

**Teatro de revista brasileiro:
em busca de um novo olhar sobre o gênero (1940-1945)**

***Brazilian theatrical revue (teatro de revista):
in search of a new look on the genre (1940-1945)***

Maximiliano Marques

Resumo

Este artigo focaliza o teatro de revista brasileiro no período 1940-1945, sobretudo os espetáculos do produtor Walter Pinto, abordando sua relação crítica e satírica com a Segunda Guerra Mundial e com o presidente Getúlio Vargas. Busca-se uma nova interpretação para o gênero nessa fase, não como uma forma teatral “decadente” ou “descaracterizada”, mas como uma produção adaptada à época e renovada em vários aspectos, a partir do mais alto profissionalismo, da crescente “modernização” e da “espetacularização” visual das peças, o que repercutiu em seu êxito junto ao público.

Abstract

This article examines the Brazilian theatrical revue (teatro de revista) between 1940 and 1945, focusing in particular on the performances produced by Walter Pinto and their critical and satirical relationship with World War Two and president Getúlio Vargas. This paper interprets the genre at that time not as “decadent” or “mischaracterized”, but as a form of theatrical production that was well adapted to its time and innovative in a number of ways, from its increased professionalism, to its “modernization” and visual “spectacularization” of performances, which were reflected in the genre’s popularity with the broader public.

Introdução

Este artigo¹ aborda fatos que contribuíram para a construção do pensamento e da identidade popular, essencialmente da cidade do Rio de Janeiro, relacionados ao teatro de revista² brasileiro e ao seu diálogo crítico e satírico com a Segunda Guerra Mundial e com o presidente Getúlio Vargas. Sendo assim, o trabalho contribui para a formação de estudantes, pesquisadores e admiradores da cultura e da política brasileiras, investigando a atuação do produtor Walter Pinto no teatro de revista nacional, bem como o contexto histórico-social em que o gênero se inseriu entre 1940 e 1945.

De acordo com vários autores (Paiva, 1991; Veneziano, 1996; Antunes, 1996, 2004; Barros, 2001; Brandão, 2005; Collaço e Luz, 2009), o teatro de revista brasileiro, na fase Walter Pinto (anos 1940 e 1950), é caracterizado por aspectos como predomínio da visualidade sobre o texto, distanciamento da crítica e da sátira política e enfraquecimento do contato com a atualidade.

O presente trabalho, contudo, busca um novo olhar sobre o gênero na primeira metade da década de 1940, olhar este que parece revelar a “revista” da atualidade e o

¹ Resultante de um dos subcapítulos de minha tese de doutorado (Marques, 2018), realizada no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do professor doutor Felipe Ferreira.

² Gênero de “espetáculo ligeiro que mistura prosa e verso, música e dança e faz, através de vários quadros, uma resenha dos acontecimentos, passando *em revista* os fatos da atualidade, utilizando caricaturas engraçadas” (Veneziano, 2006, p. 34).

emprego da sátira política em outros moldes; a adaptação das montagens àqueles novos tempos; a exploração da revista de caráter patriótico; e o êxito junto ao público.

A revisão bibliográfica confirmou a importância de revisitar o teatro de revista brasileiro (1940-1945), haja vista sua enorme repercussão na época. Além disso, há aspectos contraditórios presentes na avaliação dos autores revisados, ou seja, a identificação do gênero na fase Walter Pinto como “decadente” ou “descaracterizado”, sendo paralelamente apontado, por vezes pelos mesmos autores, como renovado em diversos aspectos.

Sob esse prisma, a abordagem busca fundamentos na história cultural e situa essa forma teatral em articulação com as ideologias e com a pluralidade cultural da fase em questão (Hunt, 1992; Chaui, 1994; Velloso, 2007; Burke, 2008), por meio de um olhar atento às diversidades.

A ideia de cultura implica a ideia de tradição, de certos tipos de conhecimentos e habilidades legados por uma geração para a seguinte. Como múltiplas tradições podem coexistir facilmente na mesma sociedade – laica e religiosa, masculina e feminina, da pena e da espada, e assim por diante – trabalhar com a ideia de tradição libera os historiadores culturais da suposição de unidade ou homogeneidade de uma “era” (Burke, 2008, p. 38-39).

Dessa forma, a história cultural contribui para um novo olhar sobre o teatro de revista brasileiro do período demarcado, ao abrir o espírito para novas interpretações: “a ênfase na história cultural incide sobre o exame minucioso – de

textos, imagens e ações – e sobre a abertura de espírito diante daquilo que será revelado por esses exames” (Hunt, 1992, p. 28-29).

Revisitando o teatro de revista brasileiro

Definido como um gênero de espetáculo teatral revisor crítico e satírico de acontecimentos da atualidade, associado a números musicais, o teatro de revista surgiu no início do século XVIII, “quando atores italianos, oriundos da *commedia dell’arte*, levaram as primeiras apresentações do gênero aos teatros de feira de Paris” (Ruiz, 1991, p. 13).

Da França, o teatro de revista seguiu para outros países, entre eles o Brasil, em meados do século seguinte. A abertura, em 1859, de uma casa de espetáculos no Rio de Janeiro, o Alcazar Lyrique, onde artistas apresentavam operetas, foi um importante marco que abriu caminho para a implantação do gênero no país, pois aquela que é considerada a primeira peça “revisteira”, *As surpresas do senhor José da Piedade*, foi representada naquele ano.

Ao longo de sua trajetória centenária, o teatro de revista brasileiro pode ser dividido em três períodos: (1) entre a segunda metade do século XIX e as décadas iniciais do século XX, época caracterizada pela primazia do texto nos espetáculos; (2) anos 1920 e 1930, quando o gênero passou a apresentar produções de grande

montagem, sob a influência estrangeira,³ com cenários e figurinos sofisticados, passos coreográficos bem marcados e efeitos de luz, mantendo ainda a força textual; e (3) a fase Walter Pinto (anos 1940 e 1950), marcada pela crescente profissionalização e pela ênfase na encenação “espetacularizada” das peças (Veneziano, 1991; Antunes, 2004).

No período delimitado por este artigo (1940-1945), muitos espetáculos do teatro de revista brasileiro se inspiraram na Segunda Guerra Mundial e aderiram à exaltação patriótica fomentada pelo regime político do Estado Novo (liderado pelo presidente Getúlio Vargas). Na época, a capital do Brasil era o Rio de Janeiro, o que gerava mais atenção e proximidade da imprensa. Com isso, o gênero podia aparecer, no âmbito específico da cidade, com certa dimensão de vitrine para o país. Como afirma Ruiz (1984, p. 4),

O teatro de revista encontrou no modo de ser carioca, em todos os tempos, o campo ideal para seu florescimento e a sua fixação como gênero tipicamente local. Mesmo no resto do Brasil, dificilmente se encontrava – quando a revista podia se exhibir como tal – algo parecido com o que se fazia no Rio de Janeiro.

No mesmo período, havia uma concorrência acirrada do gênero revista com outras modalidades de entretenimento: o cinema sonoro norte-americano, introduzido, no Brasil, no final dos anos 1920; o rádio, que vivenciava uma fase de grande expansão no país; e os *shows* dos cassinos cariocas, montados nos moldes dos

³ O teatro de revista brasileiro entrou no caminho da *féerie* na primeira metade da década de 1920, com a vinda de duas companhias de revista ao país: a francesa Bataclan e a espanhola Velasco, inspirando-se, a partir do final da década, nos filmes musicais de Hollywood.

espetáculos internacionais. O teatro de revista brasileiro teve, assim, que se ajustar e se adaptar a todas essas circunstâncias.

Nesse contexto, surgiu no gênero, em 1940, o produtor Walter Pinto, sucedendo seu pai, Manoel Pinto,⁴ e seu irmão, Álvaro Pinto, à frente da Companhia de Teatro Pinto Ltda. Desde então, contou com profissionais experientes em vários setores de criação e produção: cenógrafos, figurinistas, coreógrafos, maestros, eletricitistas, costureiras, contrarregras, diretores artísticos, orientadores de cena, o que mostra sua preocupação com a organização das montagens. No entanto, apesar de contratar especialistas para as mais diversas funções em sua empresa, Walter Pinto fazia questão de intervir em cada uma delas. Conforme reportagem da revista *Manchete* (18.07.1953, p. 28), Walter Pinto foi “o verdadeiro renovador do teatro musicado brasileiro”. Com ele, a cena “revisteira” atingiu seu auge no que se refere ao luxo e à *féerie* (Collaço, 2012, p. 13). Por outro lado, Paiva (1991), Veneziano (1996), Antunes (1996, 2004), Barros (2001), Brandão (2005) e Collaço e Luz (2009) apontam para a “decadência” ou “descaracterização” do gênero no país a partir da década de 1940, o que, em parte, parece contradizer as afirmativas anteriores. De acordo com Veneziano (1996, p. 15),

O teatro de revista, a partir de 1940, desvia-se, definitivamente, para o *music-hall*. Na época de Walter Pinto, que estreia em 1940, o que se convencionou chamar *revista* apodera-se de todos os recursos visuais e sensoriais para chegar ao público. [...]. Este teatro chamado revista

⁴ Renomado produtor do teatro de revista brasileiro nos anos 1920 e 1930.

vai tendo enfraquecida a sua linfa, a sua mais autêntica razão de ser, que é a sátira e o contato com a atualidade, com a sociedade a que pertence. Perdendo esses ingredientes, o teatro de revista perde o sistema nervoso central, sua vitalidade.

Bebendo na fonte dos musicais do cinema hollywoodiano e dos cabarés parisienses, os espetáculos de Walter Pinto eram marcados pela exploração máxima da visualidade feérica, por meio da apresentação de indumentárias luxuosas, cenários imponentes, coreografias “modernas”, escadarias grandiosas e belas mulheres (Paiva, 1991; Veneziano, 1991, 1996, 2006; Antunes, 1996, 2004; Barros, 2001; Brandão, 2005; Chiaradia, 2011). Todos esses aspectos parecem ter contribuído para a enorme afluência do público,⁵ que “aplaudia, deslumbrado, as surpresas e novidades da nova *revista*” (Antunes, 2004, p. 99). Esses autores consideram, assim, que o aparato técnico e visual do teatro de revista brasileiro atingiu altos níveis com Walter Pinto, fatores que se contrapõem, pelo menos em parte, ao “rótulo” de “decadência” ou “descaracterização” aplicado ao gênero na fase focalizada.

A visão empresarial de Walter Pinto o conduziu ainda à busca de melhorar a infraestrutura do Teatro Recreio (onde se realizavam suas peças), a começar por equipá-lo com o que havia de mais confortável e “moderno”. Esse teatro “passou a atrair as camadas mais diversas da população” (Veneziano, 1991, p. 50), incluídas as classes média e alta, até então frequentadora dos *shows* dos cassinos cariocas.

⁵ Um exemplo: a revista *Bonde da Light*, produzida por Walter Pinto em 1945, foi assistida por quase 1 milhão de pessoas no período em que permaneceu em cartaz (Paiva, 1991, p. 510; *Tribuna Popular*, 24.07.1945, p. 5).

Segundo Tinhorão (1972, p. 48): “a influência dos *shows* de cassinos de jogo foi decisiva para a adoção de novos conceitos no campo dos espetáculos musicados e para sua aceitação pelas elites”.

Autores já citados também se referem à fase Walter Pinto como um período “revisteiro” no qual os figurinos e cenários de altos custos, a coreografia bem ensaiada e os novos recursos de iluminação e maquinaria abafavam o texto, o ator e sua interpretação. Brandão (2005, p. 129) observa que entrava em cena, nessa época, “a revista feérica, de luxo crescente, valores literários menores, efeitos visuais de impacto”. Veneziano (1996, p. 15) acrescenta: “Os atores, que eram o centro do espetáculo, cederam lugar à iluminação, aos figurinos, às cascatas que deslumbraram o público. Tudo isso era Paris e Broadway demais”. A leitura de ambas as autoras privilegia os elementos visuais no teatro de revista brasileiro da época, distanciado, ao que parece, do conteúdo crítico-social, interpretação esta que merece ser revisada.

A primeira produção montada pela Companhia Walter Pinto, sob o título *Disso é que eu gosto* (1940), marcou “o momento crucial da transição, em palco amplo, da ‘revista’ literária para a ‘revista’ espetacular, isto é, da ‘revista’ que oferecia mais para se ver do que para se ouvir” (Paiva, 1991, p. 462). Na expressão de Barros (2001, p. 200), “já era um tempo em que se anunciavam os sintomas de decadência do gênero”. Sobre esse aspecto, Antunes (1996, p. 271) afirma:

a partir da década de [19]40, com a imposição absoluta do estilo feérico, a revista brasileira penetrou por caminhos que a descaracterizariam, afastando-a completamente de suas origens ao assumir um processo de valorização dos efeitos cênicos, em detrimento do conteúdo. O texto passaria a ter cada vez menos importância. A revista ganhou em visualidade e efeitos deslumbrantes e luxuosos, perdendo em densidade textual. Esta descaracterização original foi indubitavelmente um dos fatores fundamentais para que a revista brasileira entrasse em um processo de decadência.

Collaço e Luz (2009, p. 83-84) complementam:

[...] a lógica de mercado, presente desde o início da Revista no Brasil, ganhou dimensões imensas, fazendo com que a Revista se esvaziasse, tornando-se apenas um show de mulheres belas, já sem o frescor e a originalidade que marcaram seus melhores momentos, e principalmente sem o conteúdo e a visão crítica diante do mundo. A Revista, ou melhor, os empresários revisteiros se perderam no music-hall e ali estagnaram na década de 1940. Dali para frente era apenas a queda.

As observações desses autores podem justificar o “rótulo” de “atenuação” atribuído ao texto, “rótulo” que, reiteramos, merece ser revisto junto a outros aspectos do espetáculo.

Fase de “declínio” ou de “transformação” do teatro de revista brasileiro? É possível considerar a possibilidade de o público desse período ser mais atraído pela comunicação visual do que pela textual? É possível identificar características essenciais do gênero, na época, ainda que sob nova roupagem?

O teatro de revista brasileiro e sua relação crítica e satírica com a atualidade (1940-1945)

Uma justificativa presente na literatura para a interpretação da “decadência” ou “descaracterização” do teatro de revista brasileiro a partir dos anos 1940 diz respeito ao distanciamento da dimensão crítica e à atenuação do contato com a atualidade. Observam-se, contudo, exemplos que permitem questionar essa interpretação, a começar pela revista *Os quindins de iaiá* (1941), de Walter Pinto e J. Maia, cuja apoteose⁶ principal colocava em cena uma visão futurista da Avenida Presidente Vargas (Paiva, 1991) – inaugurada na cidade do Rio de Janeiro alguns anos mais tarde, durante a gestão do prefeito Henrique Dodsworth –, abrindo, assim, espaço para um tema atual.

Inspirada no caminho feérico de Walter Pinto, mas sem a infraestrutura das produções do empresário, a Companhia Alda Garrido não tardou a encenar a revista *Silêncio, Rio!* (1941), escrita por Freire Jr., tratando da campanha contra os ruídos que, na época, “começavam a transformar o Rio de Janeiro na cidade mais barulhenta do planeta” (Paiva, 1991, p. 475). Novamente, uma temática do momento subia aos palcos.

⁶ Veneziano (2006, p. 154) explica que “apoteose é o grande quadro final, cujo objetivo é provocar aplausos e entusiasmos. É sempre musicado e toda a companhia vem cantando diretamente para a plateia. Geralmente a apoteose é ufanista e patriótica”.

Ressalta-se que os espetáculos do gênero apresentavam desde a crítica de costumes e valores até a sátira política, nas dimensões do social e da economia. Em 1942, por sinal, a revista *Segunda frente*, de autoria de Álvaro de Oliveira e Djalma Nunes, exibiu o quadro “Cruzeiro à beça!”, inspirado na reforma monetária feita por Vargas, ao substituir o réis pelo cruzeiro (Paiva, 1991).

Nessa linha de abordagem da realidade do momento, uma temática recorrente nos palcos do teatro de revista brasileiro, na primeira metade da década de 1940, foi a Segunda Guerra Mundial. A peça *Rumo a Berlim* (1942), de Walter Pinto e Freire Jr., inspirava-se no conflito no quadro “Oração nazista”; apresentava caricaturas de algumas figuras políticas da época (Figura 1); e abordava o racionamento de combustível – anunciado pelo governo brasileiro nessa fase – na dramatização do número “Vai acabar a gasolina” (Paiva, 1991), vinculando-se, possivelmente, de forma crítica, à situação do momento.



Figura 1: Da esquerda para a direita, as representações do primeiro-ministro britânico Winston Churchill, do ditador alemão Adolf Hitler e do imperador japonês Hirohito na revista *Rumo a Berlim*, em 1942. Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

Como relata Pita (2012), a produção encenava ainda uma luta de boxe entre os personagens Churchill e Hitler pela disputa da Inglaterra. Com a derrota do líder nazista, as demais nações europeias, representadas por *girls*,⁷ eram libertadas pelo primeiro-ministro inglês:

MESTRE PISTA: Um número sensacional da noite de hoje! A luta da conquista! (a orquestra toca o número que caracteriza a dança dos apaches, Hitler tira a Áustria, dança até dominá-la, debaixo da algazarra da assistência que torce sempre pelas mulheres. Hitler atira a mulher vencida a Mussolini, que coloca em suas mãos as algemas. Ao tentar a mulher inglesa, surge de capa Churchill e puxa a mulher para trás de si.).

CHURCHILL (a Hitler): Por esta, vamos lutar!... (palmas de todos)

⁷ Denominação dada às bailarinas do teatro de revista brasileiro.

MESTRE PISTA: A luta pela mulher inglesa! (Começa a luta em rounds, algazarra dos presentes. Hitler perde o primeiro round. Mussolini abana-o, animando-o. Depois de alguns segundos de luta Churchill derruba Hitler com um murro no queixo. Hitler cai. Mestre Pista apita e dá a Churchill a vitória, levantando-lhe o braço) [...] (Churchill tira as algemas das mulheres e canta o número final do prólogo).

No mesmo ano, Walter Pinto produziu a revista *Fora do eixo*, da qual faziam parte cenários reproduzindo uma Europa devastada pela guerra. Além disso, a peça exibiu os quadros “O remorso” e “A primavera não vem”, ambos baseados no despropósito de Hitler invadir a União Soviética e enfrentar o inverno (Paiva, 1991), o que ilustra o viés crítico da produção.

Outro acontecimento marcante desse período foi o torpedeamento de navios mercantes brasileiros por submarinos alemães – em represália ao rompimento das relações diplomáticas do Brasil com os países do Eixo –, episódio dramatizado pela Companhia Aracy Cortes no primeiro ato da revista *As armas*, em 1942 (Barros, 2001).

A esse fato relacionado à produção de Aracy Cortes seguiu-se uma forte mobilização popular a clamar pela entrada do país no conflito mundial, levando o governo a declarar oficialmente guerra à Alemanha e à Itália. A revista *Marcha, soldado!* (1942), de Freire Jr., montada pela Companhia Margarida Max, acentuava o patriotismo brasileiro no quadro “Pela pátria” (Paiva, 1991).

Por extensão, em 1943, a partir de negociações entre os governos brasileiro e americano, surgiu a ideia de se criar uma força militar nacional para participar da

luta na Europa, a Força Expedicionária Brasileira (FEB), integrada, no ano seguinte, às tropas norte-americanas na guerra no *front* italiano. Na época, a FEB adotou como emblema uma cobra fumando – pois era dito ironicamente ser mais fácil uma cobra fumar cachimbo do que o Brasil participar da guerra –, o que motivou o título da revista montada pela Companhia Beatriz Costa e Oscarito: *A cobra tá fumando* (1944).

Ainda em 1944, na revista *Tico-tico no fubá*, anunciada como um hino à brasilidade, Walter Pinto prestou uma homenagem ao Corpo Expedicionário Brasileiro, que desfilou no palco do Teatro Recreio ao som de clarins e tambores (*Correio da Manhã*, 28.04.1944, p. 8). No espetáculo, *História* adverte o personagem *Hitler*: “não conseguirás nas Américas o que conseguiste na Europa..., não podes permanecer perto de gente tão democrática e leal, e tão heroica e liberal...” (Barros, 2001, p. 328-329).

No ano seguinte, a participação da FEB atingiu seu ápice na batalha de Monte Castelo, na Itália, teatralizada na apoteose do primeiro ato da revista *Canta Brasil* (1945), peça recordista de afluência e renda produzida por Walter Pinto. A montagem mostrou a reconstituição da tomada de Monte Castelo por soldados brasileiros (Figura 2), com grande realismo e a cooperação de legítimo material de guerra, tais como fuzis e metralhadoras (*Revista da Semana*, 29.09.1945, p. 55).



Figura 2: Aspecto da encenação da tomada de Monte Castelo por soldados brasileiros na revista *Canta Brasil*, em 1945. Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

Nota-se, dessa forma, que as temáticas e ideologias do momento estavam presentes no teatro de revista brasileiro na fase 1940-1945, incluindo a pretensão de delinear uma identidade nacional. Havia, no período, o teatro de revista patriótico, caracterizado por exaltar o país em seu enredo, por meio de apoteoses cívicas e da representação de feitos do Exército brasileiro na Segunda Guerra Mundial. Ressalta-se que Walter Pinto chegou a ser condecorado pelo governo brasileiro com a medalha de esforço de guerra, em consequência do civismo revelado em suas montagens, mediante apoteoses com conotações acentuadamente nacionalistas (Figura 3).



Figura 3: Apoteose de exaltação patriótica no primeiro ato da revista *Canta Brasil*, em 1945, na qual *girls*, caracterizadas como enfermeiras da paz, empunham bandeiras brasileiras. Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

O teatro de revista brasileiro teve, assim, participação no processo desenvolvido na época, no sentido de construção de uma determinada percepção de identidade nacional, condizente com o ideário do período.

Paralelamente, vale destacar que a Segunda Guerra Mundial serviu também como fonte de inspiração para o teatro de revista carnavalesco.⁸ A revista *Rei momo na guerra*, produzida por Walter Pinto em 1943, é um exemplo disso, mostrando o envolvimento entre o personagem Rei Momo (um dos símbolos do carnaval brasileiro) e o conflito mundial no prólogo “Carnaval na trincheira”, com

⁸ Subgênero do teatro de revista brasileiro, apresentado no período pré-carnaval e caracterizado pela encenação envolvendo diferentes elementos ligados à folia.

representação ambientada no interior de uma barricada, onde soldados brasileiros (munidos de metralhadoras, granadas e espingardas) se preparam para um combate. Postados de joelho e dispostos à luta, esses soldados percebem, repentinamente, a aproximação de inimigos, porém quem de um salto surge em cena, no alto do *front*, é a figura do Rei Momo, acompanhado de *girls*, trazendo, com ele, à guisa da arma, tubos de lança-perfume, com os quais os intima à rendição (Júnior, 1943, p. 3):

SOLDADO TRINTA E QUATRO: Momo na guerra?

REI MOMO: Sim, cariocas! Vim avisá-los que vai haver um armistício por 3 dias. Vai haver carnaval no Rio de Janeiro.

TRINTA E QUATRO: Quer dizer que a gente não precisa brigar mais? (Começam todos a tirar a farda, ficando de calça e camisa de malandro)⁹ (Júnior, 1943, p. 3).

Na mesma produção, o apaixonado Pierrot, o malandro Arlequim e a bela Colombina (sempre disputada pelos dois primeiros) – personagens oriundos da *commedia dell'arte* e incorporados ao carnaval brasileiro no século XIX –, participavam do quadro “Novo romance da Colombina” – ela representando a figura simbólica da vitória, Arlequim encarnando Churchill e Pierrot personificando Hitler. Na dramatização, Colombina parte o coração de Pierrot e o deixa pelo brincalhão e debochado Arlequim, em tom de sátira política ao líder nazista:

PIERROT (Triste): É o eterno romance! Pierrot, Arlequim e Colombina!

⁹ O malandro é um personagem brasileiro associado às expressões culturais do carnaval e do samba. Um dos traços marcantes de sua figura como sambista é o seu traje típico: calça branca, camisa listrada, chapéu de palhinha e sapato bicolor.

ARLEQUIM: Minha querida Vitória, venha aos meus braços. (Colombina levanta-se) A minha única conquista és tu! Com o teu amor, salvarei o mundo da escravidão nazista! Libertarei os oprimidos pelo domínio da força! (Gargalhada de Pierrot)

COLOMBINA: Tenha confiança em mim, Arlequim. Pierrot nasceu para ser enganado! (Permanecem abraçados durante o coro interno)

VOZES DE DENTRO [Cantam]: Um Pierrot apaixonado / Que vivia só cantando...¹⁰ (nesse intervalo, Pierrot e Arlequim defrontam-se trocando de posição)

PIERROT (Rancoroso): Maldita cigana que me enganou!

ARLEQUIM (Beijando a mão de Colombina): Obrigado, Colombina! O mundo espera ansioso a nossa união. (Vendo Pierrot, que o observa) Você não é Pierrot, é palhaço.

PIERROT (Indignado canta trágico-cômico): Eu sou o palhaço. (sai)

COLOMBINA: (Satisfeita, canta, entrando as *girls* de Colombinas estilizadas): Mais uma vez eu engano / O Pierrot apaixonado. / Mas, desta vez, eu me ufano... / Ter um Arlequim a meu lado / Que domina o mundo inteiro / Com seu tino de guerreiro / De guerreiro sem rival; / Arlequim que irradia / Verdadeira simpatia / Simpatia universal. / A Colombina é a vitória / Tem na guerra a sua rota / O Arlequim é a glória / E o Pierrot é a derrota. / Esse eterno romance / Romance de carnaval / Tem agora um novo alcance / No conflito universal (Júnior, 1943, p. 9-10).

Ainda nessa revista, Pierrot, que vive a suspirar e sofrer pelo amor de Colombina, encarna Hitler novamente no quadro “Canção de Pierrot”, desiludido com o andamento da guerra:

PIERROT (Canta): A cigana me enganou! / Eu pensei que era o Messias / E as minhas profecias / Foram-se, o vento as levou! / Enquanto todos dormiam / Minhas tropas invadiam / Quase o mundo eu ocupei. / Mas, depois, tudo acordado / Hoje estou desanimado / E o fim disso... eu não sei!

¹⁰ “Pierrot apaixonado” é uma das marchinhas mais populares do carnaval do Rio de Janeiro, de autoria de Heitor dos Prazeres e Noel Rosa. Confira seus versos iniciais: “Um pierrot apaixonado / Que vivia só cantando / Por causa de uma Colombina / Acabou chorando, acabou chorando”.

VOZES DE DENTRO [Cantam]: Um Pierrot apaixonado / Que vivia só cantando / Por causa de uma Colombina / Acabou chorando / Acabou chorando.

PIERROT: É a voz do mundo inteiro / De revolta contra mim! / Mussolini ó companheiro / Nossa vida chega ao fim (Júnior, 1943, p. 8).

No mais, observa-se a imagem de uma propaganda do espetáculo *Rei Momo na guerra* na imprensa escrita, na qual o Rei Momo aparece sentado sobre um tanque de guerra (Figura 4).



Figura 4: Divulgação da revista de carnaval *Rei momo na guerra* na imprensa escrita.

Fonte: *Correio da Manhã*, 07.02.1943, p. 20.

O teatro de revista brasileiro (1940-1945) e seu diálogo com o governo Vargas

Como observa Barros (2001, p. 327), o governo do presidente Getúlio Vargas “apresentava-se como promotor da justiça social e como defensor dos

trabalhadores”. Apesar de sua atuação repressiva, Vargas era apoiado por sua obra social, estabelecendo negociações com a população e atendendo, assim, a interesses populares (Ferreira, 1997).

Quando os trabalhadores manipulavam todo o arcabouço doutrinário do Estado varguista, selecionavam aquilo que poderia beneficiá-los – a legislação, os discursos sobre a família, o trabalho, o progresso, o bem-estar etc. – e deixavam de lado todo o aparato autoritário, repressivo e excludente (Ferreira, 1997, p. 33).

No teatro de revista brasileiro, dois fatores impediram os autores de criticar nos palcos, de modo direto, as ações de Getúlio no período do Estado Novo: o reconhecimento da classe teatral, que devia a Vargas a legalização da profissão, em 1928; e o receio natural devido ao regime autoritário, conduzindo à atenuação das caricaturas satíricas do presidente nas peças (Veneziano, 1996, p. 99-100).

Nesse período, cabia ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) preservar e promover a imagem de Vargas, além de difundir os ideais do novo regime e combater qualquer veiculação desfavorável. Vale mencionar que a crítica no teatro podia ser temida pelo governo no Estado Novo, mas, paradoxalmente, conduziu Getúlio (frequentador e fã do teatro de revista) à popularidade, sendo o governante mais focalizado no gênero.

A revista *Canta Brasil* (1945), a propósito, apresentava um quadro de charge política ao programa “Hora do Brasil”, programa instituído pelo regime, responsável pela divulgação dos principais acontecimentos, bem como pela informação dos atos

do presidente e das realizações do Estado. No quadro, havia a representação de uma orquestra formada por *girls*, cujos rostos se escondiam atrás das máscaras de vários ministros de Vargas, caracterizado como regente pelo ator Pedro Dias (Figura 5) (*Revista da Semana*, 29.09.1945, p. 56). Na cena, “a orquestra não afina, e o maestro estrila dizendo que há quinze anos vem afinando a dita. E termina dizendo [...]: vocês sempre me deixando mal...” (*Diretrizes*, 07.11.1945, p. 4).



Figura 5: Quadro de sátira política apresentado na revista *Canta Brasil*, em 1945. Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

Em 1946 (ano seguinte à deposição de Vargas do poder), a Companhia Walter Pinto produziu a revista *Carnaval da vitória*, cujo título se inspirava no lema criado

pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro para a folia daquele ano, em comemoração à vitória dos aliados na guerra. Nota-se, na peça, o quadro “Marmiteiros”, baseado em frase de Vargas para designar o proletariado, que apesar de comer de marmita, o apoiava por sua obra social (Paiva, 1991, p. 520), abrindo espaço, mais uma vez, para um assunto atual nos palcos teatrais. Na mesma peça, havia, no fim do prólogo, uma sátira a Getúlio, por meio de uma paródia da marchinha carnavalesca “A Jardineira”, de Benedito Lacerda e Humberto Porto. Os versos “a Camélia inda resiste” e “a Camélia não morreu” simbolizavam a esperança do retorno de Getúlio ao poder, como ocorreu, de fato, no início dos anos 1950. A cena inicia-se com a entrada de uma atriz fantasiada de jardineira, contando com a caracterização de Vargas como Camélia.

TODOS (a Jardineira): Oh, Jardineira, por que estás tão triste? / Mas o que foi que te aconteceu? (Surge Getúlio, que entra fantasiado de Camélia, como dançarina)

GETÚLIO (cantando): Foi a Camélia que caiu do galho, / deu dois suspiros e desfaleceu!

CORO: Foi a Camélia que caiu do galho, / deu dois suspiros e desfaleceu!

TODOS: Vem, Jardineira! / Vem, meu amor!

GETÚLIO: Não fiques triste / Que este mundo é todo teu / A Camélia inda resiste, / A Camélia não morreu!

CORO: Não fiques triste / Que este mundo é todo teu / A Camélia inda resiste, / A Camélia não morreu! (Peixoto; Senna; Pinto, 1946, p. 9-10).

Observa-se, desse modo, que Getúlio e outras personalidades de seu governo não estavam totalmente imunes à sátira, crítica ou caricatura no teatro de revista brasileiro, mesmo que minimizados os aspectos negativos.

Além disso, a pretensão de construir “uma” identidade nacional, no Estado Novo, utilizava apelos ideológicos ao nacionalismo e ufanismo, apoiando-se no populismo e no paternalismo de Vargas. O conceito de identidade nacional como expressão da identidade cultural é também ideológico e pode reportar a questões relativas às tentativas de apropriação e controle da cultura popular por parte do Estado, como sugere Chauí (1994). A nação, segundo a autora (p. 114),

é uma prática política e social, um conjunto de ações e de relações postas pelas falas e pelas práticas sociais, políticas e culturais para as quais ela serve de referência empírica (o território), imaginária (a comunidade cultural e a unidade política por meio do Estado) e simbólica (o campo de significações culturais constituídas pelas lutas e criações social-históricas).

O teatro de revista brasileiro pode ser interpretado, assim, como uma forma de leitura e participação no processo de construção da identidade nacional nos palcos, ao representar a figura de Getúlio de forma mais “simpática” para o público; ao contribuir para a tentativa de transformar alguns personagens em símbolos nacionais, como o malandro e a mulata; ao enaltecer a festa carnavalesca carioca; ao valorizar alguns gêneros musicais, como o samba-exaltação.

A presença desse tipo de samba no gênero na fase do Estado Novo, tais como “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso) e “Canta Brasil” (Alcyr Pires Vermelho e David Nasser), parece coincidir com o fervor patriótico fomentado pela ditadura Vargas.

No entanto, segundo Velloso (2007), o regime se posicionou de forma ambígua em relação ao teatro de revista brasileiro, pois, se por um lado tentava penetrar nesse espaço, por outro criticava o gênero pelas raras demonstrações de civismo e pelo agudo senso de sátira social. Essa posição apresenta aspectos divergentes em relação às considerações de vários autores que identificam uma “superficialidade” textual na fase em questão, com enfraquecimento do conteúdo crítico. As “raras demonstrações de civismo” apontadas por Velloso parecem também divergir do próprio caráter patriótico atribuído a muitas dessas revistas, ressaltado nos espetáculos da época.

Dessa forma, muitos questionamentos podem ser abertos sobre o papel do gênero no período 1940-1945, propiciando novos ângulos de seu entendimento.

Considerações finais

A partir dos exemplos apresentados neste artigo, observa-se que a literatura sobre o teatro de revista brasileiro (1940-1945) comporta abertura para questões que merecem análise mais aprofundada.

Os espetáculos “revisteiros” dessa época – em especial os de Walter Pinto – contavam com uma crescente especialização profissional (visual, coreográfica, musical), levando a produções deslumbrantes como um atrativo para o público. Contribuía para isso a influência do cinema hollywoodiano e dos *shows* dos cabarés parisienses sobre as montagens do produtor.

O teatro de Walter Pinto, ao valorizar a estética visual em detrimento de outros aspectos considerados “mais importantes” por seus críticos, trazia novos elementos, os quais, assim como o discurso textual, não eram desprovidos de conteúdos e significados, expressando, simbolicamente, a partir da tradução da política na cena “revisteira”, sentidos da sociedade em que se inserem.

Dessa forma, o teatro de revista brasileiro tornou-se “palco” em que se representavam significativamente relações sociais e ideologias no período do Estado Novo. O próprio presidente Getúlio Vargas frequentava as revistas teatrais nas quais era frequentemente caricaturado.

A partir da década de 1940, a crítica social e a sátira política parecem minimizadas por autores dessa forma teatral, pois as conquistas trabalhistas e a visão “paternal” de Vargas prevaleceram sobre a percepção de sua atuação autoritária. Apesar disso, é possível considerar o papel do teatro de revista brasileiro como comentarista crítico da atualidade da época, embora essa crítica pudesse estar amenizada em alguns momentos ou mesmo contida nas entrelinhas. Ou seja, a crítica

e a sátira podem ser entendidas como apenas superficiais, ou mesmo ausentes, mas, veladamente, valores da época podiam estar sendo confirmados ou negados nas produções. Nesse sentido, cabe questionar até que ponto o gênero foi “cúmplice” do regime, ou contribuiu para a crítica social e para a conscientização do público, ou, até mesmo, se desempenhou ambos os papéis.

Portanto, a função do teatro de revista brasileiro, entre 1940 e 1945, parece, realmente, necessitar de uma avaliação mais ampla, redimensionando o papel dos diversos elementos integrantes do espetáculo, incluído o do texto literário, o que leva este trabalho a questionar o entendimento do gênero nessa fase como “decadente” ou “descaracterizado”.

Referências

- Antunes, D. dos S. (1996). O homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro (1925-1944). Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Antunes, D. dos S. (2004). *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Barros, O. de. (2001). *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: Funarte/Eduerj.
- Brandão, T. (2005). Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968. In: Kaz, L. (org.). *Brasil, palco e paixão: um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível.
- Burke, P. (2008). *O que é história cultural?* 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Chauí, M. (1994). *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense.
- Chiaradia, F. (2011). *Iconografia teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador*. Rio de Janeiro: Funarte.

Collaço; V. R. M.; Luz, A. L. da. (2009). É carnaval! Nos palcos da Revista... *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 4, nº 6, p. 80-84.

Collaço; V. R. M. (2012). Entre telões e cortinas: a féerie cenográfica do musical revisteiro. *O Percevejo Online*, v. 3, n. 2, jan.-jul., p. 1-26.

Correio da Manhã. (1943). Rio de Janeiro, ano 42, nº 14.806, 7 fev., p. 20.

Correio da Manhã. (1944). Rio de Janeiro, ano 43, nº 15.179, 28 abr., p. 8.

Diretrizes. (1945). Rio de Janeiro, ano 8, nº 347, 7 nov., p. 4.

Ferreira, J. L. (1997). *Trabalhadores do Brasil: o imaginário do povo*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas.

Fundação Getulio Vargas. Diretrizes do Estado Novo (1937-1945). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Hunt, L. (1992). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes.

Júnior, F. (1943). *Rei momo na guerra: revista carnavalesca em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte.

Marques, M. (2018). A cuíca está roncando: uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40 e seu diálogo com o carnaval carioca. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Paiva, S. C. de. (1991). *Viva o Rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Peixoto, L.; Senna, S. C.; Pinto, W. (1946). *Carnaval da vitória: revista carnavalesca em dois atos*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação da Funarte.

Pita, L. F. D. (2012). Teatro de Operações: a Segunda Guerra Mundial nos palcos da Revista. *Revista Tessituras*, jan., nº 4.

Revista da Semana. (1945). Teatro: a charge e a fantasia em “Canta Brasil”. Rio de Janeiro, ano 46, nº 39, 29 set., p. 55-57.

Revista Manchete. (1953). Cinco milhões por um “show”. Rio de Janeiro, nº 65, 18 jul., p. 28.

Ruiz, R. (1984). *A revista vai voltar? Anuário Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro: Casa dos Artistas, p. 4-5.

Ruiz, R. (1991). Prefácio. In: Veneziano, N. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, p. 11-14.

Tinhorão, J. R. (1972). *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes.

Tribuna Popular. (1945). Rio de Janeiro, ano I, nº 55, 24 jul., p. 5.

Velloso, M. P. (2007). "Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo". In: Ferreira, J.; Delgado, L. de A. N. (orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Veneziano, N. (1991). *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/ Editora da Unicamp.

Veneziano, N. (1996). *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* São Paulo: Unicamp.

Veneziano, N. (2006). *De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.