*, da revista *O Bode da Leite*, o tipo português Saraiva ao chamar a atenção de seu funcionário, Claudino, um malandro que não está trabalhando, recebe como resposta: “Me deixa, Saraiva! As época mudou! O mundo involuiu: cabou-se a coação! Viva a Democracia! Viva a Liberdade de pensamento! Viva a liberdade de ação! Tá Legal?”. (Peixoto e Boscoli, 1945, p.17). A revista celebrava a diminuição da censura, e o ano de 1945 traz revistas extremamente afiadas na crítica política ao governo e principalmente á figura de Getúlio Vargas.

O quadro *A volta da política* da Revista *Que Rei Sou Eu* estreada em abril de 1945 traz várias figuras da política nacional na forma de papagaios, sendo o Papagaio Real, aquele que comanda a todos, o político mineiro Antônio Carlos Ribeiro de Andrada. A Política na forma de alegoria é representada por uma mulher, que esteve quinze anos exilada do país, agora que voltou já está cercada de admiradores. Quando questionada sobre quem viria a ganhar as eleições ela faz a demonstração de vários candidatos de partidos que podiam aparecer na figura das cores, verde associada aos integralistas, vermelho aos comunistas. Então o

presidente, chamado apenas por Excelência, aparece e questionado sobre as eleições irrompe em uma canção

O governo ajudou na criação de dois partidos políticos: o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), e o Partido Social Democrático (PSD); os dois partidos escolheram um candidato à eleição, o até então Ministro da Guerra do governo Vargas, Eurico Gaspar Dutra. A União Democrática Nacional (UDN) apresentou o tenentista Eduardo Gomes como seu candidato. O Partido Comunista tinha como seu representante o engenheiro e Diretor do Departamento Nacional de Estradas e Rodagens, Iedo Fiúza.

O nacionalismo fervente, a dissolução do órgão responsável por impor a censura e a perspectiva (ainda que houvesse desconfiança em relação a isso) de que haveria eleições, deram ao Teatro de Revista o ânimo necessário para que pudesse expor abertamente suas críticas. Os textos estudados deste período foram *Canta Brasil* de Luiz Peixoto, *Geysa Boscoli* e Paulo Orlando; *Bonde da Leite* de Luiz Peixoto e Geysa Boscoli e *Que Rei Sou eu*, de Freire Junior e Luis Iglesias, todos de 1945. Em todas essas obras a questão da sucessão presidencial é discutida com alto grau de cinismo, pois como gatos escaldados, os autores de Revista demonstravam sérias dúvidas de que Getúlio Vargas sairia realmente do poder.

As desconfianças prévias não eram vãs. Quando Getúlio Vargas nomeou o irmão, Beijo, chefe de polícia do Distrito Federal, o comando militar viu essa atitude como o primeiro movimento de Vargas para se assegurar no poder. Fortalecido pela campanha vitoriosa da FEB, na Segunda Guerra Mundial, e pelo retorno dos oficiais, foi iniciado o movimento, junto aos militares, de deposição de Getúlio Vargas do poder, comandado pelo General Góis Monteiro. Com o uso de tanques, os militares cercaram notórios prédios governamentais da capital federal, sendo um deles o palácio presidencial. Vargas não teve opção senão assinar a sua carta de renúncia, sendo substituído pelo presidente do Supremo Tribunal Federal, José Linhares. A deposição de Vargas da presidência da República se deu no dia 29 de outubro de 1945. Para evitar um exílio forçado, Vargas foi para São Borja (RS), e declarou publicamente o seu apoio à candidatura de Gaspar Dutra, pondo fim assim a quinze anos de seu governo.

Extremamente conectado com o cotidiano, é impossível descrever o Teatro de Revista sem fazer um paralelo com a realidade na qual ele está inserido. Nascido

com o propósito de revisitar os acontecimentos mais importantes do ano anterior, o Teatro Revista nunca chegou a perder por completo a sua característica de comentador de fatos. O espetáculo revisteiro nunca deixou de ser aquele que trazia para o palco situações comuns a todos, mas que as abordava de outra forma, através da comédia, da alusão, da ironia, da paródia e da caricatura.

## Capítulo III A política cultural do Estado Novo e sua relação com o Teatro de Revista

Agora já não é normal, o que dá de malandro regular profissional, malandro com o aparato de malandro oficial, malandro candidato a malandro federal, malandro com retrato na coluna social; malandro com contrato, com gravata e capital, que nunca se dá mal.  
(*Homenagem ao Malandro* de Chico Buarque)

### 3.1 A ESTRUTURAÇÃO INTELECTUAL DA POLÍTICA CULTURAL

Não é minha intenção traçar um longo estudo sobre a participação intelectual no projeto político do governo Vargas. Atualmente com o caminhar a passos mais rápidos da história dos intelectuais, trabalhos como os de Ângela de Castro Gomes, Mônica Velloso e Helena Bomeny tem voltado os olhos da historiografia para a questão dos intelectuais e o Estado Novo. Pareceu-me, no entanto, inevitável tocar neste ponto, pois a questão da modernidade e a presença intelectual no regime foram importantes para a formação de sua política cultural.

Desta forma, tendo como base algumas fontes documentais encontradas na Fundação Getúlio Vargas (FGV) junto ao arquivo Capanema, abordo a política cultural desenvolvida no Estado Novo dando enfoque para a área do teatro. As fontes documentais que traçaram o caminho deste capítulo foram principalmente correspondências trocadas entre o Ministro Gustavo Capanema e intelectuais, como Jorge de Castro, Raul Pedroza e Oswald de Andrade, com propostas para a melhoria da cultura. Também foram vistos editais de fomento a cultura, editais de concursos artísticos, entre outros.

Neste capítulo trato também de como a questão do nacional foi explorada pelo Estado Novo. Também trabalho diluidamente ao longo do texto o que era considerado moderno na área do teatro. Elaboro também os procedimentos estéticos utilizados pelo Teatro de Revista, para verificar se realmente o Teatro de

Revista era, como os modernistas consideravam<sup>42</sup>, um gênero "atrasado", que contribuiu para a "quase morte", ou ainda a inexistência do teatro brasileiro.

Acredito ser importante apontar uma possível definição da noção de intelectual, uma vez que a palavra intelectual possibilita inúmeras interpretações, o que para o entendimento deste capítulo não seria o adequado. A concepção de intelectual adotada para este estudo é a concepção utilizada por alguns historiadores que analisaram o período aqui focado, como é o caso de Ângela Castro Gomes. A autora postula que o intelectual é "um produtor de bens simbólicos envolvido direta ou indiretamente na arena política, o que caracteriza um número bem mais limitado de indivíduos". (199, p. 64). A autora ainda reforça a ideia de redes de sociabilidade, a qual categoriza como:

Um conjunto de formas de conviver com os pares, como um "domínio intermediário" entre a família e comunidade cívica obrigatória. As redes de sociabilidade são entendidas assim como formando "um grupo permanente ou temporário, qualquer que seja seu grau de institucionalização, no qual se escolha participar". (Gomes, 1993, p.64).

Jean-Pierre Sirienelli (2003) aponta que a história dos intelectuais é uma história de um passado próximo, de alto teor ideológico e no qual<sup>43</sup> o próprio historiador, ele mesmo um intelectual, está imerso. O autor trabalha com os conceitos de rede de sociabilidade, segundo o qual:

Organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver. São estruturas de sociabilidades difíceis de apreender, mas que o historiador não pode ignorar ou subestimar. (Sirienelli, 2003, p.248).

Outro conceito que precisa ser esclarecido é o referente à política cultural, pois o estudo que aqui se faz sobre o período entre 1937 e 1945 é traçado a partir das intervenções do governo no campo da produção cultural. Segundo o verbete

---

<sup>42</sup> Ver *Do Futuro e da Morte do Teatro Brasileiro: Uma Viagem pelas Revistas Literárias e Culturais do Período Modernista (1922 – 1942)*, dissertação de Christina Riego.

sobre o assunto que consta no *Dicionário de Crítico de Política Cultural*, de Teixeira Neto, política cultural pode ser entendida:

Como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sobre este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. (Teixeira Coelho, 1997, p.293).

Quando se pensa sobre a política cultural do Estado Novo, é fácil ser conduzido pela figura intelectual do Ministro Capanema e associar diretamente a política cultural ao Ministério da Saúde e da Educação. Há de se ter em mente, no entanto, que este programa de ação do Estado Novo era constituído, na realidade, por um plano “educativo” estratégico no qual convergiam os trabalhos de dois órgãos do governo: o Ministério da Saúde e da Educação, sob a orientação de Gustavo Capanema e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com a coordenação de Lorival Fontes. Segundo Mônica Velloso o objetivo deste plano estratégico era atingir níveis diferentes:

O ministério Capanema voltava-se para a formação de uma cultura erudita, preocupando-se com a educação formal; enquanto o DIP buscava, através do controle das comunicações, orientar as manifestações da cultura popular. (Velloso, 1987, p.4).

Diferentes abordagens requeriam diferentes grupos de apoio. Desta forma o Ministério da Saúde e da Educação, que era responsável pela educação formal, tinha seu gabinete formado por intelectuais e artistas da vanguarda modernista, nomes como Oscar Cândido Portinari<sup>44</sup>, Mário de Andrade<sup>45</sup> e Carlos Drummond de

---

<sup>44</sup> Oscar Candido Portinari (1903-1962) nasceu em Brodósqui, São Paulo. “Entre 1936 e 1945 realizou vários murais sobre os ciclos econômicos brasileiros e painéis de azulejos no recém construído edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. Estes trabalhos representaram um marco na evolução da arte de Portinari, reafirmando-se sua escolha pela temática social. Em 1939, realizou três painéis para o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Nova Iorque. No ano seguinte participou de uma mostra de arte latino americana no Riverside Museum de Nova Iorque e expôs no Instituto de Artes de Detroit e no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque, sendo convidado, logo após, para executar os murais da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington, em torno de temas da história latino americana.”

[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/candido\\_portinari](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/candido_portinari)

Andrade<sup>46</sup>. O DIP por outro lado, encarregado do controle, precisava ter em sua equipe de formação, intelectuais que compartilhassem do pensamento autoritário e centralizador do órgão, formando o seu quadro de funcionários com pessoas como os poetas Cassiano Ricardo<sup>47</sup> e Menotti Del Picchia<sup>48</sup>.

Com focos diferentes, mas antes de tudo intelectuais e artistas. Esta característica tão peculiar do Estado Novo de trazer parcela representativa de intelectuais e artistas para dentro do círculo do poder é estudada aqui por diversas razões. Uma delas é a missão que estas duas categorias recebem do programa de governo: ser o embaixador do nacional. Ora, desde os tempos de Arthur Azevedo, no final do século XIX, o Teatro de Revista havia tomado essa missão para si, essa

---

<sup>45</sup> O CPDOC traz que Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) nasceu em São Paulo. Escritor e crítico de arte, foi um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Formado em piano pelo Conservatório Dramático de São Paulo, focou esforços para a nacionalização da música brasileira e a pesquisas folclóricas. “Em 1935, fundou, juntamente com Paulo Duarte, o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, órgão que exerceria larga influência na democratização da cultura e do qual foi o primeiro diretor. No ano seguinte, Mário e Paulo Duarte elaboraram um projeto de lei que dispunha sobre a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no âmbito do Ministério da Educação e Saúde. Em 1937, criou a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo; criou também os primeiros parques infantis e a discoteca pública de São Paulo. Organizou o Congresso de Língua Nacional Cantada, que fixou a pronúncia padrão usada no teatro dramático e no canto do Brasil. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1938, para dirigir o Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e ocupar a cátedra de história e filosofia da arte. Em 1942, junto com outros intelectuais contrários ao regime ditatorial do Estado Novo, fundou a Associação Brasileira de Escritores (ABRE), entidade que lutou pela redemocratização do país.

[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/mario\\_de\\_andrade](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/mario_de_andrade)

<sup>46</sup> Segundo seção dedicada a ele no CPDOC, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) nasceu em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais. “Escritor e jornalista foi íntimo colaborador do político mineiro Gustavo Capanema, foi seu oficial-de-gabinete na Secretaria do Interior e Justiça de Minas Gerais (1930-1932), secretário particular quando Capanema exerceu a interventoria do estado em 1933, e chefe de gabinete de 1934 a 1945, durante sua gestão no Ministério da Educação e Saúde. A carreira burocrática não o impediu de continuar a escrever seus poemas.”

[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/carlos\\_drummond\\_de\\_andrade](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/carlos_drummond_de_andrade)

<sup>47</sup> Cassiano Ricardo Leite (1895-1974), como consta no site do CPDOC, nasceu em São José dos Campos, São Paulo. “Poeta, crítico, ensaísta, historiador, jornalista e advogado, no movimento modernista paulista, integrou a vertente conservadora dos verde-amarelos, ao lado de Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Cândido Motta Filho e Raul Bopp, entre outros. [...] Eleito em 1937 para a Academia Brasileira de Letras, durante o Estado Novo (1937-1945) ocupou diversos postos importantes, dirigindo o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo, o departamento cultural da Rádio Nacional e o jornal *A Manhã*, porta-voz governamental. Data deste período a publicação da *Marcha para o Oeste* (1940), uma versão mítica do Estado Nacional, em que Cassiano faz uma analogia entre a organização das bandeiras (século XVI) e a do Estado Novo.

[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/cassiano\\_ricardo](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/cassiano_ricardo)

<sup>48</sup> Paulo Menotti Del Picchia (1892-1988), de acordo com sua biografia no site Itaú cultural, nasceu em São Paulo. Escritor, jornalista e político, Menotti Del Picchia participou da Semana de Arte de 1922. “Em 1936, integra o grupo *A Bandeira*, movimento cultural fundado por Cassiano Ricardo, de caráter também nacionalista e responsável pela edição da revista *Anhangüera*. Dois anos depois, é indicado pelo governador Ademar de Barros (1901 - 1969) para a direção do Serviço de Publicidade e Propaganda do Estado de São Paulo, renomeado Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP. Em 1942, dirige o jornal *A Noite*.”

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_lit/index.cfm?fuseaction=biografias\\_texto&cd\\_verbete=5250](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5250)

missão de resgatar as figuras brasileiras, ampliá-las no palco e trazê-las para discussão. É claro que a abordagem dada ao nacional pelos intelectuais não é a mesma que foi elaborada no Teatro de Revista. Mas até mesmo para fins de contraposição é necessário abordá-las.

As mais diversas mudanças propostas pelo governo Vargas o apoio de conhecimento técnico. E o apelo que o regime teve ante a intelectuais não só de áreas tão diversas, mas também com posicionamento políticos diversos, de fato chama a atenção. Lúcia Lippi Oliveira, em passagem citada por Helena Bomeny, ressalta algumas complexas características que envolvem os intelectuais e o regime:

O Estado Novo, em sua complexa trama de "tradição" e "modernização", exerceu um apelo substancial sobre a intelectualidade brasileira. Figuras egressas do modernismo - tanto os que ingressaram nos movimentos radicais dos anos 1930 quanto os que se mantiveram ligados aos partidos tradicionais - foram desembocar numa corrente comum que se insere no projeto de construção do Estado Nacional. Literatos modernistas, políticos integralistas, positivistas, católicos, socialistas, são encontrados trabalhando lado a lado. (Oliveira apud Bomeny, 2001, p.17).

Para Helena Bomeny, o regime conseguiu cativar tantos intelectuais por conta de sua proposta de políticas nacionais que pudessem tirar o país do "atraso" em que se encontrava. A autora aponta que muitos desses intelectuais partiam do pressuposto que somente o Estado tinha a capacidade de angariar fundos necessários para a implementação de políticas nacionais, fossem elas relacionadas à educação, à saúde, à manutenção do patrimônio histórico nacional ou a cultura. Desta forma, viam que suas propostas tinham algo em comum com as propostas do regime, ou melhor, viam que podiam adicionar novas propostas, e estas poderiam ser concretizadas já que o Estado detinha os recursos necessários para realizá-las. Seguindo a mesma linha de pensamento, Isabel Lustosa aponta que:

O governo Vargas, sobretudo durante o Estado Novo, quando o Estado Nacional foi pensado com base nas teorias nacionalistas em voga, integrou muitos poetas e escritores egressos do modernismo. O perfil do escritor no Estado Novo será definido por Vargas em seu discurso na Academia Brasileira de Letras. Acabara-se a era machadiana, a era do escritor isolado em sua torre de marfim. O escritor do Estado Novo tinha o perfil modernista: radicado na terra, preocupado com as grandes questões nacionais, pensando o Brasil como unidade a ser preservada. (Lustosa, 2004, p.237).

O apelo do governo aos intelectuais estava justamente na sua proposta de ação, um “Estado Moderno” que pregava a ordem e o progresso, preconizava acabar com o mandonismo e a força das políticas estaduais, tinha sua base sedimentada na racionalidade e na organização. Em síntese tinha um projeto político centrado no fortalecimento do Estado, que por sua vez, detendo o poder, empreenderia ações de reestruturação da vida social do país.

Mônica Pimenta Velloso (1982, p.71) bem lembra que: “No projeto político, a ênfase à legitimidade e à participação não exclui necessariamente a coerção e a marginalidade”. Não é possível partir do pressuposto que a heterogeneidade política era totalmente aceita. E, no entanto, vale ressaltar que o projeto político homogeneizador de Vargas encontrou resistências,<sup>49</sup> ainda que não amplamente declaradas. A participação dos intelectuais na construção de um projeto político não se estendia para além da elite intelectual. Monica Velloso sustenta que para reorganizar-se e legitimar-se, o Estado Novo teve de

combinar uma estrutura de poder altamente elitista com uma base de sustentação policlassista. Assim, em relação às forças sociais, o Estado realiza duplo movimento: procura restringir o núcleo decisório, ao mesmo tempo em que realiza um esforço para ampliar as suas bases de sustentação, incorporando certas demandas das camadas populares urbanas. (Velloso, 1982, p.72).

Assim, passava a sensação de ser uma forma de governo para o povo, pois satisfazia algumas de suas necessidades, mas por outro lado excluía o acesso de

---

<sup>49</sup> Como Graciliano Ramos preso pela polícia política de Getúlio Vargas em 1936 e Monteiro Lobato preso pela polícia política em 1941. Ramos, segundo o professor Carlos Eduardo Berriel da UNICAMP foi preso por conta de intrigas de repartição pública. Graciliano Ramos era funcionário da Secretaria de Educação das Alagoas e na realização de sua função começou a desagradar algumas pessoas. Cobrava que houvesse a distribuição correta de merenda e uniformes escolares. Além de permitir que alunos pobres fossem matriculados em bairros de pessoas ricas. Berriel afirma que "logo depois da Intentona de 35, houve um movimento de caça às bruxas, de gente que queria acertar as contas com seus desafetos, diziam que eram comunistas e acabavam presos. Graciliano foi preso depois de ser denunciado como comunista. Mas só ingressaria no PCB em 1945. Mas toda essa polêmica foi deflagrada por gente que queria ocupar seu cargo nos escalões do governo alagoano". Mais informações sobre o caso em:

[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/maio2003/ju212pg9a.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/maio2003/ju212pg9a.html).

Já Monteiro Lobato foi preso por conta de cartas enviadas por ele ao presidente da República, nas quais Lobato cobrava ação em relação à questão da exploração do petróleo no Brasil. Acusava Vargas de displicência e favorecimento próprio ao permitir que o Conselho Nacional do Petróleo criasse embaraços legais para que empresas brasileiras explorassem o produto, enquanto facilitava a exploração para a empresa Standard-Royal Dutch. Mais informações sobre o caso em:

<http://www.oabsp.org.br/institucional/grandes-causas/a-prisao-de-monteiro-lobato>

representantes das camadas mais populares às decisões que concerniam justamente estas camadas.

A cultura,<sup>50</sup> “negócio oficial” (Williams, 2000, p.256), neste contexto passa a ser visualizada enquanto uma ferramenta de alto potencial político, e adquire a função, dentro do regime, de produzir e distribuir a sua linha ideológica, pois à sua maneira atinge um maior contingente de pessoas, conquistando assim a opinião pública. O Estado interferia na esfera civil da sociedade, dando para si o papel de educador e formador de opinião, e, para tanto era preciso desacreditar as formas de cultura que contradissem o projeto político-ideológico de Estado.

Ocorre que a opinião pública precisava ser conquistada quando ainda não estava totalmente isolada da influência de outras fontes de informação. "Coagir a sociedade por dentro", esvaziar a legitimidade dos outros canais culturais foram estratégias amplamente utilizadas pelos que buscavam levar avante o projeto educativo do "novo" Estado. (Velloso, 1987, p.24).

Um elemento chave deste projeto educativo do “novo” Estado foi a formulação de uma política para o teatro. O Estado Novo trouxe consigo a noção da intervenção estatal no setor da produção cultural, e com o teatro não seria diferente. É claro que houve intervenções estatais no setor teatral ao longo da história desta arte no Brasil, principalmente no que tange a repressão e a censura. No que se refere a solidificação de políticas sistemáticas de fomento ao teatro, o Estado Novo foi o primeiro nesta área. Victor Hugo Adler Pereira observa que tendo em vista a “atuação das autoridades públicas junto ao teatro, predominantemente repressiva<sup>51</sup> durante o Império e quase inexistente na República Velha, torna-se compreensível o prestígio angariado por Getúlio Vargas junto à classe teatral.” (Pereira, 2001, p.61).

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) distribuía suas funções em cinco divisões distintas: Imprensa, Rádio, Turismo, Divulgação, Cinema e Teatro,

---

<sup>50</sup> Para Daryle Williams (2000:262), Gustavo Capanema, Ministro da Educação e da Saúde, um dos encarregados da proposta cultural do Estado Novo, “quis tratar a cultura como formação total (holística) do corpo, do espírito e da alma dos brasileiros. O referencial maior desse projeto seria a identidade entre o Estado forte, moralizador e ativo e a nação também forte e moralizada. Ao mesmo tempo, vemos surgir uma orientação mais pragmática em suas ações, segundo a qual a cultura é fruto de intervenções diversas dos poderes públicos”.

<sup>51</sup> Vide o exemplo do Decreto Lei nº 425 de 1845 que deu ao Conservatório Dramático Brasileiro a competência para realizar atos de censura em peças, antes mesmo da autoridade policial. Para mais informações consultar: Victor Hugo Adler Pereira. *A Musa Carrancuda*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

cada qual com seis serviços auxiliares: Comunicações, Contabilidade e Tesouraria, Material, Filmoteca, Discoteca e Biblioteca. Era um órgão estratégico do controle exercido pelo governo. Tinha uma política de incentivo e proteção às manifestações teatrais, que segundo Cristina Costa (2010, p.99), consistia na “fiscalização das casas de espetáculo, registro do contrato dos artistas e concessão de prêmios, além da censura prévia dos textos”.

A criação do Serviço Nacional do Teatro (SNT) em 1937 veio consolidar o prestígio do presidente ante a uma ampla parcela da classe teatral, prestígio esse que começou a ser construído quando da aprovação da chamada “Lei Getúlio Vargas”<sup>52</sup> em 1928, que veio reconhecer o trabalho do artista de teatro como profissão. O Teatro era/é uma forma de produção ideológica, assim sendo não poderia passar despercebido das políticas autoritárias do Estado Novo. O governo, em paralelo ao mercado autônomo de produção cultural, começou a subvencionar projetos de formação de um teatro que tivesse mais a ver com o novo Estado, com um Estado moderno. Segundo Victor Hugo Adler Pereira:

O financiamento pelo Estado possibilitou o desenvolvimento de mecanismos de produção e legitimação de obras paralelos ao mercado cultural, fazendo surgir um conjunto de obras que não dependiam do aval econômico de parcelas expressivas do público para afirmarem e garantirem a produção futura do autor. (1998, p.41).

Em 1939, o Ministro Gustavo Capanema iniciou uma campanha de revitalização do teatro brasileiro. O ministro enviou uma circular a vários intelectuais brasileiros pedindo uma lista de sugestões de dramaturgia estrangeira que deviam ser traduzidas para o português. O conteúdo da circular:

O inquérito é o seguinte: Das obras de teatro (tragédias, comédias, etc.), de todos os tempos, e de todas as línguas (menos a portuguesa) quais as vinte que, ao seu ver, podem ser apontadas, com os seguintes requisitos:

- a) Serem obras primas da literatura;

---

<sup>52</sup> Decreto Lei nº 5.492 de 16 de Julho de 1928 veio assegurar uma série de direitos não só aos atores, mas a toda classe envolvida na produção teatral, fossem musicistas, bailarinos, coreógrafos, cenógrafos, bilheteiros, etc. Instituiu a importância da celebração de um contrato de emprego, dando maior segurança jurídica à relação de trabalho (art.5º), dentre vários outros direitos.

- b) Terem sentido universal e humano
- c) Serem capazes de despertar o interesse do grande público.<sup>53</sup>

A intenção de Capanema com esta ação era “refinar” o gosto do espectador, afim de que quando obras brasileiras de alto valor fossem produzidas aqui, o espectador estivesse pronto para acolhê-las. A escolha de Capanema pelos intelectuais é óbvia, uma vez que política, pois é como se estes fossem os únicos capacitados para fazer parte do projeto de reconstrução do teatro nacional, já que eram vistos como mediadores entre o Estado e a sociedade, entendendo assim tanto das engrenagens da política como do povo. Estes intelectuais estão imbuídos em diversas esferas de forjadores de uma cultura que tenha haver com essa nova nação que estava sendo construída.

Mas há de ressaltar que os intelectuais aqui discutidos eram os que faziam parte da rede de sociabilidades de Gustavo Capanema, ou que no máximo estavam nas redes adjacentes aos intelectuais da rede principal. Não estou falando de um plebiscito destinado a todos os homens de letras deste país, até porque ficaram de fora vários dramaturgos, autores de Teatro de Revista, mas estavam inclusos engenheiros, advogados e médicos, pessoas que até onde pude pesquisar não eram especialistas na área teatral.

Quando da minha pesquisa junto ao arquivo de Capanema, na Fundação Getúlio Vargas, tive acesso a diversas missivas em resposta a esta demanda do ministro. O trabalho com epístolas não foi intencional. Ao vasculhar os arquivos, deparei-me com uma vasta sequência de cartas em resposta a indagação do ministro. As correspondências possuem caráter oficial, uma vez que os indagados sentiam-se compelidos a participar de um projeto do governo. As respostas, no entanto, não deixam de ter um tom auto-referencial, pois cada um está dando a sua opinião a cerca do que foi perguntado. Lidar com missivas é tarefa árdua, interpretá-las então é enchê-las de significados que talvez destoam da intenção inicial de quem as escreveu. Mas não se pode destituí-las de importância.

Ângela de Castro Gomes aponta uma série de aspectos das missivas que não podem ser deixados de lado quando de seu estudo.

---

<sup>53</sup> Circular GC-35-04-30-A 338. Encontrada no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Trata-se de um discurso geralmente marcado pelo cuidado no estabelecimento de relações pessoais. Ele pode combinar com grande facilidade o que vem do cotidiano/ordinário com o que vem do maravilhoso/extraordinário. De toda forma é um espaço preferencial para a construção de redes e vínculos que possibilitam a conquista e manutenção de posições sociais, profissionais e afetivas. A linguagem, o vocabulário e também as marcas materiais (cor do papel, desenhos, inscrições) que uma carta pode conter sinalizam para a afetividade e proximidade da relação que está em jogo. Uma relação – de amizade, de amor, de trabalho – que pode ser percebida pelas transformações ocorridas nas formas de tratamento e despedidas, bem como pelo próprio volume das cartas. (Gomes, 2004, p.21).

Seguindo esta linha de pensamento, é possível perceber - nas cartas enviadas em resposta à pergunta de Capanema – quais os intelectuais eram mais próximos ao ministro (ou queriam ser) e quais não eram. Algumas missivas contem pura e simplesmente a cidade, a data, uma felicitação rápida e a lista de peças, enquanto outras são mais longas trazem em seu corpo congratulações pela iniciativa, sugestões sobre outros projetos e até mesmo tópicos mais pessoais. O que é consenso em todas é: o teatro que estava sendo feito no Brasil, precisava de uma revitalização. A discussão sobre o teatro se insere em um panorama ainda maior, Mônica Velloso afirma que é justamente no Estado Novo que “as ideias salvacionistas ganham maior força entre nossas elites intelectuais, preocupadas em marcar sua presença no cenário político”. (1988, p.4).

Chamou-me atenção a resposta datilografada enviada à Gustavo Capanema por Raul Pedroza. Pedroza era, dentre outras coisas, escritor. Fez parte da primeira diretoria do PEN Clube do Brasil, ocupando a função de secretário ao lado de Múcio Leão. Também escreveu para o teatro, sendo aplaudido com a peça *O Chalaça*,<sup>54</sup> que estreou em 16 de outubro de 1940, pela Companhia de Jayme Costa, tendo Ítala Ferreira no elenco. Abaixo segue um trecho da missiva enviada por Raul Pedroza a Gustavo Capanema:

Respondendo com o maior prazer ao honroso apelo de V. Exa. Afim de designar vinte obras no Theatro Universal, dignas de serem traduzidas no nosso idioma, afim de constituírem uma das pedras fundamentais da grande obra do ressurgimento do Theatro entre nós, obra magnífica empreendida por V. Exa.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Conforme informação encontrada na tese *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*, de Adriano de Assis Ferreira, do Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira da USP.

<sup>55</sup> Epístola: GC-35-04-30-A 358. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Dentre as peças citadas por Pedroza estão *Fausto* de Goethe, *Solness*, o *Construtor* de Ibsen, *Crime e Castigo* de Dostoewsky, *Macbeth* e *Otelo* de Shakespeare, *Knock* e *Muse* de Jules Romains, *Assembléia de Mulheres* de Plauto, *Sansão* de Bernstein e *Tartufo* de Molière. Vale lembrar que apesar de o número de analfabetos estar diminuindo na capital, o número de iletrados ainda era considerado muito alto, sendo que o Rio de Janeiro detinha o menor índice de analfabetismo do país. Levine (2001, p.79) aponta que em 1937 a taxa de analfabetismo em Goiás era de 83,3%, não sendo muito diferente dos outros estados brasileiros. Mas para Pedroza, isso não era empecilho, o grande público estava preparado para entender Fiódor Dostoiévski.

Parece-me também que essas peças respondem também integralmente à terceira condição formulada por V. Exa. que é a de serem acessíveis ao grande público. Constituído para o futuro Theatro Brasileiro Oficial que por ventura vier a formar um repertório com algumas dessas peças e outras indicadas pelos ilustres homens de letras aos quais V. Exa. se dirigiu,<sup>56</sup> tem-se esmagado<sup>57</sup> a calúnia lançada ao público de nossa terra de que não é suscetível de apreciar e aplaudir o grande teatro. E será certamente esta uma das significações mais altas e patrióticas da campanha que V.Exa. tão sinceramente empreendeu.<sup>58</sup>

Em documento que parece assinado pelo fotógrafo modernista Jorge de Castro,<sup>59</sup> o mesmo faz sugestões parecidas com as de Raul Pedroza, aponta nomes como: Shakespeare, Ibsen, Dostoiévski, Wedekind, Gorki, Shaw, entre outros. São, contudo, as suas críticas às companhias teatrais brasileiras e aos atores que chamam atenção. O fotógrafo parte do pressuposto de que para que obras de autores consagrados como os já citados sejam encenadas, haveria de ser criada

---

<sup>56</sup> Também nesta parte do documento tem algo escrito à mão que está quase ilegível, por suposição talvez seja: “e alguns autores nacionais”. Porém por não ter certeza da autoria e muito menos da veracidade do significado, preferi não incluí-la na citação.

<sup>57</sup> Está escrito esmagado, mas acredito que tenha sido um erro de digitação, pois pelo contexto do parágrafo é possível entender que a intenção era escrever espalhado.

<sup>58</sup> Microfilme: GC-35-04-30-A 358. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

<sup>59</sup> Não encontrei informações à cerca da biografia de Jorge de Castro apenas um artigo de 2005 (*O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem de Telê Ancona Lopez*) à cerca das experimentações de Mário de Andrade como fotógrafo e crítico de fotografia, e como crítico Andrade focava bastante no trabalho de Jorge de Castro, quem considerava ter o dom de captar a “poesia do real”.

uma escola nacional subsidiada pelo Ministério da Educação e da Saúde para formar atores dignos de tal empreitada. São suas palavras:

Partindo da iniciativa do Ministério de Educação, só vemos uma possibilidade de encarar o problema, que é imanente, no seu caráter educativo e construtivo, seguirão peças representativas das várias épocas de evolução do teatro, desde o teatro grego, às produções mais modernas, acessíveis ou não ao grande público. A limitação do ponto de vista puramente educativo, decorre do facto, de, traduzidas, adaptadas e divulgadas as peças componentes dessa pequena biblioteca, não encontrarão grupo ou companhia que as interprete de maneira eficiente e digna do patrocínio deste Ministério. Esa deficiência decorre da (palavra ilegível) falta de organização, base e cultura teatral desses grupos ou companhias, salvo exceções de iniciativa particular. Vê, portanto, V. Excia. que o problema imediato está na criação de uma escola nacional, sob a dependência desse Ministério, para a formação de futuros “metteurs-en-scene” e scenographos e actores, passando estes, com ou sem vocação e talento, por todas as phases da educação teatral, desde a empostação da voz à gymnastica rythmica, gestos, dansas, noções de músicas e pintura, psychologia, e histórias universal e do teatro.<sup>60</sup>

O que demanda Jorge de Castro é a instituição de um curso completo na área da formação do artista da cena, tamanha é a lista de disciplinas que os alunos deveriam cursar a fim de estarem aptos a executar textos teatrais de prestígio internacional. Em 1939 houve, segundo Victor Hugo Adler Pereira (1998, p.42), a criação do Curso Prático de Teatro do SNT, “atendendo a antigas reivindicações – mais tarde este departamento transformou-se no Conservatório Nacional de Teatro e, em 1969, foi desvinculado do SNT.” Chamado de CPT, o curso livre de teatro foi criado por Abadie Faria Rosa, jornalista e teatrólogo, que foi o primeiro diretor do Serviço Nacional de Teatro, cargo que ocupou até 1945, ano que veio a falecer. De acordo com Enio Carvalho:

[O CPT] funcionava na sobreloja do Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, era dirigido pelo professor de Noções Gerais de Teatro, Benjamin Lima, e contava com profissionais de teatro em seu corpo docente, que aplicavam suas próprias experiências. As disciplinas básicas eram Arte de Representar, Canto Coral, Dança e Teoria, atendidas por Otávio Rangel (que também dava direção Teatral), Lucília Perez (Interpretação), Chaves Florence e Eros Volúcia (Danças Brasileiras). Os 152 alunos inscritos para a primeira turma distribuíram-se entre os cursos de ator, dança e canto. (1989, p.176).

---

<sup>60</sup> Epístola: GC-35-04-30-A 357. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Um ponto que merece ser destacado na passagem da carta de Castro é “não encontrarão grupo ou companhia que as interprete de maneira eficiente e digna do patrocínio deste Ministério”. Esta passagem ilustra bem a opinião de uma determinada elite intelectual e/ou econômica sobre o trabalho teatral que era feito na época, ou seja, nenhum era digno de ser patrocinado pelo governo. À vista de muitos intelectuais, o Teatro de Revista<sup>61</sup> era uma prática de teatro de entretenimento que em nada contribuía para o enriquecimento cultural da sociedade. Antônio de Alcântara Machado, paulista, crítico teatral, jornalista, escritor, advogado, participante do movimento modernista, no início de sua carreira (no início da década de 1920) como crítico atacava o gênero.

Eu acho uma graça enorme nas revistas nacionais. Enorme. Boas ou más, sempre me fazem rir. Quase todas são ignóbeis, deliciosamente estúpidas. Lá de vez em quando o Rio produz uma de fato espirituosa. Em geral, a revista brasileira é um compêndio de pornografia, sem nenhuma graça. As companhias de revista são, no Brasil, de décima ordem. E é aí que está a graça. Gente em que tudo na vida falhou, vem para a cena encarnar coisas sérias: a história, o povo, o maxixe, o Brasil, a arte, o carnaval, e assim por diante. (Machado, 2009, p.267).

Com o passar dos anos, após proferir fortes críticas ao ator de Teatro de Revista, e ao gênero em si, mudou de ideia e, em 1928, publicou a seguinte crítica:

Na revista, sobretudo, existe gente com ótimas qualidades, espontânea, fantasista, desenvolta, capaz de fazer arte e arte nova. [...] continuo a pensar que procurando com cuidado a gente encontrará elementos apreciáveis para a formação de um teatro nosso, e repito: na revista, sobretudo. (Machado, 2009, p.319).

Machado pareceu perceber, após anos de observação teatral, que o teatro brasileiro estava vivo, e que para percebê-lo era preciso parar de olhar para fora, buscando modelos internacionais e voltar o olhar para o que era produzido aqui. A crítica que faz Jorge de Castro às companhias e atores brasileiros não era diferente da posição de outros modernistas. Quando o Ministro Capanema emite uma circular pedindo sugestões para fazer “ressurgir” ou “renascer” o teatro brasileiro, ele não está emitindo uma opinião pessoal, está reproduzindo um discurso muito repetido nas rodas modernistas. Christina Riego percebeu em pesquisa para compor sua

---

<sup>61</sup> Apeguei-me aqui ao Teatro de Revista, sem citar outros gêneros, por se tratar do objeto de estudo deste trabalho.

dissertação de mestrado intitulada: “Do Futuro e da Morte do Teatro Brasileiro: *Uma Viagem pelas Revistas Literárias e Culturais do Período Modernista (1922 – 1942)*”, que o discurso da morte do teatro é recorrente nos periódicos modernistas.

O registro do tema teatral pelas revistas modernistas é bem similar: ou publicavam os acontecimentos do teatro estrangeiro (exemplo de teatro moderno e de qualidade) ou divulgavam a não-existência de um teatro nacional, constituindo uma retórica de negação que culminava com a certeza da ‘morte dessa arte’. (Riego, 2008, p.37).

É por isso que a maioria dos intelectuais prontamente deu respostas recheadas de sugestões internacionais. Porque uma vez considerado morto o teatro brasileiro, era preciso buscar inspiração em outro lugar. Há no trabalho de Christina Riego uma passagem de Walter Benevides no periódico, *Festa*, que apesar de ter sido publicada na edição de 1927, ilustra que o pensamento não havia mudado muito em 1937.

O teatro brasileiro continua não existindo. Mas justamente por isso é que eu acho a sua situação maravilhosa. Que campo esplêndido para o treinamento livre das faculdades criadoras... Sim. A sua situação é esplêndida por isso. Nos outros gêneros literários já nós estamos habituados de há muito. Mas no teatro, nem nada. Ocasão ótima, portanto, para o nosso modernismo se apresentar em toda a plenitude, trabalhando em mata virgem. [...] O que por ele se fizer há de ser coisa nova, inteiramente nova, e, portanto, nossa. Do contrário é inútil. (Benevides apud Riego, 2008, p.53).

O foco das críticas recaía sobre o texto teatral. Os críticos, em sua maioria escritores, jornalistas, não viam nos textos escritos por autores brasileiros a qualidade necessária para configurar o tão esperado “Teatro Brasileiro”. As comédias de costumes e o Teatro de Revista eram chamarizes para o público, mas apesar de todo sucesso que detinham, não eram muito aclamados pela crítica. Para Benevides o teatro brasileiro era uma mata virgem que precisava ser desvirginada pelo poeta.

Ainda seguindo neste raciocínio se faz mais inconsistente o pensamento dos modernistas que preconizavam a morte do teatro brasileiro e acusavam o Teatro de Revista como o responsável por esse homicídio. Até mesmo a própria classe

artística<sup>62</sup> culpava a Revista e do *Teatro de Boulevard*<sup>63</sup> por deteriorar a arte teatral. A incoerência de tal pensamento recai justamente no fato de que os anos de 1930 mostraram uma expansão do gênero da Revista, graças ao que Victor Hugo Adler Pereira chamou de “alargamento da classe média urbana” (1998, p.40). O período ficou conhecido como “Época de Ouro da Praça Tiradentes”. Ambos os gêneros se desenvolveram com autonomia em relação ao Estado. Até porque não eram considerados “sérios” ou de “cultura”, não merecendo assim a subvenção estatal. A ironia está no fato de que a Revista e o *Boulevard* “prevaleciam comercialmente sobre algumas tentativas de implantação do chamado “teatro sério” ou de “cultura”.

Em um relatório encontrado no Arquivo Capanema, chamado *Associações de Classes*,<sup>64</sup> cujo ano infelizmente não consta no documento, há a descrição da situação de cada classe de trabalhador teatral, fala-se em autores, empresários, fala-se da casa dos artistas, porém, quando o tópico são os atores, há uma divisão entre atores<sup>65</sup> e quem trabalha na Revista.<sup>66</sup> Ao final, evidencia-se de que esses artistas são, em sua maioria, brasileiros natos.

Voltando às correspondências, Oswald de Andrade,<sup>67</sup> por sua vez, sugere “nada de Racine ou de Corneille” e ainda “nada de Danunzio”. Segundo o escritor estes seriam “volumes mortos”. Adiciona ainda que “O’ Neil poderia substituir Pirandelo, Tolstoi e Gorki”. Dentre outras obras sugeridas por Andrade estão: *Otelo* de Shakespeare, *Fausto* de Goethe, *Peer Gynt* e *A Senhora do Mar* de Henrik Ibsen. Oswald de Andrade faz questão de ressaltar em nota ao final da carta que “todo o valor cultural dessa obra se perderá nas más traduções”.

A missiva que mais salta aos olhos é a de Monteiro Lobato. O escritor não começa a carta cumprimentando o ministro por V. Exa. como a maioria dos outros

<sup>62</sup> Por classe artística aqui entende-se atores, atrizes, produtores, empresários, etc. Victor Hugo Adler Pereira traz em seu livro *A musa carrancuda* uma série de entrevistas com integrantes da classe artística, bem como críticos teatrais sobre a situação do teatro há época do fim do governo de Getúlio Vargas em 1945. O autor afirma que: “Os comentários dos entrevistados desenvolviam-se a partir da dicotomia: “teatro sério” e “teatro para rir”. Unanimemente atribuía-se ao segundo grande aceitação popular e se considerava o “teatro sério” artisticamente superior, porém dificilmente aceito pelo público.” (1998, p.44)

<sup>63</sup> Segundo Victor Hugo Adler Pereira, (1998, p.40) “A diferença entre a revista e o “teatro de boulevard” é que, enquanto aquela se constituía em um *show* de variedades - entremeando números de canto, piadas e pequenas representações -, o “teatro de boulevard” encenava na maioria das vezes, comédias leves, estrangeiras que os atores adaptavam com improvisações.

<sup>64</sup> Epístola: GC-35-04-30-A 422. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

<sup>65</sup> Atores são aqueles profissionais de teatro que trabalham no teatro dito sério, que encenam textos dramáticos considerados de arte.

<sup>66</sup> O profissional da Revista, quando homem é considerado comediante e não ator, as mulheres são vedetes, girls e não atrizes.

<sup>67</sup> Epístola: GC-35-04-30-A 362. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

consultados. Abre sua narrativa com “Exmo Dr. Gustavo Capanema” e ao contrário dos demais que prontamente sugeriram obras para que fossem traduzidas, o autor simplesmente se nega a apontar peças teatrais. Sua resposta ficou limitada a um parágrafo.

Em resposta a carta de V.Excia. de 23 do mês passado, em que é pedido meu parecer sobre as vinte obras do teatro universal com os requisitos mencionados nos itens a, b e c, cumpre-me declarar a V. Excia que não me sinto, em consciência, habilitado a tamanha empresa, exigidora dum conhecimento especializado, ou do estudo da matéria, o que levaria anos – conhecimento que não tenho e estudo que não posso fazer. E como responder com base em informações colhidas em manuais de literatura ou enciclopédias seria dar opinião alheia camuflada de própria, o que não vai com meu caracter, prefiro lealmente confessar a minha incapacidade.<sup>68</sup>

A ironia da declaração de Lobato é bastante clara. De acordo com artigo de John Milton,<sup>69</sup> Monteiro Lobato foi “provavelmente a figura central no crescimento da indústria do livro no Brasil, e o primeiro editor a tentar desenvolver um mercado de massa para livros”.<sup>70</sup> É difícil de acreditar que Lobato, escritor, tradutor e empresário da cultura que já tinha uma editora e estava para fundar outra, não tinha conhecimento na época para sugerir peças que pudessem contribuir para o projeto do Ministro Capanema. De acordo com Renata Rufino da Silva,<sup>71</sup> Lobato demonstrava frequentemente as suas preocupações estéticas em entrevistas e depoimentos. “Monteiro Lobato, como crítico de arte, começou a se posicionar na defesa de uma arte genuinamente brasileira, que desprezasse a produção e o gosto da elite nacional” (Silva. 2011, p.8).

Há em sua resposta uma crítica aos intelectuais que provavelmente responderiam à circular de Capanema. Seus ideais diferiam de certa forma dos ideais dos modernistas nacionais, como aponta Isabel Lustosa:

<sup>68</sup> Microfilme: GC-35-04-30-A 345. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

<sup>69</sup> Monteiro Lobato and translation: "Um país se faz com homens e livros" DELTA vol.19 no.spe São Paulo, 2003.

<sup>70</sup> [...] was probably the central figure in the growth of the book industry in Brazil and the first publisher in Brazil to attempt to develop a mass market for books. (Tradução da autora).

<sup>71</sup> Renata Rufino Silva. **Monteiro Lobato e a Revista do Brasil (1916-1925)**: representações de ciência, literatura, arte e história. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. Disponível em:[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300666284\\_ARQUIVO\\_RenataRufinotextoan\\_puhsp.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300666284_ARQUIVO_RenataRufinotextoan_puhsp.pdf)

Suas preocupações com o custo do papel, com o óbice que isto representava para a expansão da indústria do livro no Brasil, obrigavam-no a refletir sobre o problema do analfabetismo, da estreiteza do mercado editorial brasileiro. Talvez por isso lhe parecessem pueris algumas as atitudes dos modernistas. O problema das letras e das artes nacionais e a questão da identidade cultural do país, essenciais para os modernistas, eram para Lobato apenas um aspecto do cenário de atraso do país. (2004, p.222).

Monteiro Lobato mantinha um perfil crítico em relação aos modernistas brasileiros principalmente no que tange ao afastamento que as obras dos literatos modernos mantinham em relação ao público. Não concordava com a importação de modismos e acreditava que uma obra literária tinha que ser acessível ao entendimento do público. Isabel Lustosa afirma que Lobato criticava o desprezo que os modernistas tinham “pela aceitação do público, implícito no uso de linguagem que, pelo radical rompimento com regras gramaticais e com a lógica e que deve prescindir a sintaxe, tornava-se inacessível a maior parte da população.” (2004, p.229).

É sabido também que Lobato teve desavenças diretas com o regime. Suas convicções destoavam do que era apregoado pelo governo e a prova cabal desta discordância foi a decretação de sua prisão preventiva em 18 de março de 1941.<sup>72</sup> Logo, não se pode tomar a sua resposta como mero desconhecimento, pois há claras evidências do contrário. É possível sim entendê-la como uma discordância com a proposta do Ministério da Educação de Saúde. Dentre as correspondências encontradas e analisadas, e convêm ressaltar que este *loci* documental não foi esgotado, não foi encontrada nenhuma outra resposta semelhante à de Monteiro Lobato. Todas as outras respostas pesquisadas apresentaram sugestões de obras internacionais para tradução. O que reforça a importância das missivas enquanto fonte de pesquisa histórica, pois como aponta Giselle Martins Venâncio:

---

<sup>72</sup> Lobato incorreu em crime contra a segurança do Estado e a ordem social ao enviar uma carta ao presidente Getúlio Vargas e ao chefe de Estado Maior, o General Góes Monteiro, na qual demandava providências em relação à questão do petróleo no Brasil, e a demora por parte do governo em criar uma indústria petroleira no país. Sem se utilizar de meias palavras, Monteiro Lobato acusava o Conselho Nacional do Petróleo de perseguir as empresas nacionais, criando entraves legais que dificultavam a exploração do subsolo. Argumentava que a política nacional em relação ao petróleo era conduzida de forma a beneficiar os interesses internacionais. Informações mais detalhadas a cerca deste episódio podem ser encontradas em: <http://www.oabsp.org.br/institucional/grandes-causas/a-prisao-de-monteiro-lobato>

A teia da correspondência de um intelectual permite vislumbrar a tessitura de sua rede pessoal e profissional e, através dela, pode-se caracterizar suas práticas de intercâmbio de ideias, de troca de livros e de divulgação de suas opiniões. Esboça-se assim, através da escrita epistolar parte de sua rede de sociabilidade, permitindo a (re) inserção de suas ideias em ambiente social e cultural. (2003, p.114).

A lista de pessoas para quem a circular foi enviada é bastante extensa. Há médicos, advogados, engenheiros, mas, principalmente jornalistas e escritores, e ainda alguns “homens de teatro”, como Álvaro Moreyra.<sup>73</sup> Não há na lista, no entanto, um nome sequer de autores de Teatro de Revista, ou de atores ou empresários do ramo. A distinção é um tanto estranha, considerando o fato de que muitos autores de Teatro de Revista estavam inseridos nas mesmas redes de sociabilidades que muitos dos intelectuais constantes na lista da circular de Capanema, não ficando restritos somente à composição de textos revisteiros. Haja vista o exemplo de Raul Pederneiras, que escreveu para o Teatro de Revista, foi professor de direito internacional, jornalista, caricaturista, pintor, compositor e escrevia livros. Segundo Salvyano Paiva:

Escrever para o teatro-revista virou moda entre a *jeunesse dorée* intelectual e o aporte de compositores populares ao gênero foi decisivo para o caráter nacional vencer as investidas do estrangeirismo latente entre a burguesia dominante. (1991, p. 273).

A virada do século e a modernização, ainda que lenta, do país, trouxe a mentalidade de que a República merecia um invólucro estético nos moldes franceses. A capital federal passou por uma reforma, com direito a "bota a baixo" para parecer Paris. Em meio a uma República que estava nascendo, havia a busca por uma identidade. Os autores revisteiros perceberam que poderiam utilizar uma ferramenta estrangeira e abrigá-la, trazendo nossos costumes para os palcos.

Apesar de criticado por uma parcela de intelectuais, o Teatro de Revista atraía também a sua leva de intelectuais, estes que podem ser enquadrados na categoria, apontada por Mônica Velloso (1996, p.74), como intelectuais humoristas.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Álvaro Moreyra nasceu em Porto Alegre, em 1888. Jornalista, escritor e homem de teatro, Moreyra fundou com sua esposa Eugênia Moreyra e Luiz Peixoto em 1927 o 'Teatro de Brinquedo', considerado um dos primeiros movimentos para revolucionar o teatro brasileiro. Fundou também em 1937 com subvenção do Estado a Companhia Dramática Brasileira. Faleceu aos 75 anos em 1964.

<sup>74</sup> O enquadramento aqui é feito por analogia. No livro *Modernismo no Rio de Janeiro*, Mônica Velloso aborda a questão dos intelectuais humoristas, dando enfoque maior aos caricaturistas, mas acaba por chegar nos nomes de Raul Pederneiras e Bastos Tigre que além de caricaturistas escreveram para o Teatro de Revista.

“Misto de valente, irreverente, herói, justiceiro, vanguardista, objeto de riso e troça, a figura do intelectual humorista se destaca por sua multiplicidade de 'eus”. (Velloso, 1996, p.75). Neste sentido, o autor do Teatro de Revista trazia consigo um misto de experiências. Luiz Peixoto, autor de textos que são estudados neste trabalho, era caricaturista, pintor, escultor, poeta, redator e teatrólogo. Geysa Bôscoli por sua vez era formado em Direito, jornalista, escritor, teatrólogo e compositor. Cardoso de Meneses se dividia entre o funcionalismo público e o Teatro de Revista. Todos eles eram vários em um. E, no entanto, nenhum deles foi consultado acerca de suas ideias sobre o teatro brasileiro.

## 2.2 O MODERNISMO, NACIONALISMO E GOVERNO VARGAS

Quando de sua posse em 3 de novembro de 1930 Getúlio Vargas afirmou, em seu discurso<sup>75</sup>, ter sido a Revolução de 1930 a “afirmação mais positiva, que até hoje tivemos, da nossa existência, como nacionalidade”. (1930:15). Ao expor seu plano de ação em seu discurso, faz uso de palavras como: reorganizar, reformular, remodelar, reformar e rever. Ou seja, demonstrava que o Brasil passaria por mudanças. A mudança era a modernização do país.

No que tange ao estudo do Teatro de Revista, a questão nacional é aspecto central nas discussões dos textos, sendo que no período entre 1939 e 1945 o sentimento nacionalista na Revista atinge o seu ápice. Como dedico este capítulo para a abordagem dos tópicos relacionados à política cultural do Estado Novo, julgo importante que se discuta a questão do nacionalismo institucionalizado e ideológico, bem como do modernismo neste espaço. Desta forma quando entrar no estudo dos textos de Revista, no capítulo 4, eu poderei discutir a questão do nacionalismo popular. Este sentimento

---

<sup>75</sup> O discurso na íntegra pode ser baixado do site da Biblioteca da Presidência da República: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-de-posse/discorso-de-posse-1930/view>

[...] manifesta-se através de cidadãos que tem uma fé implícita na supremacia da nação, uma fé que é tacitamente conservada em tempos normais, mas proclamada com entusiasmo, ou mesmo com fervor, nos momentos de crise. (Lauerhass Junior, 1986, p.17)

A divisão de nacionalismo que estou abordando foi apresentada por Ludwig Lauerhass Júnior em seu livro *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. Para o autor, quando em suas manifestações ostensivas o nacionalismo possui três níveis distintos, porém relacionados: “o ideológico, o institucional e o popular” (1986, p.17). Cada qual, segundo Lauerhass Júnior, está relacionado a características próprias e pode ser percebido em fontes distintas, atuando em diversas áreas da sociedade.

O ideológico pode ser encontrado, segundo o autor, na produção escrita que ao criticar a sociedade vigente acaba por propor um novo caminho nacional. O institucional por sua vez, não pode ser caracterizado enquanto uma única instituição por si só, mas constitui-se enquanto base para movimentos de massa, partidos políticos, para manifestações de propaganda, ou ainda expressa-se através de movimentos, sejam esses militares, trabalhistas, feministas, culturais, etc. “Também pode ser institucionalizado simbolicamente em bandeiras, festividades, monumentos, canções e preces, ou personificado em heróis nacionais.” (Lauerhass Júnior, 1986, p.17).

Desde o início das campanhas pró-república que este sentimento começou a mostrar sinais de expansão.<sup>76</sup> Com o fim do Império e a instauração da República, o Brasil perdeu a figura central de sua unificação, representada na figura do imperador, foi neste momento que no plano ideológico, o sentimento se fortaleceu. Lauerhass Junior (1986, p.20) acentua que embora no plano institucional e popular o nacionalismo já se fizesse notar, o desenvolvimento e solidificação nestes planos ocorreram depois de 1930. Thomas Skidmore (1976, p.190) pontua que após a 1ª Guerra Mundial o nacionalismo intelectual “já se fazia acompanhar de um certo nacionalismo econômico,<sup>77</sup> embora em pequenas doses, ainda, entre a elite e os formuladores de política”.

<sup>76</sup> Expansão, pois também não nasceu com o movimento republicano. Já era possível notar sinais de civismo nos movimentos pela independência, no movimento romântico, entre outros.

<sup>77</sup> Até 1914 havia a importação de produtos que o Brasil tinha condições de fabricar. Com a guerra as importações ficaram interrompidas, obrigando a economia nacional a trabalhar com os recursos que tinham aqui.

Segundo Hobsbawn (1990) o nacionalismo na Europa floresceu no período entre guerras. No Brasil não foi diferente. É evidente que por razões diferentes. Aqui o sentimento encontrou um foco muito expressivo nas proposições para modernização do país e nos trabalhos de alguns literatos modernista, depois veio a ser utilizado como parte estrutural do governo de Getúlio Vargas. Na Europa a Primeira Guerra Mundial, bem como a Revolução Russa e o Tratado de Versalhes estimularam o florescimento do nacionalismo. O que veio desembocar mais tarde em regimes como o nazismo, o facismo, o regime de Franco na Espanha e de Salazar em Portugal, todos com forte raiz nacionalista.

John Breuilly (2000, p.156) afirma que “as doutrinas nacionalistas e a política nacionalista surgem, com freqüência, em sociedades e regiões onde falta a grande parte da população um sentimento intenso ou claro de identidade nacional”. A jovem República brasileira não tinha o elemento aglutinador que de certa forma era representado pela coroa, e o regionalismo em um país de proporções continentais era em si uma ameaça. O sentimento de orgulho nacional trazia a garantia de que os velhos sentimentos regionais seriam colocados de lado em razão de um bem maior: a nação. E o Brasil enquanto nação independente ainda não se acostumara com a ideia de se ver enquanto nação. Era preciso que se construísse a ideia de nação.

Há de se levar em consideração que a formação do Brasil se deu em boa parte através da participação de imigrantes. O país nasceu da confluência de culturas, índios, portugueses, diversos povos de origem africana, alemães, italianos, poloneses, árabes, japoneses, letãos, etc. Então é preciso que se pergunte: que nacionalidade era esta que se desejava construir? Helena Bomeny (2000, p.90) afirma que

Nunca houve, por parte das diversas correntes políticas de alguma significação na história brasileira, quem defendesse para o país a constituição de uma sociedade culturalmente pluralista, que desse a cada nacionalidade aqui aportada e aos próprios habitantes primitivos do país as condições de manter e desenvolver sua própria identidade étnica e cultural.

Seguindo então esta lógica, não entrarei na questão das múltiplas identidades nacionais que obviamente estavam/estão presentes no país, mas lidarei com a construção de uma ideologia que se impôs enquanto uma, uma vez que foi

este o discurso institucionalizado pelo regime do Estado Novo. Um dos focos principais do nacionalismo brasileiro, desde seus primórdios, tem sido a busca por uma identidade nacional. A consolidação dessa identidade partia da supressão das diferenças regionais e também das outras identidades que pudessem advir da presença de núcleos de imigrantes. John Breuille (2000.p.160) afirma que são marcantes na identidade nacional moderna<sup>78</sup> as discontinuidades. O autor aponta também a importância de mitos e símbolos para legitimação de um governo nacionalista;

É fato, naturalmente, que os intelectuais e políticos nacionalistas lançam mão de mitos e símbolos herdados do passado e os tecem numa trama de argumentos destinados a promover a identidade nacional e justificar as reivindicações nacionais. Entretanto, é difícil correlacionar seu grau de sucesso com a importância "objetiva" desses mitos e símbolos. Sabemos que, em muitos casos, os nacionalistas modernos inventaram mitos; [...] fica claro que o nacionalismo moderno transforma esses mitos e também ignora aqueles que podem contradizer seus propósitos. (Breuille, 2000, p.160).

No Teatro de Revista é perceptível a abordagem de "outros nacionais", ainda que uns estejam mais presentes do que outros, não há tipificação que passe incólume ao deboche da Revista. Cada personagem-tipo carrega em si a crítica bem humorada que o autor do texto resolveu lhe imputar; traz também consigo alusões que quando não são moralmente positivadas, acabam positivadas através do riso. Por mais que o texto revisteiro nos faça rir de turcos, portugueses, chineses, poloneses e outros, o Teatro de Revista também nos faz rir dos que são considerados "brasileiros natos".

Faz-se na Revista questionamentos morais que não estão presentes só no "outro", questiona também o que há em nosso comportamento de modo geral. Logo é possível perceber que a Revista trata de maneira mais ampla o caráter pluralista da sociedade brasileira, trazendo seu lado positivo e seu lado negativo.<sup>79</sup> O que de certa maneira diverge da agenda política que o governo Vargas destinava à questão

---

<sup>78</sup> John Breuille entende que a idéia de nacionalismo enquanto doutrina é muito moderna, e o nacionalismo enquanto política também muito moderno. (2000:159). E moderna não no sentido estético, mas sim cronológico.

<sup>79</sup> As questões referentes à nacionalidade no Teatro de Revista, bem como brasilidade e a maneira como o gênero tratava as outras nacionalidades serão tratadas no quarto capítulo desta dissertação.

da identidade nacional. Segundo Bauman a questão da identidade nacional é diferente de outras identidades, pois tem o objetivo de ser exclusiva.

Diferente de outras identidades que não demandam alianças inequívocas e fidelidade exclusiva, a identidade nacional não reconhece competição e ainda menos oposição. A identidade nacional, meticulosamente construída pelo Estado e seus órgãos [...] com o objetivo de exercer o direito exclusivo de traçar a fronteira entre 'nós' e 'eles'.<sup>80</sup> (Bauman, 2004, p.22).

Voltando ao caráter selecionador do regime nacionalista e do apego a mitos do passado, e até mesmo a invenção de mitos, é inevitável não pensar que a associação do nacionalismo no Brasil com o Movimento Modernista trazem na realidade a ruptura com certos trâmites de nosso passado. Mônica Velloso aponta que:

Predominava o imaginário da ruptura e da libertação do passado, visto como um fardo a ser abandonado. Esse imaginário acabou favorecendo uma visão que privilegiava o espírito do novo, a partir do obscurecimento da diluição de sua relação com as tradições. Essa percepção do Modernismo como urgência de uma demanda - "tornar-se novo"- foi particularmente experimentada nos países da América Latina. (2010, p.21).

Este rompimento com o passado, esta "estética da ruptura" está presente em diversas obras que são consideradas modernistas, dentro do meio intelectual, principalmente a partir da década de 1930, surge à necessidade de buscar explicações para a realidade brasileira. Entre elas é possível citar, dentro do contexto de nacionalidade, *Raízes de Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, de 1936 (sendo aqui utilizada a edição de 2004) . Ao longo de sua obra Holanda vai expondo as origens da sociedade brasileira, com foco em nossa colonização portuguesa, apontando para dentre várias coisas, o aspecto negativo de tal empreitada. Nossas raízes, pautadas nas instituições portuguesas, trouxeram como carga o personalismo, o patriarcalismo, a falta do que o autor chama da *moral do trabalho*, o privilégio se sobrepondo ao mérito, são todas, enfim, trazidas pela

---

<sup>80</sup> "Unlike others identities that did not demand unequivocal allegiance and exclusive fidelity, national identity would not recognize competition, let alone opposition. National identity painstakingly construed by the state and its agencies [...] aimed at the monopolistic right to draw the boundary between 'us' and them'. (Tradução da autora).

colonização portuguesa. Para Sérgio Buarque de Holanda a brasilidade era uma obra inacabada.

Mas se era preciso romper com certos aspectos do passado, era preciso arrumar outros pontos no qual apoiar o nacionalismo. Neste sentido Mônica Velloso traz a questão do regionalismo como um núcleo agregador, mas não imprimindo rivalidades entre si ou insuflando o orgulho regional de forma que este superasse o nacional. Pois o que se buscava eram pequenas peças de cada região que pudesse montar o grande quebra cabeças que seria visto como Brasil. Na realidade se intentava que os intelectuais de vários estados criassem versões sobre as origens da nacionalidade, fator que foi estimulado pela revista *Cultura Política*. Então neste sentido, como aponta Mônica Velloso, as interpretações podiam ser distintas entre si, o que importava era que

contribuíssem para o enriquecimento de uma narrativa oficial da brasilidade. Tais fatos mostram as práticas e as representações em jogo sobre o regional. Longe de ter significado unívoco e delimitado, o tema atravessa o imaginário da nacionalidade brasileira, compondo distintas articulações. O modernismo mineiro é um exemplo dessa dinâmica articuladora. (Velloso, 2010, p.61).

Se o Estado Novo dava espaço para que o regionalismo ajudasse a criar novas narrativas para o imaginário da nacionalidade brasileira, o mesmo certamente não era feito em relação a manifestação de imigrantes. A presença de grupos estrangeiros que conservavam as tradições culturais de seus países, que preservavam o idioma, ou seja, conservavam os aspectos vitais de nacionalidade de seus países de origem, eram vistos com olhos de desconfiança. Tanto que a proposta básica do projeto educacional lançado pelo Estado Novo era abrasileirar núcleos de imigrantes. Lourenço Filho (Apud Bomeny, afirmava, ainda em 1939, que o projeto educacional do regime consistia em:

[...] homogeneizar a população, dando a cada nova geração o instrumento do idioma, os rudimentos da geografia e da história pátria, os elementos da arte popular e do folclore, as bases da formação cívica e moral, a feição dos sentimentos e idéias coletivos, em que afinal o senso de unidade e de comunhão nacional repousam. (2000, p.93).

A heterogeneidade de comunidades de imigrantes era uma ameaça à unidade do Estado. Este fenômeno de apagar as diferenças não foi/é restrito ao Brasil, é na realidade um fenômeno inerente a ideia de Estado Nação nos tempos modernos. Zygmunt Bauman em sua obra *Modernidade Líquida* relaciona o sucesso do Estado Nação justamente à supressão das comunidades que se auto-afirmavam, para tanto tais governos

[...] lutou com unhas e dentes, contra o “paroquialismo”, os costumes ou “dialetos” locais, promovendo uma língua unificada e uma memória histórica às expensas das tradições comunitárias; quanto mais determinada a *kulturkämpfe* iniciada e supervisionada pelo Estado, maior o sucesso do Estado-nação na produção de uma “comunidade natural”. Além disso, os Estados-nação (diferentemente das nações hoje projetadas) não se lançaram à tarefa no escuro e nem pensariam em depender apenas da força da doutrinação. Seu esforço tinha o poderoso apoio da imposição legal da língua oficial, de currículos escolares e de um sistema legal unificado [...]. (Bauman, 2000, p.199).

A transformação do Brasil em país moderno era foco do projeto nacional, ou seja, pode-se dizer que houve uma estatização do moderno, como aponta Silene Freire (2009, p.5). E a participação dos intelectuais modernistas neste projeto de modernização do país foi de suma importância, dada as suas atividades junto ao Ministério da Educação e da Saúde. Mônica Velloso (2010, p.29) aponta que é necessário que se pense em "modernismos", e não em modernismo, dado o caráter complexo do movimento. Helena Bomeny no mesmo entendimento traz o Movimento Modernista como:

[...] suficientemente amplo e ambíguo para permitir interpretações bastante variadas, e não se colocar em contradição frontal com o programa político e ideológico do Ministério da Educação. Em algumas versões, o modernismo se aproximaria perigosamente do irracionalismo nacionalista e autoritário europeu, e não é por acaso que Plínio Salgado seja identificado com uma das vertentes deste movimento. O que preponderou no autoritarismo brasileiro, no entanto, não foi a busca das raízes mais populares e vitais do povo, [...], e sim a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de constituir. (2000, p.98).

Então se por um lado havia intelectuais como Mário de Andrade, literato cuja preocupação com a brasilidade era intensamente retratada em suas obras, por outro havia intelectuais no estilo de Plínio Salgado cujas tendências autoritaristas eram muito mais bem recebidas pelo projeto político do Estado. Silene Freire aponta que independente das orientações políticas e cisões constantes no Movimento Modernista, o cerne da importância do movimento é justamente que:

[...] por detrás dessa nova “mentalidade cultural” que percebe o moderno como vontade de construção da identidade nacional, existe um terreno comum com a modernização. Por isso, não é difícil avaliar que à vontade de construção nacional expressava a necessidade de assumir a modernização do país. (Freire, 2009, p.6).

O discurso que o Estado Novo trazia sobre modernização do país, sobre renovação nacional, demandava que fosse demonstrado que o regime estava para além da arena política. Nas palavras de Monica Velloso (1987, p.42) havia a necessidade por parte dos ideólogos do Estado de “mostrar que o regime do Estado Novo não é mero produto político, mas possui uma sólida base cultural”. Mas, como o governo era produto de um golpe, não possuía, portanto, respaldo jurídico, senão o que veio a construir após o golpe, restava então cercar-se de força ideológica para ampliar sua influência na esfera econômica e política.

A conexão que o regime deliberadamente busca com o Movimento Modernista é legitimar o seu poder partindo da ideia de renovação. Monica Velloso afirma que:

A ideia era de que a revolução literária, pondo em cheque os modelos estéticos importados estaria completa com a revolução política do Estado Novo, cujo objetivo seria o de combater os modelos políticos tidos como alienígenas, como o liberalismo e o comunismo. O ideal da brasilidade e da renovação nacional é, então, apresentado como o elo comum que viria unir as duas revoluções: a artística e a política. (1987, p. 43).

Monica Velloso observa que a herança modernista presente na ideologia do Estado Novo era apenas a de um grupo, o formado por intelectuais como Plínio

Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia.<sup>81</sup> Não houve no Estado Novo a Revolução Caraíba clamada por Oswald de Andrade em seu famoso *Manifesto Antropofágico*. Não foi respeitado o que Mário de Andrade em carta ao amigo Carlos Drummond de Andrade definiu como: “a sensualidade, o gosto pelas bobagens, um certo sentimentalismo melado, heroísmo, coragem e covardia misturados, uma propensão pra política e pro discurso”. (Andrade apud Muniz, 2009, p.68).

O regime, segundo Monica Velloso (1987, p.44), estava muito mais interessado “em converter a cultura popular e a brasilidade em instrumento de doutrinação do que propriamente de pesquisa e reflexão” Era a vez dos grandes vultos, dos heróis nacionais, não havia mais espaço para o anti-herói. O herói desmistificado não tinha espaço na construção da imagem um Estado forte, autoritário e totalitarista. O malandro não poderia ser figura central de exaltação, exceto pelo “malandro oficial”, este sim era figura de exaltação máxima, com retrato espalhado nos lares de todo o Brasil. Lúcia Lippi Oliveira (2001, p.50) em estudo sobre o DIP traz que “o departamento “convencia” os letristas de músicas a não falar de certos temas, a adotar a visão positiva do trabalho e a recusar o culto da malandragem.”

Tiago de Melo Gomes (1998, p.172), por sua vez, ao fazer análise de sambas como *A malandragem* de Alcebíades Barcelos em parceria com Francisco Alves em 1928 e *A vadiagem* de Francisco Alves, composto em 1929, observa que “a regeneração nasceu junto com a malandragem tornando indefensável o ponto de vista que afirma que o malandro regenerado seria uma criação da censura de Vargas”. Segundo Gomes (1998, p.172) não há nestas composições o “elogio realmente convicto à orgia, ao ócio, à malandragem ou à vadiagem”. A partir dos

---

<sup>81</sup> No que tange as discussões intelectuais dos três modernistas em 1927 foi publicada uma série de artigos destes autores sob o título de *O curupira e o carão*. Segundo Eduardo Moraes (1978, p.126), os textos da publicação “podem ser considerados os mais importantes para a formação da orientação verde-amarelista”. A obra traz um artigo de Cassiano Ricardo, chamado *Nem Ruy, nem Jeca*, no qual ele rejeita dois aspectos do caráter brasileiro, primeiro o caráter letrado, centrado nos livros, que possui formas sistêmicas para apreender a realidade ao invés de lançar mão da intuição, “de um saber por contato” (idem). O segundo é o caráter do providencialismo, “do caráter brasileiro que espera, inativo, que a natureza pródiga o contemple com suas riquezas” (idem). Para Moraes (1978, p.127), Cassiano Ricardo acredita na abordagem intuitiva da realidade do país como forma de apreender os dados da brasilidade. Moraes aponta ainda que a intuição também está presente nos textos de Plínio Salgado. “O “misterioso senso divinatório da intuição” é que nos possibilitará entender a intimidade do caráter nacional. E é também com base nesta mistificação que se fundará teoricamente o integralismo. O iniciado, o chefe, poderá dirigir o país de posse da chave do caráter nacional. Isto, uma vez eliminadas as “curiosas experiências do partido democrático”, conforme se vê no artigo de Cassiano” (1978, p.128).

anos 1920, segundo o autor, o malandro, assim como a mulata, passa a ser associado com o caráter nacional. Personagens mestiços como eram, tanto a mulata quanto o malandro, e caracteristicamente urbanos, com a gradual mudança da mentalidade nos anos 1920 e anos 1930 passam a ser “exaltados como alicerces da nacionalidade”. (Gomes, 1998, p.65). Muito dessas mudanças se dão, segundo o autor, com a publicação dos trabalhos de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, o primeiro contribuindo na “reabilitação do mestiço” e o segundo lançando a ideia de “homem cordial como representante da nacionalidade, com traços que permitem a muitos fazer um paralelo entre o tipo criado em *Raízes de Brasil* e o malandro”. (Gomes, 1998, p.65).

O malandro no Estado Novo não foi banido por completo, afinal era muito querido entre as camadas populares e até mesmo Getúlio Vargas gostava da figura e de ser caracterizado como tal nos espetáculos revisteiros. Mas isso é porque como o empresário Walter Pinto reconheceu em entrevista para a série Depoimentos do Serviço Nacional do Teatro em 1977, Vargas não era ridicularizado, “pelo contrário. Ele era sempre representado como um malandro, vivo, ladino. Ele representava a “rasteira”, o Getúlio celebrizou a “rasteira”.” (1977, p.170).

Mas o malandro, assim como o Teatro de Revista tinham que ser vigiados de perto, não podia gozar de todas as liberdades. É neste sentido que o Teatro de Revista recebia um tratamento dúbio por parte do regime, pois era um gênero bastante popular e assim o sendo não poderia ser totalmente extinto. Por outro lado, pautava seu sucesso na sátira política e social, o que era perigoso para o sistema. Como que se pautando no famoso ditado popular “se não pode com o diabo, alia-se a ele”, o governo tentou, nas palavras de Mônica Velloso:

Reverter, na medida, possível, a linguagem satírica e humorística aos objetivos do regime foi então a tática mais acertada. Nas peças de crítica política era comum Vargas encenar a figura do “bom malandro”, capaz de qualquer jogada para defender as suas idéias. O DIP ficava satisfeito com esta imagem e o povo também, porque “tinha um malandro que tomava conta deles”. Assim, o próprio Vargas iria estimular piadas a seu respeito, argumentando que eram “uma espécie de termômetro do sentimento popular”. Apropriando-se de expressões, idéias e valores populares, o regime buscava sintonizar-se ideologicamente com o conjunto da sociedade. Para obter esta sintonia, de um lado a censura, de outro certa flexibilidade ou tolerância com os valores que se mostrassem capazes de serem integrados à ideologia oficial. (1987, p.39).

O fato de o regime permitir que a Revista utilizasse a figura do presidente para suas sátiras não quer dizer que os revistógrafos não quisessem fazer críticas ao governo Vargas. Os palcos revisteiros eram bastante populares e o DIP sabia reconhecer isso enquanto um veículo de propaganda positiva, conquanto a imagem de Vargas permanecesse sempre associada a do “bom malandro”.

O Teatro de Revista desde o seu início no Brasil sempre se pautou na sátira e na crítica política. Este era um dos aspectos da sua linguagem com o qual o público estava familiarizado. Ora é sabido que o período da estada de Vargas no poder, principalmente durante o Estado Novo, foi caracterizado pelo aumento significativo da censura. Logo, ao terem a chance de trazer, nem que fosse em menor escala, a crítica, os autores não poderiam desperdiçar. Tanto que, quando a censura “acabou” em 1945, é possível perceber a mágoa nos textos revisteiros, é perceptível que ali estão falando tudo o que não puderam falar ao longo daqueles anos censurados.

Não se pode esquecer que todos os textos teatrais produzidos à época tinham, obrigatoriamente, que passar pelo crivo da censura prévia. E a censura podia ocorrer em qualquer momento da estrutura teatral, até com o espetáculo em cena, como colocou Walter Pinto que ao ser questionado se havia tido problemas com a censura, no governo Vargas, ele deu a seguinte resposta:

Walter - Sim, sim. Um dia, na época da ditadura, a censura chegou lá no teatro e disse: "Vamos parar, o senhor vai lá e manda o público sair da sala." Eu disse: "Não!". "Como não?", disseram, "esta aqui a ordem, vamos interditar o teatro". "Por quê?", perguntei. Aí eles disseram que o Oscarito estava dizendo umas coisas fora do *script*, umas bobagens, e interditaram o teatro. (Pinto, 1977, p.169-170).

A atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda tinha por fim assegurar a ordem, a moralidade e os bons costumes, a paz, a segurança da nação, defender o interesse público e proteger a infância e a adolescência. Segundo Cristina Costa (2010, p.99) “se a censura era desmesurada em relação às dimensões do teatro brasileiro da época, ela permitia o direcionamento da produção artística e seu controle”. E os textos revisteiros sempre tiveram, bem como os

demais, que passar pela censura, porque havia sempre a possibilidade que houvesse alguma passagem que ferisse a moral e os bons costumes, e mais ainda, por conta das sátiras políticas era preciso verificar se não iriam ferir a ordem ou ameaçar a paz social.

No que tange a crítica de que a Revista estava em desacordo com a estética moderna e representava o que havia de mais atrasado no teatro brasileiro, esta crítica deve ser reavaliada. Victor Hugo Adler Pereira traz em seu artigo *Os Intelectuais, o Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro* discorda da opinião recorrente de que o Teatro de Revista não estava antenado com as tendências modernas.

Os recursos cênicos avançados que utilizavam e a própria lógica narrativa e visual dos espetáculos demonstravam a atualização com tendências muito mais profundas da modernidade do que a simples adesão à estética do modernismo artístico. (Pereira, 2001, p.81).

Desta maneira quando a estréia (em 28 de dezembro de 1943) de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues é apontada como o marco inicial do Teatro Brasileiro Moderno é um apontamento arbitrário, no sentido que ignora diversas práticas e experimentações teatrais que já vinham sendo feitas antes, seja por Álvaro Moreira, por Renato Viana, ou ainda, pelo Teatro de Revista. O Teatro de Revista nesta querela é o mais prejudicado porque não apenas é ignorado nas suas práticas modernas, mas é responsabilizado pelo atraso do Teatro Brasileiro. Um atraso, aliás, muito questionável.

Cláudia Braga, em sua obra *Em busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República* aborda a questão do teatro e seu relacionamento com a crítica, apontando que o teatro visto como popular era tido, de modo geral, como atrasado ou ainda nem sequer era considerado quando iniciada uma discussão sobre teatro brasileiro, por conta da formação dos intelectuais responsáveis pelas críticas.

É exatamente esta relação dicotômica entre a formação “clássica” dos intelectuais brasileiros e a dramaturgia de cunho popular que aqui será preferencialmente produzida que se manifestará em seu posicionamento “crítico” ante as manifestações dramáticas nacionais ao longo de toda a história de nosso teatro. Por esta razão primeva não se encontra, em nenhum momento da história cultural brasileira anterior à década de 40 do século XX, um ponto de convergência

entre a apreciação dos intelectuais sobre a “arte dramática” e o teatro que lhes era contemporâneo. (Braga, 2003, p.29).

No que tange às propostas de nacionalismo no governo Vargas, é perceptível que faziam parte da construção de um Estado autoritário e centralizador. Pautada nos ideais da ordem e do progresso, a brasilidade deveria ter raízes no trabalho, na família, no catolicismo e nos heróis mistificados do passado. Ideais estes supressores das diferenças encontradas no cotidiano, pois ignoravam outros credos, famílias mono parentais, o emprego informal, assuntos que acabaram sendo discutidos no Teatro de Revista.

## CAPÍTULO IV O UNIVERSO REVISTEIRO QUE COMPÕE ESTE ESTUDO

Não tenho criados de librés,/Carruagens, nem mordomos,/ E ninguém beija meus pés,/ Meu sangue azul,/ Nada tem de realeza,/ O samba é/ minha nobreza,/ Afinal que rei sou eu?  
(Marchinha de carnaval *Que Rei Sou eu?* de Herivelto Martins e Valdemar Ressurreição)

Neste capítulo concentro a análise no meu *corpus* textual, ou seja, as sete (07) Revistas até aqui trabalhadas, levando em consideração suas temáticas e personagens, questão do nacional, aspectos políticos e os mecanismos do riso presentes nesses textos revisteiros escritos e produzidos na Era Vargas, ou seja, obras levadas a cena entre 1929 e 1945. Com isso objetivo compreender de que forma os elementos cômicos característicos da escrita revisteira, como o uso da sátira, paródia e a ironia eram empregados para retratar a atualidade sócio-política da época. O dialogo entre o contexto e a cena tem como elemento de ligação a problemática da brasilidade/nacionalismo trazida pelo Teatro de Revista, bem como sua distorção/afirmações em relação à brasilidade construída pelo Estado Novo.

A dramaturgia revisteira tem nos acontecimentos de seu presente a força temática para compor seus inúmeros quadros cômicos, dramáticos, musicais ou feéricos. É uma dramaturgia que se pauta pelos aspectos de sua atualidade, de sua contemporaneidade, e por isso esteve sempre muito imbricada com as questões candentes do país. A temática política se fazia presente na própria estrutura dessa escrita, tanto que, como aponta Neyde Veneziano, “toda revista deveria apresentar, pelo menos, um forte quadro político” (1991, p.166). Essa temática em função da censura, especialmente nos períodos mais repressores, tendia ao abrandamento e mesmo à domesticação. E seu espaço vital passava a ser ocupado por quadros musicais e feéricos. Mas, mesmo com toda censura, os autores revisteiros encontraram brechas para passar um olhar crítico-cômico sobre sua atualidade política. E são essas brechas, esses olhares oportunos que trago para a análise textual.

Para os procedimentos analíticos aqui propostos realizo abordagens quantitativas e qualitativas dos textos em foco. A análise está centrada em blocos temporais, ou seja, analiso em conjunto os textos de 1929, a seguir o texto único de 1937, para, posteriormente, abordar os três textos de 1945. Devo, também, em momentos que se fizerem necessários, destacar individualmente alguma característica específica desses textos. Procuo observá-los enquanto um conjunto que discute um contexto sociopolítico, mas também desejo destacar suas peculiaridades da estética revisteira. Para esse trabalho analiso os textos, de 1929: *Seu Julinho Vem*, *Compra um Bonde* e *Às Urnas*. De 1937 eu trabalho com *Rumo ao Catete*. E, para encerrar, analiso três textos de 1945: *Bonde da Leite*, *Que rei sou eu*, e, *Canta Brasil!*.

Os textos aqui trabalhados trazem algumas semelhanças que não podem ser ignoradas. Os autores se repetem, Freire Junior e Luís Iglésias são responsáveis pela autoria de *Às Urnas*, *Rumo ao Catete* e *Que rei sou eu*; Freire Júnior o único autor de *Seu Julinho Vem*. Luiz Peixoto e Geysa Bôscoli escreveram *Bonde da Leite* e *Canta Brasil*, Revista esta que contou ainda com a contribuição de Paulo Orlando. *Compra um Bonde* é a única Revista cujos autores - Carlos Bittencourt, Cardoso de Meneses e Alfredo de Carvalho – não possuem outro exemplar na lista de textos aqui em análise.

As companhias que encenaram estes textos também não variam muito, são elas a Companhia Walter Pinto, a Companhia Alda Garrido, a Companhia Neves e Cia e a Companhia Jararaca e Ratinho. Já os teatros, restringiram-se ao Teatro Recreio, ao Teatro Carlos Gomes e ao Teatro João Caetano. Desta forma, antes de discutir os textos, considero necessário que uma parte deste capítulo aborde a biografia destes autores, bem como trate das Companhias e dos teatros onde as Revistas foram encenadas, pois isto faz parte da história da Revista.

#### 4.1 AUTORES E COMPANHIAS DO CORPUS EM ANÁLISE

Muitos foram os nomes que passaram pela dramaturgia revisteira desde que Arthur Azevedo, no final do século XIX, acertou a fórmula que conquistou o público. Pouco, é discutido, no entanto, sobre a vida destes homens de letras que fazem parte da história do nosso teatro. Homens modernos antes mesmo de o modernismo eclodir enquanto movimento artístico-literário no Brasil, os autores revisteiros nem de

longe tem lugar de destaque na memória literária brasileira, com exceção é claro de Arthur de Azevedo. Talvez porque nunca tenham tido seus textos publicados, ou talvez tratassem do cotidiano de forma tão imediata, muitos dos autores de Teatro de Revista tornaram-se meros rastros da História.

#### **4.1.1 - Um olhar para os responsáveis por essa escrita**

Entre dentista, jornalista, funcionário público, poeta, musicista, advogado, caricaturista, um autor de Revista nunca era só um autor de teatro. Exercia dupla atividade. E ainda assim, nem todos possuem registros dessas vidas, infelizmente, como é o caso de Alfredo de Carvalho e Paulo Orlando.

##### **4.1.1.1 *Cardoso de Menezes***



Imagem N° 01 - Cardoso de Menezes

Fonte: <http://teatrobr.blogspot.com/2010/12/cardoso-de-menezes.html#ixzz2Js59JkmV>

Frederico Cardoso de Menezes nasceu no dia 31 de Março de 1878 no Rio de Janeiro. Era neto do Barão de Paranapiacaba, João Cardoso de Menezes e Souza, que além de poeta e músico, era também autor de várias obras e traduções

célebres. Segundo Brício de Abreu (1963, p.248) Antônio Frederico Cardoso de Menezes, pai do autor aqui estudado, dominou o panorama do mundo teatral entre 1885 e 1910. Além de teatrólogo, seu pai também foi músico, poeta e escritor, e mantinha em sua casa reuniões constantes com intelectuais como Artur e Aluizio Azevedo, Olavo Bilac, Moreira Sampaio, dentre outros. Sua mãe também era musicista. Assim, Frederico Cardoso de Menezes "foi criado no meio de intelectuais e artistas famosos da época". (Chiaradia, 2012, p.104).

Tornou-se funcionário público em 1895 trabalhando na Alfândega. Em 1898 Cardoso de Menezes passou a ser funcionário do Tesouro Nacional, onde trabalhou até a aposentadoria. Em 1900 casou-se com Amelia Juventina Ferreira e teve quatro filhos, sendo que nenhum seguiu seus passos na carreira teatral.

Diferente de seu pai que se dividia entre a música e o teatro, Cardoso de Menezes optou ser apenas um homem de teatro. Escreveu sua primeira "mágica" aos 14 anos e fez sua estréia profissional, na Companhia do Teatro São José, no teatral em 1905 com a burleta *Comes e Bebes*. Alguns meses depois de sua estréia, lançou no Teatro São Pedro (atualmente o Teatro João Caetano) *Casei com Titia*, com música de Chiquinha Gonzaga, compositora com quem já havia trabalhado no teatro amador. (Chiaradia, 2012, p.105).

De acordo com contagem de Brício de Abreu (1963, p.249), Frederico Cardoso de Menezes escreveu mais de 60 revistas, entre elas *Aguenta Felipe!* de 1922; *Meu bem, não chora*, do mesmo ano; *Foi ela que me deixou* de 1923; *Alô!...Quem fala*, de 1924; *Aguenta a virada* de 1927; *É da fuzarca* de 1928; *Compra um bonde* de 1929, dentre outras. Convém apontar que a maioria das revistas escritas por Cardoso de Menezes foram feitas em parceria com Carlos Bittencourt, os trabalhos da dupla quase sempre superavam 100 apresentações. Abreu (1963, p.249) afirma que a última revista que Cardoso de Menezes escreveu foi *Fogo no Pandeiro*, em 1950, para a Companhia Ferreira da Silva.

Faleceu prestes a completar 80 anos, no dia 30 de março de 1958. Já estava na ocasião, afastado do teatro havia oito anos por conta da idade.

#### 4.1.1.2 Carlos Bittencourt



Imagem N° 02 - Carlos Bittencourt

Fonte: Delson Antunes. *Fora do Sério: Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p.223.

Nascido no Rio de Janeiro a 12 de dezembro de 1888. "Filho de médico, teve infância e juventude tranquilas". (Chiaradia, 2012, p.106). Carlos Bittencourt foi um dos mais populares autores de Revistas da então capital federal. Sua parceria com Cardoso de Meneses alcançou vários êxitos de bilheteria.

Carlos Bittencourt trabalhava na Saúde Pública, onde conheceu Brício de Abreu e juntos batalharam pela criação e estabilidade da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), associação da qual foi presidente. Abreu (1963, p.253) aponta-o como o maior revisteiro do país e exalta o seu "temperamento curioso, singularíssimo", bem como seu humorismo sempre vivo.

Foi jornalista. "Por volta de 1909, conseguiu emprego como repórter policial no jornal *O Paiz*, onde assinava sob o pseudônimo de *Assombro*. E assim ficou conhecido". (Chiaradia, 2012, p.106)

Bittencourt estreou no teatro em uma parceria com Luiz Peixoto, em 1912, com a burleta *Forrobodó*, com música de Chiquinha Gonzaga. *Forrobodó* segundo Herculano Lopes foi a primeira peça "a levar para os palcos profissionais cariocas

uma trama inteiramente centrada na população negra e pobre, que é celebrada em sua alegria, musicalidade e sensualidade” (2001, p.5).

Carlos Bittencourt é o autor também da celebrada *Pé de Anjo* de 1920, além de vários outros títulos já citados na parceria com o Cardoso de Meneses. Sobre suas parceiras Chiaradia faz a seguinte colocação:

Entre seus colaboradores, os mais significativos foram Luís Peixoto, na fase inicial, e, depois, Cardoso de Meneses. Com este último dominou uma escrita cênica que, por mais de dez anos, ocupou os palcos da Praça Tiradentes, especialmente o do Teatro São José, onde a "feliz parceira" teve carreira repleta de montagens de sucesso. (Chiaradia, 2012, p.107).

Além de revisteiro, era tradutor e poeta. Traduziu, segundo Abreu (1963, p.254), várias peças para Procópio Ferreira, e teve sonetos publicados em uma coletânea dos melhores cem sonetos brasileiros selecionados por Laudeline Freire.

Faleceu no dia 31 de Agosto de 1941. Encerro este breve relato biográfico com um pensamento muito revelador de Chiaradia sobre a importância dos revistógrafos aqui trabalhados.

Carlos Bittencourt e Cardoso de Meneses formaram, no período, a mais significativa parceria do gênero e, por sua contribuição para a história do teatro musicado carioca, deveriam, a partir de sua atuação isolada ou conjunta nos teatro da Praça Tiradentes, participar do elenco dos grandes autores da história do teatro no Brasil. (Chiaradia, 2012, p.108).

#### **4.1.1.3 A escrita revisteira em parceira**

A dramaturgia da Revista, normalmente, aparece como produto elaborado a partir do envolvimento de dois ou três autores, além dos músicos que trabalham com a partitura musical. Portanto, é um texto que resulta de trabalho em parcerias dramáticas, e, também, que se complementa com sua colocação em cena.

Sobre os procedimentos dessa escrita tão particular poucos são os materiais de apoio para análise. Nesse subitem me baseio num estudo precioso realizado por Filomena Chiaradia (2012) no qual ela elabora, a partir de um texto de Cardoso de Meneses, escrito em 1941, uma discussão sobre a escrita em parceria de Carlos Bittencourt e Cardoso de Meneses.<sup>82</sup>

[...] o primeiro encontro de trabalho dramático destinava-se a definir um esboço do "enredo" da revista ou da burleta. A partir do roteiro básico, era feita a escolha das músicas que seriam "aproveitadas" na peça. (Chiaradia, 2012, p.109).

Meneses se responsabilizava pela seleção musical do espetáculo, "compondo também suas letras e participando dos ensaios, tanto dos especificamente musicais quanto dos outros". (Chiaradia, 2012, p.110).

Quanto à escrita os mesmos não escreviam "lado a lado" toda a Revista. Muitas vezes escreviam sozinhos alguns "quadros ou cenas e, posteriormente, reuniam-se para avaliar o que havia sido feito e decidir, em conjunto, a forma final da cena". (Chiaradia, 2012, p.111).

Eles também submetiam leituras de alguns quadros ou cenas para várias pessoas, antes dos mesmos serem levados à cena. Com isso eles sentiam onde funcionava o que pretendiam levar ao palco.

---

<sup>82</sup> Filomena Chiaradia na obra *A Companhia do teatro São José: A menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo; Hucitec, 2012. Chiaradia trabalha com textos elaborados por Cardoso de Meneses "quando morreu seu amigo e parceiro, em 1941" (2012:109).

#### 4.1.1.4 Freire Júnior



Imagem N° 03 - Freire Junior

Fonte - bonavides75.blogspot.com.br/2012/01/malandrinha-modinha-brasileira-de-1928.html

Francisco José Freire Júnior nasceu em Santa Maria Madalena<sup>83</sup>, no estado do Rio de Janeiro, no dia 4 de agosto de 1881. Oriundo de uma família provida de posses rurais mudou-se para o Rio de Janeiro aos oito anos de idade, indo morar em Santa Teresa onde armava teatrinhos e cobrava um tostão pelo ingresso.<sup>84</sup>

Segundo os sites Genealogia Freire<sup>85</sup> e Dicionário MPB, aos quatorze anos começou a compor no piano musicas para um grupo de teatro amador no bairro de Santa Teresa. Estreou compondo a parte musical da peça *O primo da Califórnia*, de França Junior. Neste espetáculo conheceu Chiquinha Gonzaga que o incentivou a fazer aulas de piano com o Maestro Agnelo França no Instituto Nacional de Música.

Freire Júnior conciliou seus estudos de piano com a faculdade de odontologia. Enquanto cursava odontologia na ilha de Paquetá, dirigiu o jornal *Paquetá Jornal*. Formou-se em odontologia e chegou a ser cirurgião dentista no Ministério da Justiça. Mas nunca deixou a música de lado.

Em 1913 teve sua primeira música gravada pela gravadora Odeon. Em 1917 fez sua estréia no teatro profissional compondo a partitura para a Revista *Tudo dança*, de Alvarenga Fonseca e J. Miranda. No ano seguinte foi o responsável pela

---

<sup>83</sup> Neste sentido ver: [http://www.genealogiafreire.com.br/bio\\_francisco\\_jose\\_freire\\_junior.htm](http://www.genealogiafreire.com.br/bio_francisco_jose_freire_junior.htm)

<sup>84</sup> Ver <http://www.dicionariompb.com.br/freire-junior/biografia>

<sup>85</sup> Todas as informações sobre Freire Júnior foram retiradas de ambos os sites.

parte musical das Revistas: *Podia ser pior*, de Raul Pederneiras e J. Praxedes, *Angu a baiana*, de Cardoso Meneses e J. Miranda; e *Trepa moleque*, dos Irmãos Quintiliano. Ainda em 1918 foi co-autor de quatro Revistas, dentre elas *A mulata do cinema*, em parceria com Gastão Tojeiro.

Em 1922 lançou a marcha de carnaval *Ai seu mé* em parceria com Luis Nunes Sampaio, o Careca. Essa marcha foi apresentada na revista *Olelé, olalá*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, em 1922. Tanto a Revista quanto à música tinham intenção de ridicularizar o candidato oficial à presidência da República Arthur Bernardes. Seu grande sucesso no carnaval irritou Bernardes, recém eleito, que perseguiu os compositores. Careca conseguiu se esconder fora do Rio de Janeiro, mas Freire Júnior chegou a ficar preso na solitária por três vezes.

Freire foi autor de burletas como *Ilha dos Amores* de 1924 e *Ai Zizinha* de 1927, além de inúmeras Revistas, dentre elas *Cantora de Cabaret* de 1924, *Eva no paraíso* de 1925, *Braços de cera* de 1927 e *Seu Julinho Vem* de 1929. Compositor, lançou marchas carnavalescas como *Os calças largas*, *Tereza* e *Seu Julinho Vem*, também compunha maxixes como *De cartola e bangalinha*, sambas como *Melindrosas* e *Malandro*, modinhas como *Malandrinha*, tangos como *Manhãs do Galeão* e fox-trots como *O cantor de jazz*. Teve suas canções gravadas por grandes nomes da época como Francisco Alves, Aracy Cortes e Vicente Celestino.

Em 1926 assumiu a direção da gravadora Odeon, contribuindo para que Francisco Alves alcançasse o estrelato. Em 1934 associou-se a Luis Iglesias, Manuel Pinto e Aracy Cortes e arrendou o Teatro Recreio. A parceria com Iglesias resultou em revistas de cunho político como *Rumo ao Catete* de 1937 e *Que rei sou eu* de 1945. Freire Junior tinha gosto pelo debate político, buscando sempre trazer a questão para suas Revistas.

Freire Júnior teve uma produção, tanto musical quanto teatral, bastante extensa. Continuou a escrever para o teatro mesmo depois dos setenta anos, tendo inclusive tentado, aos setenta e três anos, ser o empresário de suas próprias Revistas, empreendimento que fracassou. Faleceu no dia 6 de outubro de 1956 sofrendo de desequilíbrio nervoso.

#### 4.1.1.5 Luiz Peixoto



Imagem N° 04 - Luiz Peixoto

Fonte: Delson Antunes. *Fora do Sério: Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. RJ: FUNARTE, 2002: 248.

Luiz Carlos Peixoto de Castro nasceu no dia 2 de fevereiro de 1889, em Niterói, Rio de Janeiro, talvez seja o autor de Revistas que mais tenha registros sobre sua história. Conta com um capítulo no livro *Esses populares tão desconhecidos* de Brício de Abreu, e, em 2002 ganhou uma biografia intitulada *Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura*, de autoria de Lysias Enio e Luis Fernando Vieira.

Desenhista, caricaturista, poeta, cenógrafo, jornalista, autor de Revistas, Luiz Peixoto trabalhou em diversas áreas sem abandonar o teatro e o jornalismo. Segundo Enio e Vieira (2002, p.25), ao longo de sua vida Peixoto foi proprietário de uma fábrica de vidros, representante dos perfumes Babani e dos Bombons de Mme. Sévigné, desenhista de móveis modernos, sócio de um estabelecimento de arte e antiguidades, auxiliar de engenharia na Repartição de Portos, Rios e Canais, chefe de escritório da Repartição das Águas, oficial de gabinete do chefe de polícia João Alberto Lins de Barro e diretor de Estatística e Assistência Social e Propaganda do SAPS.

Na área do teatro e do jornalismo sua produção não foi menos incansável do que seus anos de trabalho para o serviço público. Começou em 1904 a publicar seus desenhos irônicos à cerca das pessoas, fatos e costumes relacionados a vida

no Rio de Janeiro na *Revista da Semana*. A partir de então passa a contribuir com caricaturas para diversos periódicos, entre eles, *O Malho*, *O Papagaio*, *A Avenida*, *Fon-Fon* e *Tan-Tan*. Foi redator e desenhista do *Jornal do Brasil* de 1906 até 1919. Fundou em 1912 o jornal *Ultima Hora* em parceria com os autores revisteiros Raul Pederneiras, Olegário Mariano e Cásper Líbero. O periódico de acordo com Enio e Vieira (2002, p.25) foi fechado por conta de “suas tendências políticas contrárias aos interesses dominantes”. Em 1918 fundou o periódico *Zum-zum*. Em 1932 passa a ser diretor da Rádio Clube do Brasil. Em 1933 torna-se dono do jornal *A Nação*. Dois anos depois começou a dirigir a rádio Cosmos e passou a publicar poemas humorísticos no periódico *O Malho*.

Percebe-se claramente que Luiz Peixoto era um homem extremamente conectado com a atualidade. O trabalho como jornalista lhe trazia temática de sobra para a escritura revisteira. Peixoto estreou no teatro em 1912 em parceria com Carlos Bittencourt com a burleta *Forrobodó*. Durante a década de 1910 trabalhou mais com burletas do que com Revistas, tendo lançado obras como *Flor do Catumbi*, *Republica do Itapirú* e *Dança de Velho*. Foi, segundo Abreu (1963, p.263) uma viagem para a Europa em 1920 que lhe deu o entusiasmo para se voltar para a Revista, e melhor, para modificá-la. É autor de um vasto repertório revisteiro que inclui títulos como *Secos e Molhados* de 1924, *Guerra ao mosquito* e *Pátria amada* ambas de 1929, *Dá nela* de 1930, *Com que roupa* de 1931, *Brasil Pandeiro* de 1941, *Bonde da Leite* e *Canta Brasil* de 1945.

Seu envolvimento com o teatro não ficou restrito somente ao ato de escrever para o Teatro de Revista. Em 1921 escreveu uma comédia, *Esquecer*, em parceria com Tobias Moscoso e Hebert Mendonça, ganhando assim o prêmio único da Academia Brasileira de Letras para o teatro (Enio, Vieira, 2002, p.26). Foi diretor artístico, figurinista e cenógrafo da Companhia de Teatro São José. Foi também Diretor artístico da Companhia Tangará, no Cine-Glória. Fundou junto com Álvaro Moreyra, Eugênia Álvaro Moreyra, Heckel Tavares e Joracy Camargo o Teatro de Brinquedo em 1927. Em 1931 foi nomeado Diretor literário na Companhia de Comédias Musicadas Trianon. Foi diretor e conselheiro da S.B.A.T por diversas vezes. Traduziu diversas obras teatrais, dentre elas *Miss France* de Louis Verneuil & Georges Berr. Em 1953 foi nomeado Diretor da Escola de Teatro Martins Pena, do Instituto Brasileiro de Teatro e da Academia Brasileira de Arte (Enio, Vieira, 2002, p.29).

Morre no dia 14 de novembro de 1973, aos 84 anos no Rio de Janeiro.

Walter Pinto ao lembrar do companheiro de trabalho, no depoimento prestado no Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1975, o definiu como um "gênio". E completou dizendo "Ele era caricaturista, era poeta, era escultor, muito bom aliás. Desenhista, cenógrafo, autor teatro". (Walter Pinto, 1975, p. 167). Ou seja, ele foi um artista completo para a cena revisteira.

Luiz Peixoto participou da escrita de sucessos musicais inesquecíveis na memória musical brasileira, entre estes: **Ai, ioiô (Linda flor)**, com Henrique Vogeler e Marques Porto, 1928; **Na batucada da vida**, com Ary Barroso, 1934; **Disseram que eu voltei americanizada**, com Vicente Paiva, 1940; **É luxo só**, com Ary Barroso, 1957. Na sua escrita dramática Luiz Peixoto participou de um sólido triângulo dramático que se formou em torno de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. (Cascaes, 2009, p.71).

#### 4.1.1.6 Geysa Boscoli

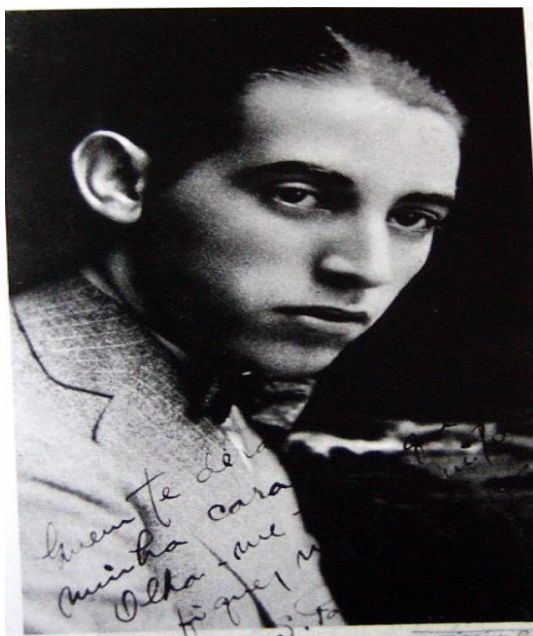


Imagem Nº 05 - Geysa Bôscoli

**Fonte:** Delson Antunes. *Fora do Sério: Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. RJ: FUNARTE, 2002, p.227.

Nascido no Rio de Janeiro em 25 de janeiro de 1907, Geysa Boscoli<sup>86</sup> foi sobrinho de Chiquinha Gonzaga, irmão do grande Jardel Jércolis<sup>87</sup> e de Hebert Boscoli<sup>88</sup>. Era bacharel em direito, teatrólogo, jornalista, escritor e compositor. Foi revisor no *Jornal do Comércio*, repórter no jornal *O imparcial* e foi o fundador das Revistas *Show* e *Ouro Verde*, bem como dos semanários *A Comarca* e *Correio de Blumenau*, estes em Santa Catarina.

Segundo Delson Antunes, Boscoli fez sua estreia no Teatro de Revista em 1927 com a Revista *Pó de Arroz*, que foi encenada pela Companhia Tro-ló-lo, de Jardel Jércolis no Teatro Lírico. No mesmo ano, formou-se bacharel em direito pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Tem em seu repertório Revistas como *O que eu quero é nota*, que escreveu em 1928, em parceria com Luís Iglésias e Nelson Abreu; *Maravilhosa*, escrita em 1937, em conjunto com o irmão Jardel Jércolis, e *Canta Brasil* de 1945, produto do trabalho com Luiz Peixoto e Paulo Orlando.

De acordo com o site Dicionário MPB, Geysa Boscoli ainda leva o crédito de ter sido o primeiro autor a escrever Revistas Radiofônicas, com as obras *Adão e Eva*, e *Carioca da gema*, que foram transmitidas pela Radio Nacional. Escreveu ainda em 1940 a opereta *Gandaia* junto com o irmão Jardel Jércolis. A parceria com o irmão o levaria a abrir, em 1948, o Teatro Jardel em Copacabana, um teatro de bolso, levando assim uma casa de espetáculos para outra área que não fosse o centro da cidade.

Foi presidente da SBAT por seis anos consecutivos e lançou o livro *A pioneira Chiquinha Gonzaga*, uma biografia de sua tia. Geysa Boscoli veio a falecer no dia 7 de novembro de 1978, aos 71 anos, em Caxambu, Minas Gerais.

---

<sup>86</sup> Ver mais em: <http://www.dicionariompb.com.br/geysa-boscoli/biografia>

<sup>87</sup> Pioneiro empresário do Teatro de Revista, Jércolis também foi ator, cenógrafo, autor e diretor de Revista, tendo sido o responsável, por exemplo, pela criação da Companhia Tro-ló-ló. Neste sentido ver ANTUNES, Delson. *Fora do sério: um panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

<sup>88</sup> Um dos grandes nomes da Rádio Brasileira, Hebert Boscoli era ator, radialista, apresentador e compositor. “É até hoje considerado um dos maiores arrecadadores publicitários das emissoras de rádio, graças a criação de programas de forte apelo popular.” <http://www.famososquepartiram.com/2011/02/heber-de-boscoli.html>

#### 4.1.1.7 Luís Iglésias<sup>89</sup>



Imagem N° 06 - Luís Iglésias

Fonte: Delson Antunes. *Fora do Sério: Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. RJ: FUNARTE, 2002, p.277.

Luís Iglésias nasceu em 17 de março de 1905 no Rio de Janeiro. Antes de começar a trabalhar com teatro, Iglésias foi telegrafista da empresa *The Western Telegraph Company*. Começou a ser conhecido no universo teatral quando em 1927 passou a secretariar a Companhia de Revistas Otília Amorin, vivenciando assim a prática da produção teatral (Reis, 2007, p.40). Em 1928, trabalhando na Companhia Tro-ló-ló com Jardel Jércolis, onde foi diretor artístico e autor. Luís Iglésias lançou as Revistas *Você quer é carinho* e *O que quero é nota*.

Sua parceria com Jércolis se estendeu a fundação da Companhia de Espetáculos Modernos em 1932, na qual assumiu a posição de diretor artístico e para qual, segundo Angela Reis (2007, p.41), escreveu diversos textos, entre eles *Angu de caroço* em conjunto com Jardel Jércolis e Carlos Bittencourt, e *Banana Real* com Jércolis. Com esta companhia excursionou para Portugal em 1933, tendo sido a primeira companhia de revistas brasileiras a excursionar a Portugal.

Ao mesmo tempo estreava no Brasil a opereta *A canção brasileira*, de sua autoria com Miguel Santos, espetáculo que alcançou longo sucesso. A parceria com

---

<sup>89</sup> Também grafado Luiz Iglezias, como aparece no trabalho de Angela de Castro Reis *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*.

Jardel Jércolis continuou, e passou a escrever para a nova empresa do amigo, a Empresa Teatral Jardel Jércolis LTDA, lançando em 1935 a Revista *Allô!...Allô!...Rio?* Um grande sucesso da época.

Outra parceria fundamental para a sua carreira foi com Freire Júnior, que iniciou em 1929 com *Às Urnas* e que, segundo Angela Reis (2007, p.43), “resultou em pelo menos 17 peças, quase todas encenadas no Teatro Recreio, muitas delas com grande sucesso”. Entram nesta lista obras como *Rumo ao Catete* de 1937, *Boneca de Piche* de 1938 e *Que rei sou eu* de 1945. Freire Júnior e Luís Iglésias formaram, junto com Aracy Cortes, a Companhia Aracy Cortes em 1934.

Em 1940 Luís Iglésias fundou junto com sua esposa, Eva Todor, a companhia de comédias *Eva e seus artistas*. Com o lançamento da companhia, Iglésias começou a se afastar das Revistas, passando a focar-se na companhia que montou com a esposa. Angela Reis (2007, p.44) demonstra que o afastamento do autor se fez por conta da censura, a restrição à crítica política deixou Iglésias desgostoso com o gênero. Luís Iglésias faleceu em 1963.

#### **4.1.2 Companhias que encenaram o *corpus analisado***

As companhias que trabalhavam com Teatro de Revista costumavam ser bastante numerosas, incluindo um corpo de no mínimo trinta (30) *girls* e *boys*, vedetes, músicos, cômicos, etc. O que implicava num corpo de, pelo menos, trinta (30) pessoas envolvidas para levar à cena, numa rotatividade vertiginosa, um espetáculo cômico-féerico-musical chamado de Teatro de Revista. A dificuldade em encontrar material disponível sobre as companhias revisteiras, com exceção de dois estudos de Filomena Chiaradia, ambos publicados em 2012, um sobre a Companhia de Paschoal Segreto, bastante referenciado nesse trabalho, e outro sobre Walter Pinto que citarei logo em seguida, não é possível encontrar publicações mais organizadas sobre as companhias aqui trabalhadas. Assim, abaixo aponto algumas pequenas informações para situar meu leitor sobre as companhias que encenaram as Revistas que analiso nesse trabalho.

#### **4.1.2.1 Companhia Neves e Cia**

Em 1929 Antônio Neves reinava no Teatro Recreio. Ex-sócio de Manoel Pinto, Neves passou a produzir espetáculos revisteiros que se diferenciavam dos levados à cena por seu antigo sócio. Eram, segundo Delson Antunes (2002, p.73), encenações “menos grandiosas e mais populares”. Teve em seu elenco nomes como Lia Binatti, Gui Martinelli, Manoel Pêra, Palitos, Vicente Celestino, Lili Brenier, Itália Fausta, Mesquitinha, Aracy Cortes, Olga Navarro e Zaira Cavalcanti.

A troca presidencial em 1926, com a substituição do governo de Arthur Bernardes que dirigiu o país em constante estado de sítio, deu para classe artística a esperança de um governo menos repressor e impopular com Washington Luís como novo presidente. Assim, a Cia. Neves optou para o repertório de sua companhia, Revistas que apresentassem debochadas críticas políticas. Talvez tenha sido esta escolha que tenha feito com que em plena crise econômica de 1929, o Teatro Recreio apresentasse mais de dois êxitos de bilheteria.

A crise econômica exigia que para manter o caixa em dia, as companhias precisavam, segundo Antunes (2002, p.75), estar em deslocamento “constante, trocando de teatro, de cidade e de repertório”. A companhia de Antônio Neves foi, de acordo com Antunes, a única que se manteve em cartaz o ano inteiro no Teatro Recreio em 1929. *Compra um Bonde* ficou 27 dias em cartaz, contabilizando segundo Salvyano Paiva (1991, p.321) mais de 50 apresentações. E *Às Urnas* ficou 28 dias em cartaz.

O ano de 1930 foi igualmente generoso com a companhia, pois a revista-carnavalesca *Dá nela* de Marques Porto e Luiz Peixoto alcançou enorme êxito, chegando quase a 150 apresentações conforme afirma Salvyano Paiva (1991, p.338). O ano de 1933 até que foi rentável para a Companhia Neves por conta da revista-carnavalesca *Aí...Hein?!* De Joracy Camargo, Luiz Peixoto e Palitos. Em 1935, no entanto, Manoel Pinto voltou a assumir a direção do Teatro Recreio, no lugar de Antônio Neves, findando-se assim o nome da Companhia Neves e Cia.

#### **4.1.2.2 Companhia Recreio/ Empresa de Teatro Pinto Ltda**

Manoel Pinto voltou ao Teatro Recreio em 1935 e segundo Antunes (2002, p.92) “iniciou uma nova e bem sucedida fase da antiga casa de espetáculos”. A

economia do país melhorava e o público estava voltando aos teatros. A censura ainda não tão apertada permitia quadros com sátiras políticas e críticas bem humoradas. A Empresa Pinto tinha em seu elenco nomes como Aracy Cortes, Oscarito, Margot Louro, Eva Todor, Ítala Ferreira, Afonso Stuart, dentre outros.

Em 1937 conseguiu seu grande êxito com *Rumo ao Catete*, de Luís Iglésias e Freire Júnior, que de acordo com Paiva (1991: 430) alcançou mais de 300 apresentações. Em 1938 também atingiu o sucesso com espetáculos como *Yes nós temos bananas* de João de Barro e Alberto Ribeiro, *O cordão do Catete* de Ary Barroso, e *Boneca de Piche* de Luís Iglésias e Freire Junior. Nesse ano, 1937, morreu Manoel Pinto e a administração do teatro passou para seu filho Álvaro Pinto.

Um pouco mais de um ano após assumir a empresa Álvaro Pinto morreu em um desastre aéreo, passando a administração para seu irmão Walter Pinto. Deu-se início assim a chamada Era Walter Pinto.

#### **4.1.2.3 Empresa Walter Pinto**

Como o próprio Walter Pinto assume em entrevista dada à Série Depoimentos do SNT, ele começou no teatro por acaso (1977, p.163). Pinto, ao contrário do pai, não era um homem de teatro, era formado em contabilidades. E quando assumiu seu posto, a empresa não estava em sua melhor época, engodos causados por pessoas que ajudavam seu pai a tocar a empresa a deixaram com pouco dinheiro. Walter Pinto resolveu então que assumiria a companhia e também dirigiria os espetáculos<sup>90</sup>.

Para seu primeiro espetáculo, *É disso que eu gosto*, convidou nomes como Oscarito e Aracy Cortes para compor o elenco, vindo a estrear no dia 31 de dezembro de 1939. Pinto afirma que com o dinheiro angariado pelo sucesso dessa Revista, ele conseguiu saldar as dívidas anteriores e começar propriamente dito a sua vida de empresário teatral (1977, p.164). Tomou gosto pelo negócio e segundo

<sup>90</sup> “Resolvi então assumir tudo e dirigir. Ora, naquele tempo eu não tinha nenhuma prática de teatro. Eu nem assistia teatro pois meu pai sempre me proibia por causa das mulheres que haviam lá dentro. Depois meu irmão não permitia que eu assistisse aos ensaios gerais. Por isso quando eu decidi fazer uma peça para estrear convidei o Floriano Faissal para dirigir. O Floriano disse que só aceitava o cargo com carta branca, com poder absoluto dentro da companhia. Eu achei aquilo uma coisa meio absurda porque não admitia que um empregado pudesse mandar mais do que o patrão. Não pode, eu disse, quem tem que mandar aqui sou eu! Diante disso ele se retirou [...]. Aí, resolvi tocar prá frente sozinho.” (1977, p.163)

Filomena Chiaradia (2011, p.193), “tornou-se referência para o teatro de revista das décadas de 1940 e 1950”.

Antunes (2002, p.99) afirma que para suprir a deficiência de não ser um homem de teatro, “Walter Pinto viajou para as principais praças do exterior, estudou teatro e as novas técnicas que enriqueciam as encenações modernas”. Walter Pinto quando questionado por Orlando Miranda de como havia sido seu processo de formação autodidata em teatro, respondeu: “Comprei e tenho até hoje uma biblioteca de teatro com obras em francês e inglês onde estudei plano de teatro, de ballet, cenografia, luz” (1977, p.169). Seu conhecimento como contador auxiliou a organização das finanças, e deu-lhe um pensamento empreendedor que lhe fez planejar as temporadas com base nos custos e nos lucros. Antunes aponta ainda que Walter Pinto “modernizou a companhia e o funcionamento do teatro e profissionalizou todos os setores de criação e de produção dos espetáculos, transformando-se rapidamente em um empresário bem-sucedido” (2002, p.99).

Walter Pinto resolveu fazer, o que ele mesmo chama (1977, p.164) de expurgo. Seus artistas, e mesmo que estes fizessem um bom trabalho, tinham ainda de demonstrar um bom caráter, do contrário estavam fora da companhia. Pinto (1977, p.164) diz que começou a estudar psicologia do público, por isso o expurgo. Resolveu mexer no grupo de coristas. “Ora, o público, em sua consciência, estava cansado de ver aquelas *girls* que já faziam até parte do mobiliário do teatro. Eu coloquei coristas que marcavam bem” (1977, p.164).

Prezava também pela beleza. Não só das coristas, mas também dos cenários e figurinos. Ao trocar as coristas, Walter Pinto teve de gastar mais para a contratação de novas, e mais bonitas substitutas, e por isso teve de aumentar o preço das entradas. Buscava o profissionalismo ao máximo.

[...] fiz do meu teatro uma oficina de trabalho onde era exigido o maior respeito. Qualquer transgressão à moral era punida com suspensão ou com expulsão imediata do elenco. [...] O que eu queria realmente eram pessoas com consciência profissional e não aventureiras. Contratei profissionais na Europa, Argentina. (1977, p.166)

Walter procurou sempre ter participação ativa nos espetáculos. Não contentava-se em ficar por traz da administração e contabilidade. Responsabilizava-se por trazer inovações técnicas, ambicionando colocar seus espetáculos no mesmo patamar que os das famosas *Folies Bergere* de Paris. E como aponta Paiva (apud Chiaradia.2011, p.193), “Walter ainda quis provar sapiência, assinando como autor de libretos, responsável pela iluminação e a chefia do maquinário, da mobilidade coreográfica, bem como peça direção artística e direção geral”.

E o elenco do Teatro Recreio era à época, de dar inveja. Tinha Oscarito, Manoel Vieira, Margot Louro, Zaira Cavalcanti, Aracy Cortes, Pedro Dias, Dercy Gonçalves, além é claro do corpo de *girls* selecionado por Walter Pinto. E com Pinto à frente da direção artística, envolvido no processo de criação e produção, a Revista foi se transformando num espetáculo de luz, cor, luxo no figurino e modernidade no cenário. A companhia de Walter Pinto foi a primeira a utilizar iluminação através de luz negra no Brasil (Antunes. 2002, p.109).

As inovações técnicas, a proximidade com as *folies* e as *féeries*, ou seja, o apego que Walter Pinto tinha ao aspecto visual do espetáculo rendeu-lhe críticas. Aponta-se, como o faz, por exemplo, Neyde Veneziano, que “o luxo abafa o texto que vai, aos poucos, se desviando para o teatro de variedades” (1996, p.15). O empresário estava, no entanto, alerta ao comportamento do público, buscando antecipar o que poderia virar a ser uma demanda de mercado. Houve o que Filomena Chiaradia chama de um “desequilíbrio de elementos provocado pela predominância de um fator sobre outro (a visualidade sobre a textualidade” (2011, p.196), é preciso lembrar, no entanto, que Walter Pinto estava experimentando novas tecnologias e uma nova forma de produção teatral, ficando sujeito a erros e principalmente, a condenações futuras.

De qualquer forma, desde que assumiu a direção da companhia no teatro Recreio, e estreou com o espetáculo *É disso que eu gosto*, em 1939, até *Diabo que a carregue*, seu último espetáculo, de 1963, Walter Pinto reinou absoluto por vinte anos, até o gênero esgotar-se.

#### 4.1.2.4 Empresa Alda Garrido e Empresa Jararaca e Ratinho

Algumas peculiaridades me levaram a colocá-las juntas no mesmo subitem. A primeira é o fato de ter conseguido levantar pouca informação sobre essas companhias. A segunda é que na década de 1940, Alda Garrido estava junto com Jararaca e Ratinho em suas empreitadas teatrais. A terceira é que os três artistas eram associados a tipos cômicos caipiras, e eram bastante populares.



Imagem Nº 07 - Alda Garrido

Fonte: <http://www.meucinemabrasileiro.com/personalidades/alda-garrido/alda-garrido.asp>

Alda Garrido atuava tanto como atriz convidada em companhias de Revistas, como também mantinha junto ao marido, o ator Américo Garrido, uma companhia própria, que no começo era voltada à comédia de costumes<sup>91</sup>. No entanto, aos poucos a Companhia Alda Garrido foi se rendendo ao Teatro de Revista, tendo montado, por exemplo, *Brasil Pandeiro* de Freire Júnior e Luiz Peixoto em 1941, acompanhada, segundo Antunes (2002, p.102) da dupla Jararaca e Ratinho.

---

<sup>91</sup> Ver mais em:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=682](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=682)



Imagem N° 08 - Jararaca e Ratinho

Fonte: <http://www.ccpq.puc-rio.br/70anos/no-tempo/ha-80-anos/1937/jararaca-e-ratinho-gravam-mamae-eu-querio>

Jararaca e Ratinho, segundo o site Dicionário MPB, eram atores e compositores, que assim como Alda Garrido, tinham por foco o tipo caipira. Começaram a trabalhar no Teatro de Revistas em 1929 em Revistas como *Onde está o gato* e *Mineiro de Botas*. Conciliavam a carreira de atores com a carreira musical, sempre lançando músicas novas. Em 1931 fundaram junto com Pixinguinha e Duque a Casa de Caboclo, na qual apresentaram vários *shows* de música cabocla e atuaram em peças como *Alma de Caboclo* e *Sodade de Caboclo*. Em 1936 separaram-se, seguindo Ratinho com a sua Companhia Regional de Burletas, Comédias e Revuettes em uma excursão pelo Nordeste. Jararaca ficou na Casa de Caboclo no Teatro Trianon, com a Companhia Jararaca<sup>92</sup>. Não foi encontrada data exata de quando houve o reencontro para montar a Companhia Jararaca e Ratinho que encenou *Que rei sou eu* em 1945.

<sup>92</sup> Mais informações em: <http://www.dicionariompb.com.br/jararaca-e-ratinho/dados-artisticos>

## 4.2 O BLOCO TEXTUAL DE 1929

Aqui serão analisados os textos *Seu Julinho Vem* de Freire Júnior, *Compra um Bonde* de Carlos Bittencourt, Cardoso de Meneses e Alfredo Carvalho, e *Às Urnas* de Freire Junior e Luís Iglésias. Estes textos possuem em comum a temática, que é a discussão a cerca da eleição presidencial de 1930. Além disso, trazem semelhanças como terem sido escritos pelo mesmo autor (*Seu Julinho Vem* e *Às Urnas*) e terem sido atuados pelas mesmas companhias, como é o caso de *Compra um Bonde* e *Às Urnas* que foram encenadas pela Companhia Neves e Cia.

*Seu Julinho vem* foi encenado pela Companhia Alda Garrido, atriz com predileção para tipos caipiras, o que faz sentido na escolha do texto que tem todo um núcleo caipira. Já os textos encenados pela Companhia Neves e Cia fazem jus ao que já se falou sobre Antônio Neves, que este gostava de levar ao Teatro Recreio peças com críticas políticas bem humoradas. Bem como *Às Urnas* e *Seu Julinho vem* confirmam a fama de Freire Júnior como autor de Revistas com cunho mais político.

A seguir farei uma breve sinopse de cada Revista, apontando sua estrutura e suas principais convenções, para depois debater os três textos em conjunto.

### 4.2.1 *Seu Julinho Vem*

Estreou em 29 de abril de 1929 no Cassino Antártica pela Companhia Alda Garrido. *Seu Julinho Vem* é uma revista em dois atos, escrita por Freire Júnior com músicas de Freire Junior. Contava em seu elenco com o cantor Francisco Alves, Alda Garrido, Guy Martinelli, João Martins, Lita Prado, Célia Zenatti, Pedro Celestino, Olga Louro, Estefânia Louro, dentre outros. O espetáculo saiu de cartaz no dia 24 de maio. O texto que está sendo analisado é a cópia da censura. Contém algumas cenas cortadas.

Esta Revista tem uma peculiaridade em relação às outras aqui estudadas, ela apresenta uma espécie de fio condutor, que é a experiência da família interiorana na cidade grande e o engajamento político de seu patriarca, Major, na panfletagem a favor de Antonio Carlos de Andrada. Freire Junior é claramente pró Julio Prestes, portanto o engajamento do mineiro é apontado como razão para riso. Os

personagens-tipo são introduzidos no prólogo e retornam em outros quadros, o que é uma característica das Revistas de Ano.

Ao perceber que no Rio de Janeiro é Julio Prestes que tem a popularidade, Major organiza um movimento pró Andrada, pagando homens para marchar a favor do pré-candidato mineiro. Major acaba se perdendo de sua família e entrando em contato com personagens como Vagabundo (o malandro), Pinguelin, Favela (a mulata), a Miss Capital (alegoria da cidade do Rio de Janeiro). Sua mulher e filha passam o espetáculo em sua busca, enquanto seu filho mais novo vira vendedor de jornais, o que propicia que esteja sempre em contato com as atualidades. Esse tênue fio de enredo de se perder no Rio de Janeiro e a busca pelo que se perdeu "servia de pretexto para o desenrolar das cenas"(Veneziano, 1991, p.31) nas Revistas de Ano. Ele vai interligar os quadros revisteiros. E a convenção do *compère* se mantém viva no personagem-tipo do Major.

Assim, *Seu Julinho Vem* mantém alguns elementos específicos de Revista de Ano, pode-se apontar ainda o uso das pandemias que assolavam o Rio de Janeiro, no caso a Dengue, e a "visita" aos diferentes pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro. Mas, ao mesmo tempo, ela associa-se ao novo procedimento de escrita como o de ser uma Revista em dois atos, e ao dar maior ênfase à música e à dança.

Julio Prestes aparece nesta Revista sob a alcunha de Julinho e está sempre sendo aconselhado por alguém. Seja por Washington Luís, que aparece na figura de Sua Excelência, seja por Favela que após ter passado por uma transformação, está afrancesada e faz parte da alta sociedade. Julinho aparece sendo preparado para o cargo. A cidade e seu prefeito também aparecem retratados no texto. A guerra contra o mosquito da dengue também é debatida, bem como o concurso Miss Universo.

Por conta de todos seus protestos, o Major acaba sempre preso e no final da Revista encontra-se bastante machucado por ter apanhado da polícia. Reencontra sua esposa que o reprime por ter se envolvido com a "malandragem", ele retruca que não vai mais se envolver com política e vai aceitar o resultado das urnas. O texto se encerra com uma apoteose sobre o concurso de Miss Universo.

*Seu Julinho vem* é formada por um prólogo, oito (8) números de cortina, quatro (4) quadros de rua, dois (2) quadros cômicos, um quadro de fantasia e duas (2) apoteoses. Não coloquei nesta lista nenhum quadro político, porque na verdade esta Revista é política, este é seu tema, então seus quadros estão sempre tratando

desta questão. Olhando o número de quadros pode-se pensar que se trata de um espetáculo curto, mas na verdade todos os quadros são consideravelmente longos, incluindo os quadros de cortina. O prólogo é particularmente extenso, no entanto, serve para introduzir a temática do texto, os personagens e a companhia.

Por ter muitos quadros de rua, muitas das cenas de *Seu Julinho Vem* se passam no espaço público. As cortinas também seguem essa tendência. Porque na verdade os personagens se encontram, em sua maioria ao acaso, cruzando pela rua, com exceção do prólogo que acontece em uma casa de modas e das apoteoses que acontecem em espaços fechados.

O título da Revista foi retirado de uma marchinha de carnaval composta pelo próprio Freire Júnior e que fora sucesso no carnaval de 1929. A música *Seu Julinho Vem* foi gravada por Francisco Alves e seu refrão dizia: *Vem, vem, vem/ Pr'a ganhar vintém/ Vem Seu Julinho Vem/ Aproveitar também.*

#### **4.2.2 Compra um bonde**

Escrita por Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Affonso de Carvalho, estreou em 04 de julho e se estendeu por mais de 50 apresentações no Teatro Recreio pela Empresa Neves e Companhia. O elenco era formado por Aracy Cortes, Oscar Cardona, Palitos, Lily Brenner, Henriqueta Brieba, Oscar Medina, Theda Diamant, Olympio Bastos e outros. A cópia que está sendo aqui analisada é o exemplar da censura, tendo este passado pelo crivo do censor no dia 02 de Julho de 1929.

Sem um fio condutor consistente, *Compra um Bonde* é uma Revista de estrutura bastante fragmentada, e ao contrário dos outros textos aqui estudados, não tem um conteúdo muito político. Seus quadros dificilmente são conectados o que dificulta a composição de uma sinopse. Mas basicamente narra a história de um mineiro que é vítima de um golpe no Rio de Janeiro. O que interessa de *Compra um Bonde* para essa dissertação é o seu título e um quadro que aparece no texto apenas com a indicação "Quadro II<sup>o</sup>".

Segundo o site Almanaque Brasil,<sup>93</sup> a expressão "comprar um bonde" significa: cair no conto do vigário, fazer um mau negócio. A expressão "comprar um

<sup>93</sup> <http://www.almanaquebrasil.com.br/cultura/5573-para-nao-perder-o-bonde-da-historia.html>

bonde" está intrinsecamente ligada aos mineiros. Ela apareceu, segundo José Ramos Tinhorão (2012, p.166), quando o jornalista Mauro de Almeida, mais conhecido como "O peru dos pés frios", recriou em reportagem imaginária, no *Diário Carioca*, a história do mineiro que comprou um bonde. Na história um mineiro ao ver um bonde no Rio de Janeiro, resolve comprá-lo de um malandro que alegava estar vendendo a condução. A história inventada ficou tão popular que rendeu sambas, marchinhas de carnaval e mais tarde até conquistou um espaço em um texto de Fernando Sabino: "Mineiro não perde trem. Mas compra bonde".<sup>94</sup>

E o único quadro de interesse à este trabalho é justamente um que trata de trens e bondes. A cena tem por cenário uma estação na qual um passageiro mineiro quer informações à cerca do embarque em um trem, o *Trem Azul*. É informado por outro passageiro, que naquele trem só embarca quem torce pelo Seu Julinho, e a passagem é muito cara. O mineiro, ofendido diz que dinheiro não é problema, pois caso seja necessário ela compra o trem, para quem já comprou um bonde não haveria dificuldade em comprar um trem. Enquanto todos que embarcam naquele trem o fazem para ir até São Paulo "chaleirar o futuro presidente" (Bittencourt, Carvalho, Meneses, 1929, p.12) o mineiro faz questão de alertar que o Antônio Carlos de Andrada não toma aquele trem.

O mineiro de maior destaque do ano de 1929 era sem dúvidas Antonio Carlos de Andrada, aquele que deveria ter sido indicado como candidato oficial do governo às eleições presidências e que foi preterido. Assim, fica um tanto impossível não associar a figura do mineiro que compra um bonde, ou seja, que foi passado para trás, com a figura de Antônio Carlos de Andrada.

Ao todo *Compra um bonde* possui um prólogo, um quadro político, oito (8) quadros musicais, um monólogo, um quadro musicado, nove (9) cortinas, um quadro de fantasia, duas (2) apoteoses e um quadro de exaltação nacional. O quadro de exaltação nacional vem deslocado do texto após a segunda apoteose, com paginação própria e com um carimbo da censura ao seu final, não ficando claro se o quadro foi encenado ou se estava ao final do texto para ser cortado.

---

<sup>94</sup> SABINO. Fernando. *A inglesa deslumbrada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1967: 71.

### 4.2.3 Às Urnas

Apontada por seus autores como uma Revista política-social e fantasia,<sup>95</sup> *Às Urnas* tem a estrutura de dois atos e trinta e quatro quadros. Foi escrita em 1929 por Freire Júnior e Luiz Iglezias, com música de Freire Júnior, J. Freitas Sinhô e outros.<sup>96</sup> O exemplar encontrado durante a pesquisa foi o da censura, portanto sabe-se que a Revista foi considerada imprópria para menores. Estreada no dia 26 de setembro, no Teatro Recreio pela Empresa Neves e Companhia, tinha em seu elenco nomes como Aracy Cortes, Henriqueta Briebe, Oscar Cardona, Dora Del Monte, Olympio Bastos, Palitos, Edmundo Maia, Oscar Soares, Olga Bastos, Lili Bernier, João de Deus, dentre outros.

Uma ode ao voto, *Às Urnas* tem seu frágil enredo construído sobre o tema das eleições e sobre como o voto e não a luta armada poderia fazer a diferença para o futuro do país. Trás é claro também um mineiro (Coronel) largando sua terra natal para na capital panfletar a favor de seu candidato. Como em setembro de 1929 já sabia-se que o candidato oficial era Júlio Prestes e que Antônio Carlos estava apoiando a candidatura de Getúlio Vargas, o personagem Coronel vai para o Rio de Janeiro apoiar Vargas.

Na cidade grande, Coronel conhece João Ninguém, um malandro que se meteu a ser cabo eleitoral. Coronel lhe paga uma boa soma em dinheiro para que apóie a candidatura de Getúlio Vargas, pois sente que assim estaria apoiando a candidatura do próprio Antônio Carlos. João Ninguém por sua vez também está recebendo dinheiro de Tamanqueira, um português com ambições de ser deputado, para panfletar a favor de Julio Prestes. Está armado o quiproquó com o malandro fazendo jogo duplo.

Ao todo *Às Urnas* possui um prólogo, um quadro romântico, dois (2) quadros de fantasia, três (3) quadros de rua, cinco (5) quadros políticos, cinco (5) quadros cômicos, dezenove (19) números de cortina, um quadro categorizado como “episódio nacional” e as apoteoses ao final de cada ato

Os espaços nos quais se passam as das cenas desta revista seguindo a ordem das cenas são: uma estrada do sertão, uma estação de trem no interior

<sup>95</sup> Conforme nomenclatura do texto.

<sup>96</sup> De acordo com as informações contidas na capa do texto.

mineiro, uma rua no perímetro urbano da capital (Rio de Janeiro),<sup>97</sup> o campo, um jardim público, a sala modesta de um centro político, uma rua, a sala de audiências do Presidente Floriano Peixoto, um ambiente de orgia alcoólica (apoteose), um salão de baile imponente, uma rua, a sala modesta da casa de um sacristão, o salão presidencial, uma rua, sala modesta de uma casa, um castelo e por fim a sala de uma casa. E cabe ressaltar que as cenas que não indicam onde está acontecendo o desenrolar de sua história, geralmente ao lê-las percebe-se que se passam na rua. A rua, o espaço público, no geral, é o espaço preferencial para a realização das cenas desta Revista, seguido por salas de residências.

#### 4.2.4 Um olhar para o conjunto textual de 1929

Os textos foram selecionados de acordo com a sua escolha temática. Uma leitura mais atenta de seu conteúdo mostra que a forma como a questão da disputa eleitoral é abordada nos três textos é muito parecida. Há uma figura central que aparece em todos eles: o Mineiro que busca defender os interesses de seu conterrâneo Antônio Carlos de Andrada. É a partir do conflito do mineiro que desenrola a ação destes textos.

Se em *Seu Julinho Vem*, peça do mês de abril, o personagem Major ainda luta por uma possível candidatura de Antônio Carlos, em *Compra um bonde* de julho, o personagem Mineiro está na dúvida se vai até São Paulo adular o presidente, pois sabe que não é o que Antônio Carlos faria, acaba comprando um bonde. Em *Às Urnas*, de setembro,<sup>98</sup> o mineiro Coronel paga para um cabo eleitoral panfletar a favor da candidatura de Getúlio Vargas, mal sabendo que o cabo eleitoral está fazendo jogo duplo.

Aparece nestes textos a figura do caipira como personagem central do frágil fio condutor da ação. Um caipira que tem trejeitos peculiares no falar e no andar, ricos, e que se deslumbra com as modernidades da cidade. Na primeira peça, o mineiro era o Major Capivara, chefe político da região de Pau Grande, paga homens para participar de seu movimento a favor da candidatura de Antônio Carlos. Em *Compra um bonde* o mineiro faz questão de deixar claro que dinheiro não é o

<sup>97</sup> Conforme referência contida no texto.

<sup>98</sup> Aliás, a Revista estreou apenas seis dias depois da candidatura de Getúlio Vargas ser oficialmente anunciada em 20 de Setembro de 1929.

problema e compra um bonde. Na última peça, o mineiro Coronel Ananias tem dinheiro de sobra para pagar altas somas ao cabo eleitoral que faz propaganda à favor da candidatura de Getúlio Vargas.

Em todas as situações os mineiros caíram em “contos do vigário”. O mineiro acaba, neste caso, sempre sendo enganado pelo malandro, que visando o lucro, percebe o que mais interessa ao caipira e lhe oferece à preços altos, mesmo que seja um bonde, ou a eleição de um candidato à presidência.

Os dois textos escritos por Freire Júnior fazem bastante uso de caricaturas de políticos. Como já foi visto na biografia dos autores, tanto Freire Júnior quanto Iglesias gostavam de críticas políticas. Aparecem caricaturados em *Seu Julinho vem: Washington Luiz*<sup>99</sup> (na figura de Sua Exa), Júlio Prestes<sup>100</sup> e Antônio da Silva Prado Júnior.<sup>101</sup> Em *Às Urnas* por sua vez, as caricaturas são de: de Washington Luiz,<sup>102</sup> Flores da Cunha,<sup>103</sup> Azevedo Lima,<sup>104</sup> Floriano Peixoto,<sup>105</sup> Getúlio Vargas,<sup>106</sup> Fernando Mello Vianna<sup>107</sup> e Antonio Carlos.<sup>108</sup>

Há ainda as alegorias, que assim como as caricaturas são um importante mecanismo do riso. Em *Seu Julinho Vem* aparecem alegorias referentes à Justiça,<sup>109</sup> à Opinião Pública<sup>110</sup> e ao jornal *A Noite*.<sup>111</sup> Há também uma alegoria da cidade do

<sup>99</sup> É apresentado na Revista como simpático, esperto, calmo e amigo da opinião pública. Aparece em uma cena aconselhando Julio Prestes, como se certo de que este seria seu sucessor.

<sup>100</sup> Apresenta-se simpático, carismático, acessível ao povo, porém conservador, pois não quer mudar a moeda nacional. Fica amigo do Canalha da Rua e da Favella, de quem escuta conselhos.

<sup>101</sup> Prefeito do Rio de Janeiro entre 1926 e 1930, aparece como Seu Antônio, uma espécie de tutor da Miss Capital. Tem por objetivo embelezar a Miss aos moldes franceses. Deseja também fazer o mesmo pela favela. Deixar todas nos moldes de Paris.

<sup>102</sup> Surge no prólogo, abrindo estradas no sertão, seguindo o lema de que “governar é construir estradas”. Fala sobre o progresso e o que fez pelo país e despede-se para dar espaço a uma urna com uma interrogação.

<sup>103</sup> Aparece na Revista como apoiador da candidatura de Getúlio Vargas juntamente com o Coronel Ananias.

<sup>104</sup> Médico socialista que foi eleito deputado pelo Distrito Federal com um número de votos de 11.502 votos pelo Bloco Operário, também é mostrado em caricatura. O deputado aparece apoiando Julio Prestes, e começa a dismantelar a fraude criada por João Ninguém, pois como ele mesmo diz: “Olhem que eu sou carioca, eu conheço a malandragem” (Freire Júnior. Iglesias. 1929, p.33)

<sup>105</sup> Aparece enquanto caricatura, em um quadro de exaltação da soberania do território nacional.

<sup>106</sup> Surge na figura do personagem Gaúcho, que vai até o gabinete de Washington Luiz inquiri-lo sobre como irá manter seu candidato no poder quando seu mandato acabar, de forma a pressionar o presidente a escolhê-lo como seu sucessor. Em dúvida, Washington Luiz resolve consultar a Nação e o resultado é a favor de Júlio Prestes e não de Getúlio. Getúlio então canta: “O excellencia/ Sou gaúcho renotente/ Vou juntar a minha gente/ Pra fazer a resistência” (Freire Júnior. Iglesias. 1929, p.73).

<sup>107</sup> O Vice-presidente aparece encerrado em um castelo onde há um letreiro escrito “justiça”, surge liderando uma fanfarra de políticos.

<sup>108</sup> Canta uma canção para o vice-presidente: “Somos todos carneirinhos/ Bem comportadinhos/ Vindos de Minas Gerais” \*Iglesias. (1929, p.89).

<sup>109</sup> Que apesar de cega diz ver.

<sup>110</sup> Sempre retratada como frívola e interesseira.

Rio de Janeiro, que é a Miss Capital. A mulata Favella também pode ser entendida como uma alegoria, uma vez que no prólogo quando questionada da razão de não querer subir na vida, ficar *chic*, ela responde: “E o pobre do soldado, seu Antonio? Do marinheiro? Do fuzileiro, onde é que elles iam encontrar mulher?” (Freire Junior, 1929, p.12).

A Miss Capital com suas alusões ao embelezamento nos moldes franceses faz referência ao longo processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro. No prólogo ela diz a Monsieur Agache, responsável por seu embelezamento: “Peço Monsieur Agache conservar apenas a minha beleza natural! Nada de pinturas! Quero ser uma francesa bem brasileira” (Freire Júnior, 1929, p.10).

Às *Urnas* conta com a aparição de duas alegorias. Minas Gerais aparece enquanto alegoria, implorando que Mello Vianna confie na decisão de Washington Luiz em indicar Júlio Prestes. A República também aparece para reforçar o apelo de Minas Gerais.

A situação de *Compra o Bonde* é atípica já que o ‘Quadro IIº’ que é o único da Revista que interessa a este trabalho não possui alegorias ou caricaturas.

*Compra o Bonde*, ou melhor o *Quadro IIº*, que é o único da Revista que interessa a este trabalho não possui caricaturas. Tem uma única alegoria, que é a Política, que faz coro em uma canção sobre o trem que partirá para São Paulo, um trem no qual muitas pessoas estão embarcando, até membros da oposição. O quadro possui também uma ironia muito significativa em seu cenário, que se trata de uma estação de trem. Bem visível está a tabuleta na qual deveriam constar os horários de chegadas e partidas dos trens. Consta, no entanto, o escrito *PRESTES a partir*, e o horário de apenas um trem, o que partirá para São Paulo. Numa alusão direta que o trem do poder vai com Júlio Prestes e ele sairá de São Paulo, ou seja, o trem, como o bonde em outras Revistas aqui analisadas, é uma alegoria do poder.

No que se refere às apoteoses, nos textos de 1929 ainda não se percebe o forte cunho nacionalista que consta nos textos de 1937 e 1945. As escolhas temáticas destes quadros, no caso, estão mais voltadas aos acontecimentos que marcavam a época, ou à críticas sociais.

---

<sup>111</sup> Participa como jurado no concurso de Miss Brasil.

No caso de *Seu Julinho Vem*, as apoteoses estão relacionadas aos concursos Miss Brasil<sup>112</sup> e Miss Universo.<sup>113</sup> A apoteose do primeiro ato traz a questão do concurso Miss Brasil em um ateliê de escultores. As misses têm seus rostos cobertos, para que as alegorias de Justiça e *A Noite* possam escolher a miss que representará o Brasil em Miss Universo nos Estados Unidos. Para a surpresa geral a escolhida é Favella, que é considerada a verdadeira mulher brasileira, com os reais atributos para fazer jus ao país. A segunda apoteose é sobre o concurso Miss Universo, mas a vencedora é um enigma.

Em *Às Urnas*, a apoteose do primeiro ato não é indicada como apoteose, e sim como cena que finaliza o ato. É dividida em três números de cortinas diferentes, entremeados por um rápido quadro musical sobre orgia alcoólica do qual participa toda a companhia. O ato em si acaba com um número de sapateado, que não possui conexão alguma com a canção que supostamente abriu a apoteose que era sobre bebidas. O segundo ato termina sem apoteose aparente, uma vez que o final traz apenas os cômicos da companhia travestidos de vedetes, formando um grupo chamado *Les ingenues of New York* cantando uma rápida canção em “inglês”.<sup>114</sup> As rubricas neste texto não são claras, portanto, fica a dúvida se esta cena é realmente a apoteose ou se havia outra cena que simplesmente não consta registrada no texto.

De qualquer forma, como não há muitas descrições a cerca do funcionamento das cenas, e como não foram encontradas imagens sobre estas apoteoses, não há como mensurar o grau de luxo e investimento da companhia em tais quadros. O que difere bastante das próximas apoteoses que serão descritas neste estudo. Convém destacar aqui que:

O texto revisteiro, de modo geral, é extremamente econômico em didascálias, ou seja, os autores não dirigiam os futuros “ensaiadores” de seu texto, até porque estamos diante de um gênero teatral no qual os autores compõem sua obra em colaboração contínua com o palco. [Os textos] não possuíam uma vida independente de sua realização performativa em cena. Ou seja, eles não foram feitos para durar como obras autônomas do espetáculo. E nisto reside seu

<sup>112</sup> A candidata eleita Miss Brasil em 1929 foi a carioca Olga Bergamini de Sá.

<sup>113</sup> A candidata eleita em 1929 não conseguiu se classificar para Miss Universo. Deu-se então uma das primeiras controvérsias do concurso, os organizadores de Miss Brasil, irritados com a perda, resolveram organizar Miss Universo paralelo em 1930. O concurso aconteceu no Brasil e quem ganhou foi a Miss Brasil de 1930, Yolanda Pereira.

<sup>114</sup> Coloco “inglês” entre aspas, pois se trata de um emaranhado de palavras desconexas, muitas nem sequer são em inglês, mas que colocadas juntas soam como a língua inglesa.

encanto e a dificuldade de apreensão na atualidade de seus nuances irônicos, paródicos, citações [...]. (Collaço, 2012, p.65-65).

Com muita constância os textos revisteiros não possuem informações sobre a cena a ser apresentada, restringindo-se a colocações como: "mutações", "apoteose", "sapateado", etc. Ou seja, a ausência de rubricas ou mais informações conduz o leitor a referenciar e contextualizar uma possível cena que não está escrita, o que nem sempre é fácil para quem desconhece os códigos cênicos do Teatro de Revista.

#### 4.3 O TEXTO DE 1937

*Rumo ao Catete* é uma revista em dois atos, com texto original de Luiz Iglesias e Freire Júnior. Estreou em 09 de Julho de 1937, batendo recorde de audiência e de permanência em cartaz, tendo ficado, segundo Salvyano Paiva (1991:429), quase quatro meses em cartaz com aproximadamente 300 apresentações. O elenco era formado por Aracy Cortes, Oscarito, Eva Todor, Pedro Dias, Manoel Vieira, Waldomiro Lobo, Ítala Ferreira, Armando Nascimento, João Martins, Lily Brennier, Henrique Chaves, entre outros.

O conjunto de quadros desta Revista conta o percurso de Getúlio Vargas rumo ao Catete, ou seja, à Presidência da República, com todos os conflitos e conchavos políticos. A intenção de não abandonar a presidência já aparece no Prólogo, quando Getúlio Vargas aparece como o motorneiro de um bonde que nunca alcança seu destino. Os candidatos Armando Sales, José Américo e Plínio Salgado disputam o coração da Presidência, mas esses candidatos não demonstram o mesmo grau de inteligência que Vargas. Getúlio Vargas é retratado em *Rumo ao Catete*, de forma bem humorada, como um malandro carismático que planeja suas ações antecipadamente, de forma que acaba surpreendendo seus aliados e inimigos políticos.

*Rumo ao Catete* esta estruturado em dois (2) monólogos, um (1) prólogo político, (5) cinco quadros de cortina, (7) sete quadros musicais, (2) dois quadros cômicos, (4) quatro quadros políticos, (1) um quadro de rua e as (2) duas apoteoses. Convém ressaltar que não está claro o tipo de cópia que está sendo analisada, apenas que não se trata de uma cópia da censura, pois não há carimbos ou assinaturas do censor.

O título desta Revista é uma referência ao seu prólogo, no qual um bonde está no ponto, esperando para sair, o destino: Catete. O motorneiro (como são chamados os condutores de bondes elétricos) deste bonde é Getúlio Vargas, que não tem pressa de sair com o bonde. Quando a passageira Opinião Pública insiste para que o bonde saia logo, Vargas diz que o bonde só sai com a lotação completa. A lotação se dará com a presença de nomes que fazem parte do quadro político da época: José Roberto de Macedo Soares, precedido por Armando Sales Oliveira, José Américo, Benedito Valadares. Com a lotação completa, Getúlio Vargas, então, vende o bonde ao mineiro Valadares e desce. Flores da Cunha questiona: “Como é lá isso? Você não vai?”, Vargas responde: “Eu fico” (Freire Júnior e Iglesias, 1937, p.9).



Imagem N. 09 - *Rumo ao Catete* - Oscarito em caricatura de Getúlio Vargas, como o motorneiro do bonde ao Catete  
Acervo: FUNARTE/Centro de Documentação

As cenas são passadas em espaços variados. O prólogo, por exemplo, acontece em um bonde que nunca parte para seu destino final. Um quadro cômico intitulado *Colombo X Getúlio* se passa no Largo da Glória, espécie de praça, ou seja, um espaço público. O quadro musical *Nada além* se passa em uma casa de moda. No quadro *Entre les deus mon couer balance* o conflito toma espaço na sala da presidência. Em *Cinema Brasil* os acontecimentos são retratados em um cinema.

Em *Tratados...mas, maltrados* é passada em um grande salão para discussão de política internacional. *O desastre do bonde* tem por cenário um bonde avariado na rua. Em *A família Verde* estamos em uma sala de jantar de uma família integralista. O quadro *O insatisfeito* ocorre na rua.

As cenas que tem por cenário o espaço público acontecem todas durante o dia, como se dá a entender por conta da grande afluência de pessoas. Há quadros, como *Tratados...mas, maltrados* e *Cinema Brasil*, que não indicam o período do dia em que ocorre a ação, então apenas é possível supor. Em *A família Verde*, por exemplo, tem a indicação de que a família se prepara para o jantar, ficando entendido que a cena acontece à noite.

*Rumo ao Catete* tem uma temática política muito forte. Seja através da paródia, da sátira ou da ironia, seu objetivo é tratar a questão das eleições que estão por vir e as dúvidas que pairavam pelo país. Portanto, esta Revista traz em seus quadros, mesmo nos que não foram caracterizados como políticos, algum aspecto que faça referência ao momento político que está sendo vivido. E atinge este objetivo fazendo muito uso de alegorias e caricaturas vivas. Para Neyde Veneziano (1991, p.138), ao lançar mão do uso de alegorias “as abstrações ou coisas inanimadas são representadas através de personagens que se expressam numa linguagem figurada”. Já a caricatura consiste, segundo a autora, “em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade” (1991, p.136).

A primeira alegoria a aparecer em *Rumo ao Catete* é a Opinião Pública, senhora que protesta, porém influenciável. No quadro *Entre le deus mon couer balance* a alegoria é a Presidência, moça disputada por José Américo e Armando Sales, sendo que estes fazem qualquer coisa para conquistar seu coração, mas indecisa ela não sabe quem escolher. Na apoteose do primeiro ato a alegoria é a Pátria, mãe que nada mais quer do que a união de todos os seus filhos em um amor pátrio.

No segundo ato, no quadro *Tratado...mas, maltratados* a alegoria é a Espanha. Em uma reunião de política internacional, a Espanha, uma mulher sofrida, mas trajada a caráter, espera obter ajuda de Hitler, Mussolini, Baldwin, Stalin e Blum. Mas sai da reunião mais arrasada do que chegou, roubaram-lhe várias peças de seu traje.

A Política é uma alegoria presente na cortina *Encontro Inoportuno*. Em conversa com o motorneiro (caricatura de Getúlio Vargas), a Política passa a entender o cenário que se forma para a eleição que se aproxima e conclui: “Eu...embarcar no seu bonde/ Lá na linha do Catete...uma ova” (Freire Júnior e Iglesias, 1937, p.29).

O prólogo desta Revista é formado por caricaturas de políticos que estão envolvidos, cada qual à sua maneira, com a corrida presidencial. O primeiro caricaturizado é José Antônio Flores da Cunha,<sup>115</sup> condutor do bonde que levará todos ao Catete, seguido por Getúlio Vargas, motorneiro que atrasa a saída do veículo. Em seguida aparece José Roberto de Macedo Soares,<sup>116</sup> precedido por Armando Sales Oliveira.<sup>117</sup> Também sobe no bonde José Américo,<sup>118</sup> Benedito Valadares.<sup>119</sup>

No quadro *Colombo x Getúlio* vê-se a caricatura do presidente em uma longa discussão com a caricatura do navegador genovês que reclama por não ter uma estátua dele no Rio de Janeiro. Em *Entre le deus mon couer balance* tem-se uma disputa entre as caricaturas de José Américo e Armando Sales pela Presidência, representada por uma alegoria.

O quadro *Tratados...mas maltratados* tem caricaturas de Adolf Hitler, Benito Mussolini, Joseph Stalin, Léon Blum e Stanley Baldwin.<sup>120</sup> No quadro *O Desastre do Bonde* aparece novamente a caricatura de Benedito Valadares.

---

<sup>115</sup> Flores da Cunha foi deputado federal, general do exército, atuou ativamente na Revolução de 1930, tendo sido nomeado interventor no Estado do Rio Grande do Sul ao final desta. Em 1937 rompeu com Getúlio Vargas ao apoiar a candidatura à presidência do então governador de São Paulo Armando Sales Oliveira. Com a permanência de Vargas no poder, Flores da Cunha foi exilado para o Uruguai, onde permaneceu por cinco anos.

<sup>116</sup> Macedo Soares foi deputado na Assembleia Constituinte em 1933, ministro das relações exteriores no governo constitucional de Vargas e na mesma época passou a ser ministro da justiça.

<sup>117</sup> Armando Sales Oliveira foi interventor e governador de São Paulo. Apoiou a Revolução de 1930 através do jornal *O Estado de São Paulo* do qual era sócio. Deixou o governo do estado de São Paulo para se candidatar às eleições presidenciais de 1938. Em seu governo foi criada a USP.

<sup>118</sup> José Américo foi deputado federal, interventor do estado da Paraíba, Ministro da viação e obras públicas nos dois governos de Getúlio Vargas, governador e senador pelo estado da Paraíba, fundador da Universidade da Paraíba e seu primeiro reitor. Foi escritor, tendo publicado diversos romances, vindo a ser membro Academia Brasileira de Letras. Na corrida presidencial foi pré candidato escolhido por Getúlio Vargas, pois era representante dos tenentistas e das forças do Norte/Nordeste, além de ter o apoio dos partidos situacionistas.

<sup>119</sup> Benedito Valadares foi deputado federal, e nomeado governador do estado de Minas Gerais em 1933, governou por um curto período de tempo. Em 1935 foi eleito governador do estado de Minas Gerais pela Assembleia Legislativa. Com o golpe do Estado Novo, Valadares não foi substituído no governo de Minas Gerais. Seu apelido entre os mineiros era “raposa política”.

<sup>120</sup> Líderes em 1937, respectivamente, da Alemanha, Itália, Rússia, França e Inglaterra.

As apoteoses de *Rumo ao Catete* possuem caráter bastante nacionalista. A do primeiro ato é um clamor para que se dê um fim às lutas armadas que sempre ameaçam o país em tempos de eleição; é também uma ode ao voto e respeito ao que ele representa. E ainda uma exaltação pela conformação da nação sob um poder central. Uma criança, Iza, faz a fala inicial da apoteose, destaco aqui a parte referente à questão do voto: "[...] Armas! Que armas? Só uma arma é digna de um povo civilizado como nós... A arma do voto". (Freire Júnior e Iglesias, 1937, p.22). Mas, a concordância com a existência de um Estado forte, e que mantém a união pela submissão dos estados federados, eliminando dessa forma os poderes estaduais ante um poder central, se explicita na continuidade feérica dessa apoteose. A seguir a Menina Isa chama os vinte estados, que compunham, então, a nação, para se apresentarem portando suas bandeiras, que são carregadas para a cena por 20 *girls*. Após essa entrada ufanista, a Menina Iza chama a alegoria Pátria para conduzir o restante da Apoteose. A próxima ação é uma exaltação feérica e ufanista da completude da nação brasileira.

Pátria: Estados! Todos vós possuís como bem vejo  
 Uma rica bandeira... É, porém, meu desejo,  
 para bem completar minha felicidade,  
 para manter sem fim a nossa integridade,  
 que as bandeiras aqui dos Estados abduquem  
 e, enlaçadas, então, as vinte se unifiquem,  
 fundidas ao calor acesso neste átrio  
 sob a caldeira enorme e rubro do amor pátrio.  
 (Freire Júnior e Iglesias, 1937, p.23).

Após essa convocação de exaltação ao bem maior que é a nação, a cena se complementa com lances feéricos e mágicos para encantar e emocionar aos espectadores, a música passa a ser um auxiliar importante na condução onírica da plateia. A seguir descrição e algumas falas da parte final dessa apoteose:

(Clarins, surge um caldeirão entre o primeiro e o segundo lance das escadarias. Música forte. Os Estados vão desfilando ante o caldeirão e deixando cair no seu bojo a respectiva bandeira).

[...]

Pátria: Das bandeiras que, ali, o fogo unificou,  
 vede que maravilha a Pátria vos prendou  
 Sobe aos ares o verde.

(Sobe da caldeira o fundo verde).

[...]

Pátria: Sobe o nosso losango! O amarelo ouro.

(Sobe o amarelo).

[...]

Pátria: Sobe o globo estrelado e azul do nosso céu!

(Sobe o globo)

[...]

Pátria: E, finalmente, sobe a legenda famosa, [...]

Ei-la: "Ordem e Progresso".

(Sobe legenda).

Pátria: [...] Bandeiras mais não há

Senão uma só!... a única bandeira!

Aquela que ali está.

(Aponta para o pavilhão. Clarins. Continência. Forte na orquestra o Hino à Bandeira). (Freire Júnior e Iglesias, 1937, p.23).

A Revista *Rumo ao Catete* estava, portanto, em concordância com a percepção, que dominava uma boa parte da intelectualidade brasileira que era a compreensão da necessidade de um Estado forte para fazer o Brasil sair de seu "atraso" atávico. Essa seria a nova ordem republicana e um novo Brasil, um país moderno e capaz de sair das oligarquias estaduais para um Estado unificado, forte e autoritário. Este era um dos paradigmas colocados ao Brasil moderno, o qual Vargas representaria através do Estado Novo. Como salienta Fausto, havia a compreensão por boa parte da sociedade brasileira, que:

[...] em um país desarticulado como o Brasil, cabia ao Estado organizar a nação para promover dentro da ordem o desenvolvimento econômico e o bem estar geral. O Estado autoritário poria fim aos conflitos de classe, às lutas partidárias, aos excessos da liberdade de expressão que só serviam para enfraquecer o país. (1999, p.357).

E são exatamente essas questões que a primeira apoteose de *Rumo ao Catete* está se referindo. Buscava-se uma mudança no papel do Estado. O tom ufanista, portanto, se fazia necessário para estimular e criar um sentimento de brasilidade em consonância com as proposições do governo Vargas. Ou seja, uma modernidade controlada e vigiada pelo Estado.

A segunda apoteose infelizmente não possui a riqueza de didascália que se encontra na primeira, ela se caracteriza como a típica escrita revisteira, na qual aparece apenas o título: "Espanha". Como a Espanha estava em plena Guerra Civil, que teve início em julho de 1936, certamente essa apoteose exaltava uma possível conciliação. Mas, isso é apenas conjectura. No texto revisteiro inúmeras vezes nos

deparamos com essa incompletude. Convém destacar como diz Collaço que a escrita revisteira é uma "obra em processo [...] caracteriza-se, portanto, como uma obra aberta". (2009, p.183). Esse texto se complementava com o trabalho cênico dos atores e atrizes.

Havia, portanto, uma coautoria entre escritores e atores. E diria mesmo, que um terceiro elemento desta escrita era ainda mais vital, ou seja, o espectador. A ele cabia à palavra final sobre o que desta escrita deveria permanecer e o que deveria ser reescrita a partir de sua reação ante o espetáculo. (Collaço, 2011, p. 231).

Deve-se ter em conta ao ler o texto revisteiro que esta é uma obra que não foi escrita para ser lida enquanto literatura separada da encenação. É uma obra que se concretiza a partir das relações palco/plateia. Portanto, os vazios que aparecem na sua escritura talvez possam, minimamente, serem preenchidos nos dias atuais através das leituras dos programas e dos materiais críticos sobre os espetáculos, quando esse material for passível de ser encontrado.

#### 4.4 O BLOCO TEXTUAL DE 1945

##### 4.4.1 Bonde da Laité

Uma Revista de Luiz Peixoto e Geysa Boscoli, *Bonde da Laité* é uma charge política que estreou no dia 27 de Abril de 1945 no Teatro Recreio pela Empresa Walter Pinto. Faziam parte do elenco: Dercy Gonçalves, Zaíra Cavalcanti, Manoel Vieira, Otávio França, Hortência Santos, Mara Rúbia, Paulo Celestino, Almeidinha, Suzy Derqui e Aurea Nieves (vedetes argentinas), Dalva Costa, Humberto Freddy, dentre outros. A direção foi de Ramos Junior, regência da orquestra foi de Ercole Vareto, a cenografia foi composta por um time formado por Angelo Lazary, Oscar Lopes, Raul de Castro, Jaime Silva, Hipólito Collomb e Otavio Goulart. Segundo Salvyano Paiva (1991, p.510), o espetáculo foi visto por mais de 900 mil pessoas, alcançando o número de 200 apresentações, tendo ficado em cartaz por três meses até 27 de Julho.

Sem um fio condutor minimamente elaborado, "*Bonde da Laité* gira em torno dos conflitos políticos que antecederam o fim do Estado Novo e a retirada de Getúlio Vargas da Presidência da República". (Nanci de Freitas, 2001-2002, p. 32). Assim, a

figura recorrente é de Getúlio Vargas e seus atos políticos. O prólogo, por exemplo, traz a expedição Roncador-Xingu, a famosa marcha para o Oeste de Vargas, e uma crítica sobre o que isso poderia significar para os índios Chavantes. Em seguida, uma atriz caricaturada de Getúlio Vargas aparece declamando uma paródia do poema “Meus 8 anos”, no qual diz: “E agora chegou a hora/ de botar tudo pra fora/ E falando em bom português/ Vou ficar só outra vez” (Boscoli e Peixoto, 1945, p.11). O presidente aparece como assunto mais uma vez no quadro cômico *Armazém G.V.*, no qual os personagens acabam discutindo a questão da sucessão e as reformas trabalhistas implementadas por Vargas. Surge novamente na figura de motorneiro no quadro *Toca o bonde*, possivelmente uma referência à Revista *Rumo ao Catete*.

Aqui temos outro aspecto bastante comum na constituição do gênero revisteiro, que é a citação a outros textos revisteiros e a apropriação de cenas já realizadas em outras revistas. A originalidade, como criação exclusiva de um autor, não era uma preocupação no mundo revisteiro. Ao contrário, podemos encontrar na intertextualidade a base convencional da criação do texto da Revista. Mesmo porque um dos seus mecanismos cômicos era possibilitar ao público a identificação dos espaços, pessoas e coisas referenciadas e tornadas cômicas ou poetizadas em cena. (Collaço, 2012, p.72).

Getúlio Vargas também é personagem do quadro *Buena Dicha*, no qual vai até uma cartomante saber quem vai ganhar as eleições. Ao ser informado de que um militar ganharia as eleições, Vargas encomenda uma farda a um alfaiate. Logo, é possível perceber que o frágil fio condutor que conecta os quadros desta Revista é a crença que os autores têm de que Vargas não abandonará o poder.

Ao todo é possível identificar dezenove quadros em *Bonde da Laité*, são eles: ouverture, (1) um prólogo, (6) seis números de cortina, (2) dois quadros musicais, (3) três quadros políticos, (3) três quadros cômicos, (1) um quadro de interação com a platéia e (2) duas apoteoses. A cópia que está sendo analisada é a da SBAT e existem quadros fora de ordem, o que dificulta um pouco a análise.

As cenas ocorrem em espaços bem diferentes. O prólogo tem por cenário a Serra do Roncador. Já o quadro *Secos e Molhados* se passa em um armazém. *Recordações* tem por ambiente a sala de uma casa. *Folhas secas* por sua vez acontece no interior de uma taverna. A apoteose do primeiro ato da-se no interior de uma adega. O quadro *Toca o Bonde* é passado em uma estação de bondes. *Buena Dicha* acontece em uma sala de uma quiromante. Já *Falsas Baianas* ocorre na rua.

O quadro *Negócio de Família* se passa em uma casa. Por ter tantos quadros musicais fica difícil elencar outros possíveis locais.

O título pode ser entendido como uma referência ao quadro *Toca o Bonde*, que tem como cenário um bonde da laite que não segue seu rumo. A Laite (Light SA) era a concessionária que geria o sistema de bondes no Rio de Janeiro.

#### **4.4.2 *Que rei sou eu?***

Escrita por Luiz Iglésias e Freire Junior, *Que rei sou eu*, foi lançada no Teatro João Caetano no dia 26 de Abril de 1945, com o elenco da Companhia de Jararaca & Ratinho com Alda Garrido, maiores informações sobre a composição deste elenco não foram encontradas. Ficou dois meses e meio em cartaz, alcançando o número de 150 apresentações. A cópia analisada é a da censura, e infelizmente a qualidade gráfica não está boa, há partes incompreensíveis.

Sem um fio condutor bem delineado, o que alguns quadros tem em comum é o debate sobre a sucessão. O assunto é o foco da *ouverture Panorama* no qual um poema satírico sobre a situação política do país é declamado. O prólogo, *A volta da política*, reúne políticos no parlamento brasileiro à espera da Política, que voltava ao país depois de quinze anos no exílio. Todos os políticos ansiavam por respostas e conselhos sobre a próxima eleição, a Política traz sua opinião sobre os candidatos, mas Getúlio Vargas aparece e dá a entender que não deixará o poder. Em um quadro de cortina sem nome, os comediantes Jararaca e Ratinho apresentam para a platéia os candidatos Eduardo Gomes e Eurico Gaspar Dutra. No quadro *De acordo com a bola*, Getúlio Vargas vai até uma cartomante para saber quem irá ganhar as eleições, ao ser informado que será um homem de farda, o presidente sai e depois passa ao fundo fardado. Em *Qual dos dois* os autores fazem um ensaio democrático, discutindo a importância do voto e as qualidades de cada candidato. As eleições continuam sendo o assunto debatido na apoteose do primeiro ato. No quadro *Três Caipiras no Estrangeiro*, três caipiras encontram com o ex-presidente Washington Luís em Nova York e discutem como está a situação no país com o atual presidente.

*Que rei sou eu* tem uma *ouverture*, um prólogo, cinco (05) cortinas, nove (09) quadros musicais, três (03) quadros de fantasia, três (03) quadros políticos, quatro (04) quadros cômicos e duas (02) apoteoses, completando um total de vinte e oito (28) quadros. Na verdade é possível que mais de um número musical faça parte do mesmo quadro musical, o que diminuiria a quantidade de quadros. Muitas destas cenas estão parcialmente ilegíveis, o que dificulta seu aproveitamento neste estudo.

Em relação aos ambientes nos quais transcorrem as cenas, nas que estão legíveis foi possível identificar: um parlamento no qual transcorre o prólogo *A volta da política*, um gabinete de uma pitonisa no qual acontece a cena *De acordo com a bola*, o interior de um palácio em São Petersburgo onde se passa o quadro 'História da Rússia'. Há quadros de rua que aparece apenas isto, rua, porém há outras que indicam o lugar exato do espaço público, como *Para tapear Americanos* que acontece na Praça Mauá, no centro do Rio de Janeiro. *Três caipiras no estrangeiro* ocorre em Nova York. O quadro *Pensão Familiar* como o próprio nome já diz, transcorre em uma pensão. E com exceção do quadro *História da Rússia*, no qual o avô conta uma história para o netinho dormir, todos os outros quadros aparentam ter ambientação durante o dia.

O título do espetáculo é inspirado na marchinha de carnaval *Que rei sou eu?* Música composta por Herivelto e Valdemar da Ressurreição, lançada por Francisco Alves, que foi sucesso no carnaval de 1945. No quadro *A volta da política* Getúlio Vargas canta uma paródia dessa canção. Outra característica da escrita revisteira como aponta Collaço:

[...] é parte inerente desta escrita o uso da linguagem paródica, com isso tornava-se uma constante se apropriar de textos de outras revistas, de trechos de outros gêneros literários, de músicas, e fazer uma ação lúdica de parodiar a obra original e apresentá-la em novo contexto ou em nova situação que lhe esgarçasse o sentido cômico. (2009, p.183).

#### **4.4.3 *Canta Brasil***

Com texto original de Luiz Peixoto, Geysa Boscoli e Paulo Orlando, esta Revista em dois atos foi campeã de público, tendo estreado no dia 23 de Agosto ficou em cartaz até o dia 09 de dezembro no Teatro Recreio. Foi um espetáculo,

segundo Salvyano Paiva (1991, p.512), cheio de inovações técnicas na cenografia, iluminação<sup>121</sup> e figurino. Faziam parte do elenco: Dercy Gonçalves, Zaira Cavalcanti, Pedro Dias, Mara Rúbia, Miguel Orrico (revistógrafo e ator português), Humberto Freddy, Domingos Terras, Manoel Rocha, Olinda Alves, dentre outros. Caso os dados de Paiva (1991, p.513) estejam corretos, *Canta Brasil* foi assistido por mais ou menos 300 mil pessoas, em 200 apresentações.

*Canta Brasil* como um exemplar de Revista Clássica, não apresenta um fio condutor consistente, portanto, a conexão de seus quadros se faz por associação temática e não por continuação de uma história. É uma Revista cujo nacionalismo é tema forte que disputa com as eleições o foco principal. No quadro *O novo estado...das coisas*, os autores criticam o funcionalismo público e o modo como as coisas não funcionavam nas repartições públicas durante o Estado Novo. A cena de fantasia *Canta Brasil* traz uma mistura de ritmos brasileiros, numa ode nacionalista aos elementos que formam o povo brasileiro. O motivo nacionalista ganha ainda mais força na apoteose *A tomada de Monte Castelo*. A cena *Meia Hora do Brasil* carrega uma crítica ferrenha à maneira como Getúlio Vargas conduziu o governo e seus ministérios, há neste quadro a ansiedade para a saída do presidente, mas no fim ele anuncia que ficará mais uma vez.

A cópia que está sendo aqui trabalhada é a da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e infelizmente está incompleta. O texto em análise termina ao final de uma cênica cômica, com a colocação *mutação* e ponto final. Ao ler o material escrito por Salvyano Payva (1991), Filomena Chiaradia (2012) fica-se sabendo que *Canta Brasil* tinha em seu segundo ato uma apoteose chamada *O milagre de São Jorge*, “de nítido apelo popular, encenada com artifícios que mostravam a luta do santo guerreiro contra o dragão, conforme a lenda hagiográfica” (Paiva, 1991, p.514). Temos imagens da apoteose, mas a mesma não aparece na textura revisteira que nos chegou. Como colocado anteriormente esse é uma das questões inerentes ao estudo dos textos do Teatro de Revista no Brasil.

Essa Revista tem um prólogo político, três (03) quadros musicais, dois (02) quadros políticos, um quadro de fantasia, um quadro cômico, três (03) cortinas e duas (02) apoteoses. Na capa do texto, está indicada a existência de 22 quadros, estão faltando nesta cópia oito quadros. Segundo Delson Antunes (2002, p.109),

---

<sup>121</sup> Foi a primeira vez que houve o uso de luz negra nos palcos brasileiros.

*Canta Brasil* “apresentou quatro apoteoses muito elogiadas pela beleza e originalidade.” No texto aqui analisado não foi possível detectar esse total de apoteoses, como foi dito é um texto que contém uma intrincada escritura muitas vezes difícil de analisar.

#### 4.4.4 Um olhar sobre o conjunto textual de 1945

Os textos de 1945 trazem uma preocupação muito parecida com a que de *Rumo ao Catete* de 1937: as eleições e a possibilidade de que Getúlio Vargas não respeitasse o processo democrático e permanecesse no poder. Os pedidos pela democracia ficaram ainda mais fortes com o fechamento do DIP e o nacionalismo ganhou ainda mais espaço após a entrada das tropas brasileiras na luta da Segunda Guerra Mundial.

Em o *Bonde da Leite* que estreou em 27 de Abril de 1945 é possível perceber a descompressão dos autores com o fim da censura, representado pelo fechamento do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O alívio é trazido, por exemplo, na voz do malandro Faustino, do quadro *Armazém GV* que quando reprimido por seu patrão, defende-se: “Me deixa Saraiva! As época mudou! O mundo involuiu: cabou-se a coação! Viva a democracia! Viva a liberdade de pensamento! Viva a liberdade de ação” (Boscoli e Peixoto, 1945, p.17). A liberdade também surge como apelo no quadro *A volta da Política*, da Revista *Que rei sou eu*, quando os deputados representados por papagaios em coro pedem: “Liberdade, liberdade! Abre as asas sobre nós! Na luta, na tempestade! Eu encontro a tua voz!” (Freire Junior e Iglesias, 1945, p.6).

Em *Canta Brasil*, que estreou em 23 de agosto de 1945 não há mais a euforia sentida com o fechamento do DIP, mas sim uma forte preocupação de que o resultado das eleições não fosse respeitado. Convém ressaltar que Getúlio Vargas foi deposto dois meses depois, a 29 de outubro de 1945. As outras Revistas também trazem essa preocupação, mas ainda estão dotadas de certo otimismo causado pelo fechamento do DIP e de outros órgãos do Estado Novo. Em *Canta Brasil* o otimismo é substituído por um forte arrombo nacionalista, cuja síntese máxima se dá na apoteose *A Tomada de Monte Castelo*.

A apoteose do primeiro ato intitulada *A tomada de Monte Castelo* é uma reconstrução da batalha de Monte Castelo, na Segunda Guerra Mundial, na qual os

soldados brasileiros tiveram um importante papel na condução das tropas aliadas à vitória. A primeira fase da apoteose mostra o comandante das tropas alemãs recebendo, abismado, a notícia de que as tropas brasileiras estão conseguindo avançar contra os alemães. A segunda fase da apoteose se passa no campo de batalha, com trocas de tiros, até que um pracinha brasileiro consegue substituir a bandeira alemã pela bandeira brasileira no alto de Monte Castelo, após substituí-la é alvejado e morre. Ocorre então uma terceira fase, quando "Desbarranca-se a elevação, surgindo escadarias por onde evoluem as enfermeiras da paz, empunhando todas, enormes, bandeiras brasileiras. Música forte. Todas cantam, coro geral" (Peixoto e Bôscoli, 1945, p.39).

Abaixo apresento duas imagens dessa apoteose.



Imagem N. 10 – *Canta Brasil- Apoteose*  
Acervo: FUNARTE/Centro de Documentação.

Esse cenário compõe um verdadeiro "quadro-vivo" de reconstituição heroica da Tomada de Monte Castelo pelos soldados brasileiros, durante a II Guerra Mundial.



Imagem N. 11 – *Canta Brasil- Apoteose*  
Acervo: FUNARTE/Centro de Documentação.

A apoteose do primeiro ato de *Que Rei sou eu*, chamada *Horizontes Sombrios*, esta dividida em três fases, a primeira é a *Horizontes Sombrios*, a segunda denominada de *Inválidos da Pátria*, e a terceira é a *Gigantes Democráticos*. A primeira parte consiste em uma cortina, na qual há uma discussão entre dois políticos de lados diferentes que querem seus candidatos no poder e ameaçam usar a força para tal. Entra então a Pátria e questiona: “Mais sangue meus filhos? O que é isso? [...] Não basta o sangue brasileiro que está ensopando os campos da Itália para honrar as tradições de bravura de nossa Pátria?” (Freire Júnior e Iglésias. 1945, p.40). A página 41, no entanto, não está muito legível, fica complicado discernir a palavra luto da palavra lute. Logo não fica compreensível se a Pátria incita os dois políticos à lutar pelos cegos, mutilados e pelos que morrem, ou se ela os comanda a ficarem de luto por eles. O resto da apoteose infelizmente é incompreensível. Mas é perceptível o sentimento nacionalista imbuído ao quadro.

Com o nome de *Duas Raças* a apoteose do segundo ato tem uma temática um tanto surpreendente, pois homenageia os chineses e os judeus. Digo surpreendente, porque os chineses já haviam sido motivo de desprezo e pilhéria nas Revistas de Arthur Azevedo como um povo preguiçoso que passava os dias fumando ópio, e os judeus sempre apareceram retratados como aventos em quadros cômicos de diversas Revistas. Mas neste caso a homenagem é cívica, um

reconhecimento pelos sofrimentos passados por estas "Duas Raças". A explosão da apoteose é numa música que diz: "És tu oh China/ Altiva no sofrer!// Por ti oh China/ Havemos de morrer!" (1945, p.89).

A apoteose do primeiro ato de *O Bonde da Laité* chama-se *Adega internacional* e discute de maneira cômica a situação política que se encontra o mundo no último ano da Segunda Guerra Mundial. Baco, deus do vinho, resolve que o país está em situação de mudança de regime, ele também passará por uma mudança, vai acabar com o álcool. O personagem Pau d'água pede-lhe só mais um dia para aproveitar de sua adega e tem o pedido atendido. Começa então a apresentação das bebidas.

Cada bebida representa um regime político de um país diferente, por exemplo, a Ginginha representa a ditadura portuguesa e o Vinho Verde representa Antonio Salazar, o Whisky é a caricatura de Winston Churchill, o Vinho Xerez é a caricatura de Francisco Franco, o Vinho Du Bonnet é uma caricatura de Charles de Gaulle, o Chopp Alemão aparece arrasado na caricatura de Adolf Hitler. O Cocktail Americano é caricatura do Tio Sam (que é uma mistura de whisky inglês, coca cola americana, vodka russa e cachaça brasileira). A cachaça aparece, representando o Brasil, por ser cem por cento nacional. Quando Pau d'água pensa que o estoque acabou, descobre que ainda falta a Vodka, uma bebida branca, mas que deixa as ideias vermelhas. Pau d'água que não conhece a Vodka, acha que é uma bebida rara, mas escuta de Baco que é uma bebida comuníssima. Há então mudança no cenário, que passa a ter motivos russos, com canto e dança que representam os cossacos.

A segunda apoteose, com temas nacionalistas, é aberta com uma cortina que apresenta um monólogo de um Expedicionário, no qual são exaltados as características (amar a Paz, o Trabalho e a Liberdade) que colocaram o Brasil entre as seis maiores potências do mundo. O Expedicionário diz que "de Norte a Sul, todos os Estados nos deram elementos, os mais vigorosos, para a construção da nossa nacionalidade" (Boscoli e Peixoto, 1945, p.78). Abre a cena uma atriz que a frente de um telão vai anunciando cada estado brasileiro juntamente com nomes ilustres nascidos em cada estado.

O número de caricaturas na apoteose do primeiro de *Bonde da Laité* não é muito diferente da quantidade de vezes que este recurso é utilizado em outros quadros das Revistas de 1945. Em *Que Rei sou eu*, Antônio Carlos de Andrada

aparece no prólogo, *A volta da Política*, na figura do Papagaio Real. Quando questionado se estava com a política do Estado ou se queria esperar para ver o estado da política, ele prontamente responde que queria ver o estado da política. É um grande parceiro da alegoria Política, a quem aconselha.

Getúlio Vargas também aparece no prólogo e quem antes pensava na sua sucessão passa a bajulá-lo. Ele demonstra que não tem intenção de deixar a presidência e canta uma paródia da marcha de carnaval *Que rei sou eu*:

Que rei sou eu?/ Com congresso, com senado/ Pois eu tenho governado/ Sem ninguém me atrapalhar/ Que rei sou eu?/ Sem o DIP, sem censura/ Governar é cana dura/ Todo mundo quer mandar/ Que rei sou eu?/ Se vier a eleição?/ Sem a coordenação/ Ninguém pode mais viver?/ Estou vendo o meu tormento/ Sem o racionamento/ Todo mundo quer comer/ O futuro presidente/ Deve ter tino, deve ter tática!/ Deve ter é minha gente/ Uns quinze anos de prática/ Um homem simples, sem luxo/ Ser pequeno e ser gaúcho/ Um Rio Grandense de fato/ Mas eu não sou candidato. (Freire Junior, 1945, p.16)

Sobre a utilização do recurso cômico da caricatura no texto revisteiro, Nanci de Freitas faz uma interessante observação:

A caricatura era um procedimento bastante utilizado no teatro de revista, permitindo satirizar determinadas personalidades da sociedade. A cena era escrita de modo a captar determinados discursos e cacoetes da pessoa focalizada. O ator se apropriava desse material, procurando retratar a figura no que ela tinha de característico, acentuando-lhe um gesto, um detalhe de rosto ou um comportamento que lhe era peculiar e facilmente identificável pelo público. (2001/2002, p.41).

Getúlio Vargas também aparece em caricatura, na mesma Revista, no quadro *De acordo com a bola*. Neste quadro, o presidente quer saber quem será o novo governante do país. A pitonisa vê em sua bola um homem de farda e Getúlio Vargas vai embora. Entram, a seguir, Plínio Salgado, José Américo e Armando Sales querendo saber a mesma coisa e ao saberem que será um homem fardado ficam tranqüilos, afinal não será Vargas. Passa ao fundo da cena Getúlio Vargas fardado, fumando um charuto e dando uma risada de zombaria. Este quadro é semelhante ao quadro *Buena Dicha* da Revista *Bonde da Laité*. Nele, uma caricatura de Getúlio vai a uma cartomante para saber quem será o novo presidente da república. Escuta da

cartomante que quem ganhará as eleições será um homem de farda. Agradece, paga a mulher e sai. Depois, vê-se Getúlio em um alfaiate encomendando uma farda.

O quadro *Toca o Bonde* que abre o segundo ato de *Bonde da Laité*, por ser um quadro cômico-político, traz diversas caricaturas. Nele, Getúlio Vargas aparece mais uma vez como motorneiro de um bonde que conduz ao Catete. Uso similar ao realizado, em 1937, pelos revistógrafos de *Rumo ao Catete*. Quando inicia o quadro, o motorneiro está sozinho, de costas para a platéia limpando o bonde ao som da canção carnavalesca *Que Rei sou eu?* Entra em cena o condutor do bonde, H. Melão, caricatura de Agamenon Magalhães,<sup>122</sup> ministro da Justiça. Quando questionando para onde iria o bonde, o motorneiro diz que ele iria dar muitas voltas antes de chegar até o Catete.



Imagem N. 12 - *Bonde da Laité*  
Acervo: FUNARTE. Centro de Documentação

Sobre a imagem acima, Nanci de Freitas observa que:

A foto da cena *Toca o bonde!*... é uma composição posada, o que dificulta imaginar os personagens em ação. Os atores estão distribuídos pelo espaço de modo a valorizar os personagens mais

<sup>122</sup> - [http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/agamenon\\_magalhaes](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/agamenon_magalhaes)

importantes no primeiro plano. [...] os personagens que se movimentam em seu interior são caricaturas dos protagonistas da cena política, daquele momento. (2001/2002, p.38)

Getúlio Vargas mais uma vez é o motorneiro indeciso se deixa ou não o poder. O novo quer subir, mas o velho não quer descer do bonde do poder. Chama a atenção à alegoria do DASP, "representado por uma figura feminina, com uma tesoura estampada no peito, simboliza os cortes nos orçamentos da união". (Freitas, 2001/2002, p.39). Sobre o conjunto que aparece na imagem temos: "A Democracia aparece como uma senhora elegante, de vestido preto e pequeno chapéu, portando um sorriso simpático e seu nome escrito em uma faixa branca sobre o peito. Flores da Cunha usa um traje típico de gaúcho e os outros personagens vestem ternos escuros". (Freitas, 2001/2001, p.39).

O ex-presidente Artur Bernardes também questiona se o bonde passará pela Rua da Constituição, mas o motorneiro sequer quer ouvir falar dessa palavra. A Democracia entra no bonde e ao ver que o destino é o Catete, pergunta se é via engenho novo e o motorneiro responde que é via Estado Novo, pois segundo o Condutor é mais garantido.

Surge uma caricatura do brigadeiro e candidato a presidência Eduardo Gomes que diz: "Aqui estou para rende-lo em serviço". (Peixoto e Bôscoli, 1945, p.59). Começa então a confusão, pois o motorneiro antigo espera que o novo suba para rendê-lo, enquanto o novo espera que o antigo desça para que possa subir. Até que o novo motorneiro sobe, mas é interpelado pelo antigo motorneiro:

(em tom camarada) Mas ouça cá, meu colega: - na aviação há sempre um primeiro e um segundo piloto não há? Dois pilotos não? Faça de conta que isso aqui é um avião...(pequena pausa) Bamos lebar este bonde a quatro mãos? (Peixoto e Bôscoli, 1945, p.60).

Em *Canta Brasil* o quadro *Meia hora do Brasil* traz diversas caricaturas, tanto do presidente quanto de seus ministros. A primeira caricatura é a do Ministro Marcondes Filho, que exerce a função de locutor do programa. Surge então uma orquestra sinfônica composta de doze políticos, são eles: Guilhen, Gustavo Capanema, Dosdworth, Mendonça Lima, Salgado Filho, Souza Costa, Leão Veloso, João Alberto, Agamenon, Alencastro Guimarães, Benedito Valadares. Os músicos afinam os instrumentos quando entra o Maestro, caricatura de Getúlio Vargas e propõe que toquem uma composição sua: *A Sinfonia inacabada*. A execução da

sinfonia é impossibilitada devido ao fato de nenhum dos músicos conseguirem se afinar para tocar em harmonia.

Os políticos José Américo e Apolônio Salles também aparecem caricaturados nesta cena, trajados para uma disputa de viola. Cantam:

Zé Américo; Eu fui chamado/ pr'apoiá seu Gaspá Dutra/ Mas pra tê mió conduta/ Quiz ficar com o Brigadeiro/ Mas eu to vendo/ que a corrida é muito dura/ pra lançá candidatura/ Onde é que está o dinheiro.

Estribilho: Me dá um voto, yoyó/ Me dá um voto/ Me dá um voto/ qu'eu te dô cinco mirreis!/ Me dá um voto, yoyó/ Me dá um voto/ e si dé dois/ em vez de cinco eu te dou dez.

Apolonio Salle: Seu Zé Américo/ pru favô tu não inسته!/ Eu não vou votar no Preste/ E no Dutra também não/ Mas se eu quizesse/ me metê memo no embruio/ Eu votava no Getúlio/ qu é o pai da nação. (Peixoto e Bôscoli, 1945, p.45)

Ainda neste quadro há o "Trio de ouro", formado pela alegoria da República, Eduardo Gomes e Gaspar Dutra. Anunciam que vão cantar a música *Está chegando a hora*, com letra de José Américo.

República: (à Dutra) Você já foi ao Catete, nego?/ Não? Então vá/ Quem vai ao Catete meu nego/ Nunca mais sai de lá.

Dutra: Eu não sei qual é/ mas só sei é que/ um de nós irá.

Gomes: Me deixa ir pro Catete nega? Deixa?

República: Então vá! (Peixoto e Bôscoli, 1945, p.46) [...]

A última caricatura da cena é Getúlio Vargas que trajado como o cantor de boleros Pedro Vargas canta para a República:

Besame, besame mucho/ Como si fosse essa noite/ A ultima vez/ Beija-me, beija-me muito/ Que vou deixar-te para sempre/ em quarenta e seis. Hoje que tu me desprezas/ é que eu vejo quanto/ o amor é fugaz!/ Nunca pensei que essa canja/ Durasse tão pouco/ Quinze anos, nada mais! (Peixoto e Bôscoli, 1945, p.47)

Como termina sua performance dizendo "Adio, Adio", os candidatos a eleição trazem para Getúlio Vargas uma mala para a despedida. O presidente, no entanto, diz que o 'Adio' é de 'adio a viagem', ou seja, vai ficar mais uma vez.

O uso de alegorias não é tão forte quanto nas Revistas de 1929, mas as figuras da política e da democracia não poderiam faltar a esses quadros revisteiros. No quadro *Toca o bonde*, de *Bonde da Laite*, a democracia aparece na figura de

uma mulher elegante e muito assediada, todos querem beijar suas mãos. Artur Bernardes adianta-se e beija-lhe o rosto, deixando-a arrepiada. Quando descobre que o bonde vai ao Catete via Estado Novo decide ir a pé. O motorneiro assegura-lhe, no entanto, que vai acabar a ditadura. Ela então canta uma paródia da canção Praça 11:

Vão acabar/ com a ditadura!/ Não vai mais ter DIP nem DASP/ Não vai!/ Chora o Simões Lopes/ Chora o Israel Souto/ Marcondes, Salgado/ Alencastro, Amaral Peixoto/ Guardai vossas cuícas, guardai/ Porque a escola de samba não cai/ Adeus, regime de rolha/ Adeus!/ Nossa imprensa vai enfim poder falar!/ Amílcar Dutra não estrila meu irmão/ Vê se te ageitas capitão/ do lado do alemão/ Democracia é papa muito fina/ Vae ver se eu estou na esquina. (Peixoto e Bôscoli, 1945, p.58)

No prólogo de *Que rei sou eu* a Política entra acompanhada de girls cantando uma canção, mas a página de sua entrada está muito danificada. Ao entrar a par da situação no país se diz muito confusa, pois são muitos Gs: “Gaspar, letra G. Gomes, letra G. G.G! Tem muito G para atrapalhar!” Para o horror dos papagaios ela diz que o presidente não sairá do Catete. Resolvem então fazer uma análise das cores. Entram duas *girls* na cor verde, alegorias do Integralismo e cantam: “É salgada a minha sorte/ Vai ser triste a minha morte/ Ninguém mais diz anauê” (Freire Junior, 1945, p.12). A Política manda a Cor Verde embora, por estar muito manjada.

A Política chama a Cor Vermelha, uma alegoria ao comunismo. Entram duas girls trajadas de vermelho que cantam: “Já ninguém acredita/ Que minha cor é maldita/ Que produz apenas dor!/ É vermelho o coração/ Na sua palpação/ É que nasce o nosso amor!” (1945, p.14). A Política permite que a Cor Vermelha fique, “mas só porque é mais fácil fugir” (1945, p.14).

Outras alegorias também são exploradas, como por exemplo, a República aparece no quadro *Meia hora do Brasil*, de *Canta Brasil*, no qual canta uma canção com seus parceiros do Trio de Ouro, Eduardo Gomes e Eurico Gaspar Dutra. Na mesma cena aparece a Hora do Brasil. Na mesma cena aparece a *Hora do Brasil*, que canta:

O Capanema é um trapalhão/ Que só desgosto nos tem dado/ Tanto taxou a educação/ Que de maluco foi taxado/ E a ortografia?/ Oh que saco de gatos/ Cada vez mais emaranhado/ Que bruto espeto/ Há anos nessa agonia/ ‘Stá sendo aquilo reformado/ Do dicionário, da academia/ Fez um angu o desgraçado/ A não ser isso ouvintes do

Brasil/ Vai tudo bem, muito obrigado/ Na agricultura não há xuxús/  
Nem um repolho foi plantado/ E o Apolônio cria perus/ Pondo o  
tomate de lado/ Vacas não há/ E vai mirrando o pão/ O feijão preto  
anda bichado/ O ovo é raro e custa um dinheirão/ E leite, então, nem  
condensado/ E sobe tudo e tudo some/ Logo que o artigo é tabelado/  
A não ser isso, ouvintes do Brasil/ Vai tudo bem obrigado/ Foi para a  
justiça o china Agamenon/ Pros aviões, foi o Salgado/ Pra prefeitura,  
o Henrique, muito bom/ Mas deixa tudo esburacado./ Foi para a  
Fazenda um figurão/ Que até nos deu uma inflação/ Foi pra Central,  
um Napoleão/ Que gasta os tubos em carvão/ E pro exterior, foi um  
Leão/ Mas um Leão de Papelão/ Foi o Marcondes pro trabalho/ Só  
nesse é que eu não meto o malho/ E pra política o Etchegoi/ Que  
tudo fez por Niterói./ Não convém ficar voltado/ Pros quinze anos do  
passado/ No curto espaço aqui citado/ Só temos sido tapeados/ A  
não ser isso, ouvintes do Brasil/ Vai tudo bem, muito obrigado.  
(Peixoto e Bôscoli, 1945, p.49)

Escolhi por transcrever toda a letra da canção executada por esta alegoria, porque ela me parece um resumo de como andava o ministério de Getúlio Vargas quando ao fim do Estado Novo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução deste trabalho aponto os objetivos que buscava atingir ao iniciar esta pesquisa. Pretendia mostrar como as turbulências políticas pelas quais o país passava foram levadas a cena, intencionava entender as mudanças estéticas que envolveram o Teatro de Revista entre 1929 e 1945 e a relação de seus procedimentos estéticos com os acontecimentos políticos marcantes da época, bem como a dicotomia entre o chamado “teatro moderno” e o Teatro de Revista.

Olhando agora para o que foi produzido com este estudo e adotando uma postura crítica, percebo que ambicionei mais do que poderia alcançar. Não porque não fosse possível atingir estes objetivos, talvez com mais tempo pudesse resolver pontualmente cada questão. No entanto, a meta principal deste trabalho, que era mostrar que ainda havia política na Revista, tomou mais tempo e espaço do que a princípio pude mesurar.

Quando esse trabalho foi submetido ao exame de qualificação, um dos apontamentos feitos pela banca foi que ao invés de estar estudando o governo a partir do Teatro de Revista, eu estava fazendo exatamente o contrário. É que no Capítulo 2 (o então capítulo 1) desse estudo senti a necessidade de contextualizar o Teatro Revista à sua época. E os primeiro quinze anos de Getúlio Vargas no poder foram tão cheios de intrigas, reviravoltas e detalhes, que tentar entendê-lo apenas através do texto revisteiro seria um tanto complexo, afinal, a escritura revisteira é igualmente cheia de minúcias. Suas fragmentações fazem com que às vezes um detalhe histórico importante passe despercebido em meio a tantas alusões. Caso não estivesse integrada ao contexto histórico no qual os textos estão imersos, muitas críticas não teriam sido captadas. Talvez nem os mecanismos do riso tivessem sido notados, já que alguns quadros poderiam ter sido entendidos como ficção.

Pude perceber com o estudo destes textos que as alusões a fatos do cotidiano são muito fortes. É possível retirar destes textos não apenas informações sobre as intrigas e conflitos políticos, mas é possível ver no palco o que um cidadão da década de 1930 lia no jornal. Está tudo ali, no palco da Revista, a guerra ao mosquito da febre amarela, a guerra civil espanhola, a situação trágica dos povos chineses e judeus ao fim da Segunda Guerra, os moradores de favela se dando bem

no futebol, até mesmo a crônica ficcional publicada em um jornal sobre um mineiro que comprou um bonde é mencionada. São tantas alusões à pessoas e acontecimentos que não situar o leitor aquela história seria leviano.

As inovações técnicas trazidas para o Teatro de Revista nos anos 1940 são apontadas como uma das razões da derrocada do gênero nos vinte anos seguintes. O aparato visual e tecnológico teria, lentamente, tirado o foco político da Revista. Mas há também a questão da censura, que é levantada como um motivo para o foco ter se voltado para o aspecto mais visual e musical do gênero. Luis Iglésias declarou em 1945:

Não se compreende revista popular sem crítica política. A revista é um gênero que reproduz o momento. Todos os assuntos em foco são recursos que a revista não pode deixar de aproveitar. E a política tem sido sempre, em todos os tempos, um inesgotável manancial de charges, as mais felizes, as de maior saber popular, capazes de garantir o maior sucesso teatral. [...] Premida por dificuldades irremovíveis, a revista popular entrou em crise. Uma revista só pode interessar ao público através de dois aspectos: como *féerie*, deslumbrando os olhos, ou como crítica, desopilando o fígado. Como *féerie*, nenhum empresário do gênero no Brasil poderá concorrer com os espetáculos cinematográficos, nos quais, favorecidos pelos inúmeros trucs [sic] da cinematografia, os filmes apresentam atrações mundiais com um luxo que só o dólar é capaz de pagar. Resta ao empresário patricio o recurso da revista crítica. Essa, tirando-lhe o manancial político, pode contar apenas com a anedota surrada, e na maioria das vezes, com a malícia, que ao menor descuido do interprete, degenera na pornografia. Se fizermos um exame retrospectivo da revista no Brasil, constataremos, exatamente, que ela sempre viveu da crítica política. (Iglésias apud Reis, 2007,p.44)

Ao examinar o texto que Luis Iglésias escreveu no mesmo ano em parceria com Freire Júnior, *Que rei sou eu*, percebi que a crítica política ainda tinha seu lugar na Revista. É claro que esta crítica estava sendo feita de uma maneira diferente, afinal os tempos eram outros. As mudanças estéticas estavam acontecendo. Havia sim mais espaço para quadros musicais, os elementos visuais das *folies* e *féeries* tinham apelo junto ao público e, portanto, ganhavam força, mas não engoliram a política por completo. Pelo menos não até 1945.

A questão da censura é sempre um aspecto que deve ser levado em consideração antes de declarar que a “política sumiu das Revistas”. Há de se perguntar se a discussão política não sumiu das ruas, já que era de lá que vinha a inspiração maior para os autores revisteiros. E se por um lado havia a censura

oficial, aquela do governo, a qual todo texto deveria ser submetido previamente, havia também a censura do público, que tinha o poder de retirar quadros inteiros de uma Revista caso não tivesse gostado deles.

Eu busquei trazer para a análise, textos que tivessem em suas temáticas a discussão política justamente para perceber de que modo esta seria abordada, ainda que sob censura. E por mais que tenha encontrado textos de momentos de grande inquietação política do governo Vargas, são Revistas de anos em que a censura não estava no auge de sua força. Assim consegui acesso a um conteúdo político-revisteiro que talvez não existisse em anos como 1939, por exemplo.

Se dentro da Política Cultural do Estado Novo o Teatro de Revista não teve espaço, por ser desconsiderado pelos intelectuais modernistas enquanto teatro, eu ambicionei trazê-lo aqui como teatro, mas também como história e como política. Gustavo Capanema em seu projeto de construção de um teatro dito brasileiro enviou cartas a diversos intelectuais pedindo sugestões de obras que pudessem contribuir para o seu projeto. Ignorou os autores revisteiros enquanto intelectuais e enquanto dramaturgos, pois já ignorava o Teatro de Revista enquanto manifestação artística. A vingança do Teatro de Revista foi justamente mostrar que não precisava de subvenção do governo, que mesmo em tempos de crise conseguiu se sustentar com a sua bilheteria.

O Teatro de Revista era sim um teatro de entretenimento, era arte popular e estava suscetível a mudanças no mercado. Mas isto não lhe tirava o espaço para experimentações estéticas, a sua própria longevidade demonstra que o gênero não pode estagnar-se. Ser um gênero de teatro popular não é ofensa artística como sugeria o Ministro Capanema. Pelo contrário, o palco revisteiro foi terreno fértil para a criatividade não só de autores, mas de compositores, cenógrafos, figurinistas, atores e atrizes.

E ainda que eu não tenha conseguido aprofundar nos objetivos que imbuí a este trabalho em sua introdução, fico satisfeita em ter conseguido demonstrar que o Teatro de Revista não se transformou em um gênero alienado com a virada da década de 1940. Discutia-se política da maneira que dava, fosse por meio da caricatura, da paródia ou da alegoria, mas o conteúdo político está lá.

Quanto às constantes menções a Getúlio Vargas como o “bom malandro” nos textos revisteiros, os ditames da censura imposta pelo DIP poderiam ser responsabilizados pelo fato. Poderia haver simpatia por parte dos autores em

relação ao presidente? Talvez, porém isso só poderia ser afirmado com responsabilidade se mais textos, de autores e anos diferentes tivessem sido analisados. Na verdade o que pude perceber, principalmente nos textos de 1945, os sentimentos mais aparentes são de mágoa e descrença. Mágoa pelos anos em que tiveram de 'segurar a língua' e tolher dos palcos revisteiros o seu aspecto mais elementar: a ferrenha crítica política. E descrença porque, ainda que Getúlio Vargas tivesse anunciado eleições presidenciais, os autores, já escaldados pelas outras duas eleições, não acreditavam que uma proposta democrática fosse realmente vingar.

E a associação com o malandro por si só já é muito emblemática. Sim, o malandro é muito esperto, e claro por conta da proposta do Estado Novo ele não era mais um marginal, mas um trabalhador. Acontece que os anos de malandragem lhe ensinaram como é boa a sensação de 'se dar bem' e mesmo trabalhando o malandro não vai abrir mão de sempre levar a melhor. Na verdade o "bom malandro" a quem Getúlio Vargas sempre esteve associado é ainda mais esperto que o malandro tradicional. Esse novo malandro não apanha mais da polícia, sabe um pouco de leis, ao menos sabe mais do que os outros, o suficiente para passar a lábia nos menos espertos. Questiono-me se não haveria uma crítica política muito mais profunda nessa associação do que simplesmente os autores revisteiros seguindo ordens do DIP.

Por fim, eu percebi que longe de estarem esgotados, os estudos revisteiros oferecem novas perspectivas para o estudo do Teatro Brasileiro, que diferente do que acreditavam muitos modernistas, já existia e era fértil antes da estréia de *Vestido de Noiva* no país. Além disso, a pesquisa junto ao trabalho de autores revisteiros tem demonstrado que o Teatro de Revista, como parte da *História Cultural do Humor*, traz elementos revigorantes para o estudo da história social e política do país.

Considero que o esforço em conjunto com os arquivos pode ajudar nessa releitura da nossa história e contribuirá certamente para que novos olhares possam ser lançados para o nosso teatro, de forma que possamos reconhecer no teatro popular que é feito hoje uma manifestação artística digna de nota e de memória. Não deixemos que o futuro escreva a história do teatro popular atual através de fragmentos, como infelizmente é o que temos que fazer hoje com o Teatro de Revista.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Bricio de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.
- ABREU, Marcelo de Paiva. *O Brasil na economia mundial, 1930-1945*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História a arte de inventar o passado*. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- ANTUNES, Delson. *Fora do sério: um panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.
- D'ARAUJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- AZEVEDO, Arthur. Gavroche, in: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983-1985.v. 4.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Identity: conversations with Benedetto Vecchi*. Cambridge: Polity Press, 2004.
- BOMENY, Helena. COSTA, Vanda. SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade. Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq, 2003.
- BRANDÃO, Tânia. É da pontinha. In: RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil: das origens à primeira guerra*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- BREUILLY, John. Abordagens do Nacionalismo. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). *O Brasil Republicano. O Tempo do Nacional-estatismo - do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 2.
- CARVALHO, Enio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. *Queria bordar teu nome: a dança no teatro de revista*. 2009. 224 p.: Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2009.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: UNESP, 2007.

CHIARADIA, Filomena. *A Companhia do Teatro São José: A menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec, 2012.

\_\_\_\_\_. *Iconografia Teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

COLLAÇO, Vera. A escritura revisteira como roteiro de sua performance. In: MOSTAÇO, Edélcio et al. *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

\_\_\_\_\_. Estilhaços de teatralidade na escrita textual da Revista. In: MENDES, Cleise Furtado (Org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: EDUFBA, 2011

\_\_\_\_\_. Uma leitura da textualidade e da teatralidade na escrita revisteira. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). *Grupos de teatro, dramaturgos e espaços cênicos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012.

COSTA, Cristina. *Teatro e censura: Vargas e Salazar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DENTITH, Simon. *Parody*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2002.

ENIO, Lysias. VIEIRA, Luiz Fernando. *Luiz Peixoto Pelo Buraco da Fechadura*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2002.

FAUSTO, Bóris. A revolução de 30. In: DIAS, Manuel Nunes; MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Brasil em perspectiva*. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. *A revolução de 1930: historiografia e história*. 16. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. *A Crise dos anos 20 e a Revolução de Trinta*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.

FREIRE, Silene. *Pensamento Autoritário e Modernidade no Brasil*. Em Pauta (Rio De Janeiro), v. 6, p. 203-221, 2009.

FREITAS, Nanci de. O Bonde da Leite: Revista de Walter Pinto na contramão da modernidade. In: *O Percevejo*. N. 10/11 – RJ, 2001-2002.

GOMES, Ângela Castro. *Essa gente do Rio...os intelectuais cariocas e o modernismo*. Revista Estudos Históricos. Vol. 6, No 11, 1993.

\_\_\_\_\_. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2004.

GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no Teatro de Revista e na música popular*. “Nacional”, “Popular” e Cultura de Massas nos anos 1920. 203 folhas. Dissertação de Mestrado – UNICAMP- INSTITUTO DE FILOSOFIA, E CIÊNCIAS HUMANAS. Campinas, 1998.

\_\_\_\_\_. *Um Espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2004.

GONÇALVES, Leandro Pereira. *A busca da identidade nacional integralista: uma análise da literatura de Plínio Salgado*. OPSIS (UFG), v. 8, p. 121-142, 2008.

GRIFFIN, Dustin. *Satire: a critical reintroduction*. Lexington: The University press of Kentucky, 1994.

GRYNSZPAN, Mário; PANDOLFI, Dulce Chaves. *Da Revolução de 30 ao Golpe de 37: a depuração das elites*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e documentação histórica do Brasil, 1987.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 26ª Ed.

JELAVICH, Peter. *Berlin Cabaret: studies in cultural history*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

KNAPP, Raymond. *The american musical and the formation of national identity*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

LAUERHASS JR, Ludwig. *Getúlio Vargas e o trunfo do nacionalismo brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

LE GOFF, Jacques. Laughter in the middle ages. In: BREMMER, Jan; ROONDENBURG, Herman (org.). *A cultural history of humour*. Cambridge> Polity Press, 1997.

LEVINE, Robert. *Pai dos Pobres? O Brasil e a Era Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOPES, Antônio Herculano. *Auto-imagem nacional*. Caderno Pensar. Jornal O Estado de Minas. Belo Horizonte, 24 de fev de 2001.

LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *An. mus. paul.* [online]. 2005, vol.13, n.2, pp. 135-164.

LUSTOSA, Isabel. *As trapaças da sorte: ensaios de história política e de história cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

MACHADO, Antonio Alcântara. *Palcos em foco*. Org: Cecília de Lara. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1999.

MILTON, John. Monteiro Lobato and translation: "Um país se faz com homens e livros" DELTA vol.19 no. Spe. São Paulo, 2003.

MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MUNIZ, Larissa Casagrande. *A configuração do jeitinho brasileiro em narrativas literárias*. 123 folhas. Dissertação de Mestrado – UNISC. Santa Cruz do Sul, 2009.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o rebolado: vida e morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PANDOLFI, Dulce Chaves. *Da Revolução de 30 ao golpe de 37: a depuração das elites*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987.

\_\_\_\_\_. Os anos 1930: as incertezas do regime. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). *O Brasil Republicano*. O Tempo do Nacional-estatismo - do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 2.

PEREIRA, Victor Adler. *A musa carrancuda*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. Os Intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do Teatro Brasileiro. In: BOMENY, Helena (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

PINTO, Walter. *Entrevista* concedida a Aldomar Conrado – no Serviço Nacional de Teatro. In: **Depoimentos III**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, pp. 159 a 175.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1992.

OLIVEIRA, Lucia Lippi . O intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo. In: Helena Bomeny. (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus Artistas (1940-1963)*. Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul/ coordenação Maurício Guzinski. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.

RIEGO,Christina Barros. *Do Futuro e da Morte do Teatro Brasileiro: Uma Viagem pelas Revistas Literárias e Culturais do Período Modernista (1922 – 1942)*. 218 folhas. Dissertação de Mestrado – USP- FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS. São Paulo, 2008.

RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Rio de Janeiro:Fundação Getúlio Vargas, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SABINO. Fernando. *A inglesa deslumbrada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1967.

SALIBA, Elias Thome. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira : da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*.São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALUN, Alfredo Oscar. *“Zé Carioca” vai à guerra*. Histórias e memórias sobre a FEB. São Paulo: Edições Pulsar, 2004.

SKIDMORE, Thomas E.. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SILVA, Renata Rufino. *Monteiro Lobato e a Revista do Brasil (1916-1925): representações de ciência, literatura, arte e história*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In:RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 231-269.

STOTT, Andrew. *Comedy*. Nova York: Routledge, 2005.

SUSSEKIND, Flora. *As Revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Getúlio Vargas, 1986

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VELLOSO, Monica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: Lúcia Maria Lippi Oliveira. (Org.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Estado Novo: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982

\_\_\_\_\_. *A literatura como espelho da nação*. Revista Estudos Históricos. Vol.1, No 2, 1988.

\_\_\_\_\_. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

\_\_\_\_\_. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

VENANCIO, Giselle Martins. *Na trama do arquivo: a trajetória de Oliveira Vianna*. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1991.

\_\_\_\_\_. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

\_\_\_\_\_. *De pernas para o ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. O Teatro de Revista. In: FARIA, João Roberto (direção). *História do Teatro Brasileiro: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol. I. São Paulo: Perspectiva: SESC/SP, 2012, p436-455.

VENEZIANO, Neyde. [Orelha do livro] In: CHIARADIA, Filomena. *A Companhia do Teatro São José: A menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec, 2012.

VISCARDI, Claudia Maria. *O teatro das oligarquias: uma revisão da política do café com leite*. Belo Horizonte: c/Arte, 2011.

TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário crítico de Política Cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da cultura. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2000.

## FONTES PRIMÁRIAS

### Documentos oficiais

Decreto Lei nº 425 de 1845

Decreto Lei nº 5.492 de 16 de Julho de 1928

Decreto Lei nº10.358 de 31 de Agosto de 1942

Discurso de posse de Getúlio Vargas em 1930, disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-de-posse/discorso-de-posse-1930/view>

Microfilme: GC-35-04-30-A 338. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Microfilme: GC-35-04-30-A 345. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Microfilme: GC-35-04-30-A 357. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Microfilme: GC-35-04-30-A 358. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas

Microfilme: GC-35-04-30-A 422. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Microfilme: GC-35-04-30-A 362. Encontrado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

### Textos Revisteiros (cópias digitalizadas)

BITTENCOURT, Carlos. CARVALHO, Afonso. MENESES, Cardoso. *Compra um bonde*. 1929.

FREIRE JUNIOR. *Seu Julinho Vem*. 1929.

FREIRE JUNIOR. IGLESIAS, Luis. *Às urnas*. 1929.

\_\_\_\_\_. *Rumo ao Catete*. 1937.

\_\_\_\_\_. *Que rei sou eu*. 1945.

BOSCOLI, Geysa. PEIXOTO, Luiz. *Bonde da Leite*. 1945.

\_\_\_\_\_ . *Canta Brasil*. 1945.