

**UM AMONTOADO DE DISPARATES
E FRASES PORNOGRÁFICAS:
CONCEPÇÕES SOBRE O TEATRO
LIGEIRO NA REVISTA DE THEATRO E
SPORT (1909–1919)**

MARIANA SCHULMEISTER KUHN* 
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ,
CURITIBA, PARANÁ, BRASIL

RESUMO

Entre o final do século XIX e o início do XX, o teatro de revista, um tipo de peça pertencente ao gênero do teatro ligeiro, tornou-se comum no Brasil. Apesar de prestigiadas pelas mais diversas classes sociais, estas produções sofriram severas críticas de indivíduos, que as viam como obras de baixa qualidade artística e voltada para um público popular e pouco seletivo. O que se objetiva neste artigo é compreender quais eram as principais críticas divulgadas no Rio de Janeiro, em relação ao teatro de revista, nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, serão utilizadas algumas publicações disponíveis na *Revista de Theatro e Sport*, entre os anos de 1909 e 1919.

Palavras-chave: Teatro ligeiro; revista; cânon.

ABSTRACT

Between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, revue theater, a type of play belonging to the genre of light theater, became common in Brazil. Despite being honored by the most diverse social classes, these productions suffered severe criticism from individuals, who saw these plays as works of low artistic quality and aimed at a popular and non-selective audience. This article aims to understand the main criticisms published in Rio de Janeiro about revue theater in the first decades of the twentieth century. For this purpose, some publications available in *Revista de Theatro e Sport*, between the years 1909 and 1919, will be used.

Keywords: Light theater; revue; canon.

RESUMEN

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, la revista, un tipo de obra perteneciente al género del teatro ligero, se hizo común en Brasil. A pesar de ser homenajeadas por las más diversas clases sociales, estas producciones sufrieron severas críticas por parte de particulares, quienes las veían como obras de baja calidad artística y dirigidas a un público popular y poco selectivo. El objetivo de este artículo es comprender cuáles fueron las principales críticas publicadas en Río de Janeiro, en relación al teatro de revista, en las primeras décadas del siglo XX. Para ello, se utilizarán algunas publicaciones disponibles en la *Revista de Theatro e Sport*, entre los años 1909 y 1919.

Palabras-chave: Teatro ligero; revista; canon.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná na Linha de Pesquisa “Arte Memória e Narrativa” (2021-2025). Email: mari_schul@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Viver na capital brasileira no início do século XX possibilitava o acesso a múltiplas formas de entretenimento. Fossem nas regiões mais centrais e elitizadas, ou nas localidades consideradas populares, não faltavam casas de danças, cabarés, cervejarias, clubes fechados e casas de cinema, para o divertimento da população.

Nesse contexto, ansiava-se pela modernização. “O mundo se transformava e caminhava a passos largos em direção à sociedade industrializada e às descobertas tecnológicas”¹. O Brasil, agora republicano, se redefinia politicamente e buscava uma nova identidade. O Rio de Janeiro, capital federal, e palco de grandes eventos históricos, passava, igualmente, por grandes mudanças. Reformas urbanísticas sacudiam a vida da população, novos hábitos colocavam a figura da mulher cada vez mais em evidência, o avanço da industrialização deixava suas marcas e a cidade ficava cada vez mais movimentada com o pulsar de uma população vibrante.

Na área cultural e dos divertimentos, novos ares também sopravam e traziam consigo, muitas novidades. Ginsburg e Patriota², citam, por exemplo, que nesse período, popularizou-se cada vez mais as casas de cinema, que conquistaram amplos adeptos.

Diante de tamanhas novidades, formas de arte já conhecidas do público, como o teatro, precisaram encontrar novas estratégias para atrair o público. A dramaturgia, que no século XIX, possuía como principal tarefa edificar a moral, ser uma escola dos bons costumes e um meio de fortalecimento da identidade nacional, teve seus rumos modificados.

Nas primeiras décadas do século XX, uma nova abordagem teatral, mais leve, humorada e despreziosa, conhecida como teatro ligeiro, alcançou grande sucesso entre a população. De acordo com Aguiar³, o teatro ligeiro pode ser definido como “espetáculos que possuíam um ritmo bastante ágil na escrita e na representação, com entradas e saídas de personagens, falas curtas, sem propósito artístico mais elevado, entre outros recursos”, sendo a maioria, musicado.

Mencarelli⁴, explica que o teatro ligeiro teve origem em das feiras parisienses de Saint-Germain e Saint-Laurent, entre o final do século XVII e ao longo do século XVIII. Agitado e irreverente, esse tipo de espetáculo era inicialmente era utilizado como uma estratégia para atrair compradores das mais distintas mercadorias. Com o tempo, caiu no gosto popular e, após

1 GINSBURG, J.; PATRIOTA, R. *Teatro brasileiro: ideias de uma História*. Perspectiva: 2012, p. 93.

2 GINSBURG; PATRIOTA, 2012.

3 AGUIAR, M. A. O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920. 2013. *Dissertação* (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013, p. 24.

4 MENCARELLI, F. A. *A cena aberta: a interpretação de “O Bilontra” no Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. 1996. *Dissertação* (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 1996, p. 90;

ser vítima de inúmeras perseguições de governantes, deu origem a companhias e a diversos subgêneros, tais como: “o vaudeville, o café-cantante, a opereta, a comédia musical, o musical, a burleta, a revista, etc”.

No Brasil, e principalmente no Rio de Janeiro, o teatro ligeiro e suas variantes chegaram a partir da metade do século XIX, tendo alcançado seu auge no século XX. Os vaudevilles caracterizavam-se por ser uma “comédia entremeada de canções”, considerada precursora da opereta. Possuía o enredo simples, com diálogos e canções que se referiam à vida cotidiana, em um tom “picante e espontâneo”⁵. Os cafés-cantantes eram locais em que se serviam bebidas enquanto cantores e atores faziam suas apresentações. O *Alcazar Lyrique*, foi um exemplo, desses “cafés” que atingiu grande sucesso em terras brasileiras.

Quanto ao gênero da opereta, Aguiar⁶ pontua que era principalmente voltado à sátira. Porém, com o passar do tempo, deixou seu tom de crítica à realidade para ser mais alegre e espirituoso. Na mesma linha, havia o musical, que se assemelhava à opereta, se diferenciando somente, por dar mais atenção à dança e a renovação musical constante. A burleta, por sua vez, podia ser definida como “uma comédia de costumes musicada que trazia uma mistura de elementos dos outros gêneros”⁷.

Havia, ainda, o teatro de revista, que se caracterizava como uma produção que possuía intensa relação com a realidade vivida. No Brasil, este tipo de produção se consagrou, segundo Aguiar⁸, em 1884, através da apresentação da revista *O Mandarin*, de Arthur Azevedo⁹ e Moreira Sampaio¹⁰.

O teatro de revista, em solo brasileiro, passou por duas fases. Na primeira, que se estendeu se 1884 até a Primeira Guerra Mundial, havia a chamada *Revista do Ano*, que se caracterizava como uma produção que buscava

[...] tematizar os fatos vistos como mais relevantes no ano anterior. Isso se dava através de uma sequência de quadros, nos quais desfilavam os eventos, sempre comen-

5 MENCARELLI, 1996, p. 96.

6 AGUIAR, 2013, p. 26.

7 AGUIAR, 2013, p. 26.

8 AGUIAR, 2013, p. 28.

9 Arthur Azevedo foi jornalista e teatrólogo. Nasceu em 07 de julho de 1855, em São Luís, no Maranhão e faleceu no Rio de Janeiro em 22 de outubro de 1908. Fez parte do grupo fundador da Academia Brasileira de Letras, escreveu para cerca de 45 periódicos, foi diretor da *Gazetinha*, do periódico *O Album* e da publicação *Vida Moderna*. Escreveu vários artigos sobre a vida artística nacional, principalmente sobre o teatro, em periódicos como *O Paiz*, *Diário de Notícias* e *A Notícia*. Escreveu peças de teatro dos mais diversos gêneros e se dedicou a escrita de contos e poesia.

10 Francisco Moreira Sampaio nasceu na Bahia, em 1851 e faleceu em 1901. Trabalhou na Biblioteca Nacional, na Secretaria do Império, e durante o período republicano, ficou como responsável pelo Asilo dos Meninos Desvalidos. Colaborou em jornais e fundou os periódicos *Novidades* e o *Industrial*. Produziu traduções, paródias e versões de operetas estrangeiras. Ficou conhecido pelas obras que publicou em parceria com Arthur Azevedo.

tados pelos personagens principais das peças (os compères) um dos quais tratava de decifrar para o outro (e, por conseguinte, para a plateia) o significado das alegorias vistas no palco. Costurando toda a ação havia um fio condutor, geralmente um personagem desaparecido ou a algum marido infiel, que levava os compères a percorrer toda a cidade, sendo este o pretexto que justificava o desfile dos personagens e o encontro com os eventos tematizados na peça¹¹.

Mais tarde, após o início da Grande Guerra, o teatro de revista sofreu importantes modificações, e a estratégia do “fio condutor” que ligava os fatos tematizados, deixou de ser empregada. Outra característica que, segundo Saliba¹², inicialmente fazia parte do teatro de revista, mas que foi progressivamente abandonada, era o “humor político” e voltado a discutir as desilusões com o regime republicano. Gerações de humoristas e dramaturgos seguintes, optaram por dar um novo rumo às peças de revista, valorizando seu compromisso com a diversão e apostando sobretudo em elementos como “o humor paródico, o desfile de corpos femininos [e] o papel central dos números musicais”¹³. Porém, o abandono das questões políticas, não tornou o teatro de revista um estilo desconectado de sua realidade, muito pelo contrário, pois “sua grande marca: um permanente debate sobre as questões da atualidade”¹⁴, manteve-se através da abordagem de temáticas mais leves e cotidianas.

O teatro de revista, movimentou a cena dramaturgica brasileira. “Companhias teatrais, formadas com bastante sucesso, excursionaram pelo país com seus artistas populares e com um repertório que apostava em talentos individuais e na capacidade de gerar empatia com o público”¹⁵. A revista, bem como as outras modalidades do teatro ligeiro, souberam reordenar as suas formas, de maneira que pudesse coexistir com outros tipos de divertimento, que estavam em ascensão.

Entretanto, esta capacidade de adaptar-se às mudanças, não foi observada na modalidade do “teatro sério”. Esse gênero, segundo Reis e Marques¹⁶, considerava que a cena dramaturgica nacional deveria ser composta por “dramas e altas comédias” de estilo realista e naturalista, as quais teriam a função de instruir e educar, pelo exemplo. Embora tenha desfrutado de um grande destaque no século XIX, este tipo de produção teatral, que possuía intenções moralizantes e a intenção de construir uma identidade nacional, já não possuía a mesma capacidade de atrair o público.

11 GOMES, 2004, p. 35.

12 SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

13 GOMES, 2004, p. 35.

14 GOMES, 2004, p. 35.

15 GINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 93.

16 REIS, MARQUES, 2012, p. 321.

Frustrados com a mudança, muitos foram os críticos, tais como Renato Viana¹⁷ e Alvarenga Fonseca¹⁸ que, naquele período, passaram a falar sobre uma suposta “decadência do teatro nacional”. Esta percepção negativa sobre os rumos da dramaturgia, talvez fosse decorrente da expectativa, de “missão civilizatória”, que se depositava sobre as artes cênicas brasileiras, e que, ao fim, parecia ter se frustrado. Somado a isso, o descontentamento do grupo de defensores do teatro sério também era motivado pelo desprezo que nutriam relação ao teatro ligeiro, pois consideravam-no inferior quanto aos seus objetivos, estrutura e estética.

O meio teatral, era, portanto, um ambiente de tensões no início do século XX. Enquanto as diversas formas de expressão do teatro ligeiro adquiriam cada vez mais popularidade e espaço, práticas dramatúrgicas oitocentistas perdiam a força e se ressentiam por ver seu espaço ocupado por uma forma artística considerada pouco elevada. Machado de Assis foi um dos que revelaram seu sentimento de insatisfação com a cena teatral nacional ao escrever seu texto *Instinto de Nacionalidade*, publicado originalmente em 24 de março de 1873 no periódico *O Novo Mundo*.

Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? [...] Os autores cedo se enfastiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada. A província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia, — mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original¹⁹.

Visando compreender de forma mais aprofundada essas disputas, foi selecionada, para este artigo, uma série de publicações, entre os anos de 1909 e 1919, da *Revista de Theatro e Sport*, periódico que dedicava grande atenção às atividades dramatúrgicas do início do século. O recorte temporal escolhido para essa análise, denota um momento em que o teatro de revista já havia se consolidado no gosto popular e era amplamente conhecido em suas formas. Assim,

17 Renato Vianna nasceu no Rio de Janeiro em 1894 e faleceu no mesmo local de 1953. Foi autor, diretor e ator. Possuía relação com os modernistas Villa-Lobos e Ronald Carvalho, com os quais fundou a Sociedade dos Companheiros da Quimera. Em 1924, criou a fundação Colmeia, que visava aperfeiçoar o teatro nacional. Ao longo de sua trajetória escreveu peças como *A última encarnação de Fausto*, *O Homem silencioso dos olhos de vidro*, *Sexo e Deus*, dentre outras.

18 Segundo Ferreira (2020) José Caetano de Alvarenga Fonseca, juntamente com Antônio Fernandes Carvalho, era proprietário da *Revista Theatral – Hebdomadario artístico, ilustrado, literário e sportivo*, que circulou de 1894 a 1895. Também foi jornalista, organizou o *Almanack dos Theatros* e trabalhou nos jornais *O Fígaro* e *O Tempo*.

19 ASSIS, 1873, p. 6.

entende-se que as opiniões emitidas sobre esse gênero, neste período, eram mais claras, tanto quando o elogiavam, quanto quando o criticavam.

As publicações escolhidas para o estudo foram escritas, de forma geral, por indivíduos que percebiam o teatro de revista negativamente. A intenção, ao analisar esses materiais, é compreender quais elementos do teatro de revista eram os principais alvos de críticas nas primeiras décadas do século XX. Além disso, busca-se entender, também, como o discurso destes pareceres publicados em jornais, contribuiu para a valorização e canonização do teatro sério em detrimento da marginalização do teatro de revista.

Em termos metodológicos, o estudo das fontes foi feito a partir da abordagem da Análise do Discurso. Segundo Orlandi²⁰, nesta vertente, se considera que “a linguagem não é transparente” e busca-se compreender “como este texto significa” no contexto em que está inserido e em relação aos seus receptores, aos valores vigentes na sociedade, às ideias circulantes, entre outros aspectos. Quando aos dispositivos de análise, a autora pontua que estes precisam ser escolhidos particularmente pelo pesquisador que conduz o estudo, uma vez que cada análise é única.

Para esse artigo, a fim de direcionar a discussão, as fontes escolhidas foram analisadas a partir das seguintes categorias de análise: 1. Definição de teatro sério; 2. Definição de teatro de revista; 3. Crítica a atrizes/atores das Revistas; 4. Críticas às temáticas das revistas; 5. Causas da decadência teatral.

Nos tópicos seguintes, será realizada uma breve reflexão sobre os conflitos entre o teatro sério e de revista, bem como a análise das fontes que evidenciam as disputas que existiam entre esses dois gêneros artísticos.

A MAIS CRUEL E AFLITIVA CRISE²¹: EMBATES ENTRE O TEATRO SÉRIO E O TEATRO DE REVISTA

A atividade dramaturgica do início do século XX era tema de grandes discussões. Neste período, ela mobilizava grandes parcelas da população, que iam até os teatros, circos e cafés-cantantes em busca do estilo cômico e musicado.

Dentre os variados estilos que compunham o teatro ligeiro, a Revista, com certeza, foi uma das que mais obteve destaque. Revistógrafos como “Bastos Tigre, Raul Pederneiras,

20 ORLANDI, 2009, p. 16.

21 Expressão utilizada na *Revista de Theatro e Sport* para se referir a crise do teatro nacional.

Oduvaldo Vianna, José do Patrocínio Filho, Antonio Torres e J. Carlos²² alcançaram sucesso com esse estilo.

Embora as companhias de teatro ligeiro se apresentassem em várias regiões do país, tal como São Paulo, a cidade em que essas produções mais tiveram projeção foi, com certeza, o Rio de Janeiro. Gomes²³, pontua que, na capital federal, a Rua Tiradentes era conhecida por ser um espaço privilegiado para as representações de teatro ligeiro. Nessa região, além de casas de teatro, havia também casas de danças, cervejarias, cafés e cabarés, capazes de atrair um público bastante variado.

Além de sua grande capacidade de adaptação a lugares distintos, a revista também tinha forte apelo popular, devido a sua ligação com a música. Por se tratar de um gênero voltado a representar aspectos do presente, as peças tinham em seu repertório canções que eram vigentes no período, ou que ainda, haviam sido especialmente compostas para ela.

A abordagem de temas da atualidade, também pode ser elencado como um dos fatores que contribuía para que o teatro de revista tivesse grande aceitação. Com uma boa dose de humor, piadas e sátiras sobre os dilemas do cotidiano, ele ajudava a construir uma memória sobre a cidade, aproximando-se, do gênero da crônica²⁴. Alguns elementos da modernidade eram constantemente abordados nestas produções teatrais. Dentre eles, estavam “[...] o cinema, o automóvel, novas danças, uma reorientação nas relações de gênero, novos conceitos de moda, que pareciam diminuir as diferenças entre os sexos, os banhos de mar, e a percepção de uma maior presença feminina no espaço público”.²⁵

A escolha, por parte dos autores de teatro, de evidenciar estas temáticas, em detrimento de outras, não era sem motivo. Segundo Rancière,²⁶ “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. Assim, a representação, nas peças teatrais, das mudanças sociais proporcionadas pelo advento da modernidade indicava, no mínimo, que estas transformações ainda estavam sendo digeridas pela sociedade e precisavam ser debatidas, mesmo que através do meio dramaturgico. Como qualquer produção de estilo ficcional, as peças de teatro de revista articulavam, “o realismo que nos mostra os rastros poéticos, inscritos na realidade mesma, e o artificialismo”²⁷

22 SALIBA, 2002, p. 88

23 GOMES, 2004.

24 GOMES, 2004, p. 53

25 GOMES, 2004, p. 205.

26 RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 58.

27 RANCIÈRE, 2005, p. 57.

de seus personagens e enredos. Através da amálgama, de elementos imaginários e aspectos da realidade vivida, buscava-se gerar algumas reflexões a respeito dos eventos da época.

Entretanto, é importante esclarecer que, apesar de discutir sobre os fatos do presente, não havia nenhuma intenção por parte do teatro de revista, em elaborar teses moralizantes. Como um texto humorístico, seu objetivo era “colocar poderosas lentes de aumento no presente, realçando imensamente o assunto do momento que se desejava tematizar”²⁸.

O descompromisso com a instrução moral do público e a abordagem de temas e enredos considerados pouco edificantes, fazia com que o teatro de revista fosse constantemente alvo de críticas. Acusava-se o teatro de revista de ser pornográfico, imoral e de representar apenas os vícios sociais, tais como o adultério, o meretrício, o jogo, o alcoolismo e o uso de drogas. Na concepção dos defensores do chamado “teatro sério”, estas produções cômicas não poderiam nem mesmo ser classificadas como teatro. Para eles, a atividade dramática vivia um período de crise intensa, o qual era, em suma, causado pela efervescência do cinema e pelo advento destas produções musicadas.

Era comum, que se discutisse em periódicos culturais a respeito da “decadência do teatro nacional” e que houvesse um certo pessimismo quanto ao futuro deste tipo de produção artística. Dramaturgos mais radicais, como o já citado, Renato Vianna, falavam, inclusive, sobre a inexistência do teatro nacional. Para ele, a grande culpada pela situação calamitosa da arte dramática era a crítica, que “por ser mal-informada e excessivamente disposta”²⁹ acabava elogiando peças que não tinham, em sua concepção, as características ideais.

Argumentava-se ainda que, o público, “que se interessava apenas por pornografia”, também seria responsável pela decadência teatral. Vianna, apontava que o “baixo nível da produção cultural brasileira” se devia ao “gosto popular, [...] insensível às sutilezas do drama e da alta comédia”³⁰. Mário Nunes³¹, importante cronista teatral deste contexto, possuía ideias semelhantes à de Vianna. Embora, ele reconhecesse que os espetáculos de estilo ligeiro tivessem a facilidade de se conectar com o público, lamentava que no Brasil apenas esse tipo de produção recebesse destaque.

28 GOMES, 2004, p. 237.

29 GOMES, 2004, p. 125.

30 GOMES, 2004, p. 126.

31 De acordo com Gomes (2004), Mário Nunes foi cronista teatral do Jornal do Brasil por um longo período. Escreveu algumas peças, tais como: *Gastão não quer outra vida* (1925), *Me leva meu bem* (1925), *Mulher* (1943), *Frutos da época* (1948) etc. Reuniu vários de seus textos de crítica teatral em uma série de quatro volumes os quais, constituem hoje, uma importante fonte de pesquisa sobre o teatro do século XX.

Nota-se também, nos discursos de vários críticos, uma clara tentativa de associar as produções de estilo cômico e musicado, a um público mais popular e inculto, enquanto o teatro de abordagem literária seria vinculado às elites. Entretanto, “esta argumentação continha um inequívoco sentido de diferenciação social”, sugerindo a existência de uma cultura de elite e “outra voltada para o restante da população”³².

A ideia de que, o teatro de revista se destinava apenas às camadas mais baixas da população, talvez possa ser explicada pelo fato de que as casas teatrais que comumente apresentavam este estilo de divertimento “tinham, na ponta mais baixa, ingressos a preços baratos. Mas isso não significava que a maioria do público fosse compradora deste tipo de ingresso”³³. Gomes³⁴, em sua pesquisa sobre este gênero, atesta que, muitas vezes, espaços teatrais especializados em teatro de revista vendiam inúmeros ingressos de alto valor, classificados como de “lugar distinto”, e superavam as vendas de locais destinados ao “teatro sério”. Tais elementos, comprovam que a concepção de que liga o gênero musicado apenas aos populares não se comprova e que, este estilo tinha como grande artifício a capacidade de atrair a atenção de pessoas das mais diversas camadas sociais.

Em suma, o que se percebe é que as críticas desferidas contra o teatro de revista originavam-se, sobretudo, de um grupo de intelectuais insatisfeitos com os rumos da produção teatral brasileira. Para estes indivíduos, parecia impossível pensar em teatro fora do que se considerava canônico, naquele contexto. Eles não conseguiam avaliar as produções cômicas e musicadas, a partir das especificidades deste gênero. Para eles

[...] o teatro dos anos 1920 tinha as mesmas características dos tempos do teatro de João Caetano, e exigia-se de todos os gêneros teatrais, indistintamente, que se adequassem a um modelo que privilegiava basicamente o teatro como agente moralizador da sociedade e cujo principal trunfo estaria em um texto literariamente bem-acabado, representado por atores treinados em academia de arte, segundo os preceitos clássicos³⁵.

Partindo destes pressupostos, era compreensível a quantidade exorbitante de comentários negativos que o teatro ligeiro recebia. A desconsideração de que ele possuía uma lógica própria de funcionamento, fazia com fosse constantemente visto como uma produção de baixa qualidade artística, vulgar e esteticamente pobre. Entretanto, o maior problema é que esta con-

32 GOMES, 2004, p. 130.

33 GOMES, 2004, p. 97.

34 GOMES, 2004, p. 94.

35 GOMES, 2004, P. 140.

cepção, que coloca o teatro de revista como uma produção de segunda categoria, foi também reproduzida pela historiografia.

Ao pensar sobre a História do Teatro Brasileiro, Faria³⁶ pontua que, por muito tempo, houve uma escassez de estudos sobre dramaturgia. Era comum que o teatro fosse tratado como um mero “apêndice” das produções historiográficas sobre literatura ou, ainda, analisado sem a consideração de suas especificidades. Faria³⁷ cita, por exemplo, Sílvio Romero e José Veríssimo³⁸, que embora tenham produzido boas contribuições, enfatizaram, em seus escritos, apenas a “dramaturgia de cunho literário”, sem dar atenção aos demais elementos que compunham um espetáculo teatral. Já com Henrique Marinho e Múcio da Paixão³⁹ ocorreu o contrário, pois segundo Faria, eles escreveram obras repletas de “informações sobre edifícios teatrais, companhias, repertórios, decretos, uma infinidade de nomes de autores e títulos de peças representadas”, mas pobres em “nas considerações de ordem estética ou no plano analítico e interpretativo”⁴⁰.

A construção de uma história do teatro brasileiro, considerando de forma conjunta a sua dimensão literária, seus elementos cênicos e sua conexão com o social, ainda estava distante de ser produzida. Faria, pontua que Carlos Sussekind de Mendonça, já dava pistas sobre a importância de considerar o teatro em todos os seus aspectos, ao escrever a *História do Teatro Brasileiro*, em 1926⁴¹.

Porém, segundo Ginsburg e Patriota⁴², coube à Sábato Magaldi a produção de uma obra de teor mais reflexivo sobre as artes cênicas nacionais. De acordo com os autores, em *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), Magaldi sintetizou “um programa de revisão e fundamentação nossa herança dramaturgica e cênica, não apenas como exposição de concepções e problemas gerais, mas como um estudo sistemático dos textos e das montagens, dos autores e atores, no seu ambiente estético-histórico”.

Quando se trata do teatro ligeiro, a maior parte das produções historiográficas não o caracterizaram de forma positiva. Segundo Aguiar⁴³, José Galante de Souza, autor de *O Teatro no*

36 FARIA, J. R. Por uma Nova História do Teatro Brasileiro. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

37 FARIA, 2012, p. 15.

38 Sílvio Romero publicou em 1888 a obra *História da Literatura Brasileira*. Veríssimo, publicou em 1916, uma obra com o mesmo nome.

39 Henrique Marinho escreveu a obra *O Teatro Brasileiro: alguns apontamentos para sua História*, em 1904. Já Múcio da Paixão produziu o livro *O teatro no Brasil*, em 1936.

40 FARIA, 2012, p. 15.

41 FARIA, 2012, p. 16.

42 GINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 62.

43 AGUIAR, 2013, p. 17

Brasil (1960) considerava que o teatro ligeiro “era o causador da ruptura do desenvolvimento estético” e, portanto, gerador da decadência do Teatro Nacional. Na mesma linha de pensamento, Sábato Magaldi⁴⁴, acreditava que o teatro ligeiro havia praticamente matado os dramas e as comédias do teatro sério.

Neves⁴⁵ pontua que, embora pesquisas atuais já estejam lançando um novo olhar sobre este tipo de produção, um “ranço historiográfico” sobre a dramaturgia dos anos de 1910 a 1930 ainda se faz presente em algumas obras. A autora cita, por exemplo, os estudos de Décio Almeida Prado, autor de *O teatro brasileiro moderno* (1988). Segundo Neves, embora ele traga contribuições para o estudo do teatro no Brasil, seu olhar sobre as produções das primeiras décadas do século XX, é bastante desfavorável. A visão depreciativa do autor sobre o teatro cômico, entretanto, se deve principalmente ao fato de ele ser um dos muitos estudiosos entusiastas do teatro moderno. “Prado dificilmente poderia reconhecer qualidade nos espetáculos de arte e entretenimento que vieram antes, os quais ele ansiava por alterar”⁴⁶.

Ginsburg e Patriota⁴⁷ explicam ainda que o fato de alguns historiadores, como Almeida Prado, não avaliarem positivamente o teatro cômico e musicado, é compreensível se analisarmos como as bases da História do Teatro foram edificadas. Segundo os autores, no Brasil, os valores artísticos atribuídos ao teatro, no século XIX, foram incorporados, direta ou indiretamente, por aqueles que se dedicavam a escrever uma história sobre a dramaturgia nacional. Desta forma, construiu-se a concepção de que, para ser de valor, uma peça teatral precisava ser mais do que um entretenimento, mas estar voltada a formar moralmente o espectador e a promover o desenvolvimento nacional.

Pautados nesses ideais, autores como Prado, e outros tantos, incorporaram em sua “narrativa histórica as ideias e hierarquias elaboradas por críticos e literatos”⁴⁸. Assim, produções cômicas e musicadas, passaram a representar, aos olhos desses indivíduos, a decadência.

Outro exemplo deste tipo de situação é verificável no texto de Costa⁴⁹ (2012), integrante da coletânea *História do Teatro Brasileiro*, organizada por Faria⁵⁰. Em seu texto, embora a

44 MAGALDI, 1997, p. 152

45 NEVES, L. O. O teatro brasileiro do início do século XX: alguns apontamentos para uma pequena revisão da história. *Letra e Ato*, v. 7, n. 07, p. 68-78, 2017.

46 NEVES, 2017, p. 69.

47 GINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 32.

48 GINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 34.

49 COSTA, M. M. Uma dramaturgia eclética. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. v. 1, cap. 5, p. 335-358.

50 FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

autora reconheça as qualidades estéticas do teatro de revista, acaba por reproduzir concepções ultrapassadas de que este tipo de espetáculo se destinava a um público menos sofisticado, às classes média e baixa da população, graças aos preços diminutos dos bilhetes comercializados. Somado à estas análises, ainda há o problema da pequena quantidade de pesquisas historiográficas a respeito do teatro das primeiras décadas do século XX.

Os trabalhos acabam por concentrar sua atenção em dois momentos: os meados do século XIX, com João Caetano e o teatro realista, e o período que se inicia nos anos 40 do século XX, especialmente após *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Toda produção teatral surgida entre esses dois períodos recebe muito pouco espaço, excetuando-se as peças de Arthur Azevedo (cujas análises, não raro, são acompanhadas por lamentos devido ao fato de esse autor ter se dedicado ao teatro ligeiro), França Júnior e alguns outros. Textos, atores e intérpretes do período entreguerras só merecem alguma referência quando podem ser encarados como antecessores do teatro que se desenvolve a partir da década de 1940 [...]. O teatro ligeiro, ainda que naquele período lotasse teatros da capital, e do interior do país, está totalmente ausente das histórias do teatro brasileiro⁵¹.

A herança dos ideais dramaturgicos oitocentistas, somada a esta escassez de estudos historiográficos, contribuiu para que constituísse uma oposição entre o teatro sério e as diversas modalidades que compõem o teatro ligeiro. Enquanto o primeiro, é visto como de alta qualidade, o segundo, por não se encaixar nos moldes dos dramas e da alta comédia do século XIX, está a margem, fora do que se considera canônico.

De acordo com Reis⁵², o cânon pode ser entendido como “um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres – um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta “humanidade” é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável”. Ainda segundo o autor, vinculado imediatamente a esta noção, está a ideia de poder, pois o “conceito de cânon, implica em um processo de seleção (e exclusão)”⁵³.

Neste sentido, sempre que nos propomos a pensar na transformação de obras – literárias ou não – em canônicas, cabe observar os grupos envolvidos neste processo, seus interesses e o lugar que ocupavam na sociedade. A análise destes elementos nos faz compreender, ao menos em partes, os motivos de algumas obras serem extremamente valorizadas e de outras serem pouco reconhecidas em suas características.

Na próxima seção deste artigo o objetivo será analisar um conjunto de publicações selecionadas da *Revista de Theatro e Sport*, escritas entre os anos de 1909 e 1919. A intenção é

51 GOMES, 2004, p. 130-131.

52 REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (org). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 3.

53 REIS, 1992, p. 3.

identificar as principais críticas feitas ao teatro de revista e perceber como as ideias concebidas sobre este gênero teatral influenciaram na forma como ele é compreendido até os dias atuais.

Mais do que isso, objetiva-se por meio da análise das fontes deste periódico, contribuir nos estudos referentes ao teatro de revista, para que esse possa ser cada vez mais compreendido dentre de suas características, e não tendo como referência, formas de arte que o antecederam.

ESSAS COCHEIRAS DE ORGIAS⁵⁴: CRÍTICAS AO TEATRO DE REVISTA NO JORNAL DE THEATRO E SPORT

As recentes pesquisas a respeito do teatro de revista, nos revelam que este estilo de produção artística era “constituído de uma teatralidade vibrante, que dialogava com o público de maneira intensa, trazendo para a cena os costumes do dia a dia, as notícias, as festas, as músicas, as piadas, entre outros elementos”⁵⁵. Entretanto, no período em que esteve em seu auge, estas peças teatrais eram julgadas de forma bastante depreciativa. Críticos, responsáveis por escrever colunas em diversos periódicos circulantes, costumavam ressaltar uma série de elementos que, em sua visão, eram negativos e faziam este tipo de peça ser de baixo valor moral e cultural.

O *Jornal de Theatro e Sport*, é um exemplo de periódico que, no início do século XX, se dedicou a representar os principais eventos da cena dramatúrgica brasileira. De acordo com Serpa,⁵⁶ o *Jornal de Theatro e Sport*, foi fundado em 1904, porém, apenas no ano de 1914 adicionou ao seu título o termo “Sport”. Em março de 1914, o periódico passou a ser dirigido por Abel Novaes e Alfredo Ford, que suspenderam sua publicação em 26 de setembro do mesmo ano. No ano seguinte, o jornal foi retomado, por Lino Ferreira⁵⁷, Abel Novaes, Alfredo Ford e Leônidas de Carvalho, com “um formato mais elegante [e] ideias novas”, sem, entretanto, alcançar ainda grande projeção. No dia 29 de março de 1915, o nome da publicação se modificou, deixando de lado o termo “jornal” por “revista”.

Uma publicação do dia 15 de abril de 1916, comemorativa de um ano do retorno da *Revista de Theatro e Sport*, esclarece que, em março daquele ano, após sensíveis melhoras efetuadas pelo diretor J. Barreiros⁵⁸, o periódico, finalmente, estava obtendo maior aceitação nas

54 Expressão utilizada na *Revista de Theatro e Sport* para se referir ao teatro de revista.

55 NEVES, 2017, p. 72.

56 SERPA, C. Mídia impressa e esportes: notas históricas. IN: ANPUH Simpósio Nacional de História, 31., Rio de Janeiro. *Anais [...]* Rio de Janeiro: ANPUH, 2021. Disponível em: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628560930_ARQUIVO_a595a22e-2a66ac6fae309611b446ce44.pdf Acesso em: 1 fev. 2022.

57 Sebastião Lino Ferreira nasceu em Lisboa, em julho de 1884 e faleceu na mesma cidade em 1913. Foi autor de diversas peças de teatro ligeiro (revistas e operetas), empresário, ator e cineasta. Também foi diretor da *Revista de Theatro e Sport*, publicação brasileira.

58 Autor da opereta “O sacrifício do amor” (1914). Tornou-se diretor da *Revista de Theatro e Sport* em 29 de março de 1915.

rodas teatrais e esportivas. Embora tal notícia fosse positiva, o autor da reportagem, identificado pelo pseudônimo Arrebiros⁵⁹, ainda se mostrava receoso com as dificuldades enfrentadas no meio jornalístico – “o elevado preço do papel, a carestia de mão-de-obra, o custo dobrado dos clichés, tudo cooperando para que a continuação da publicidade da *Theatro e Sport* represente um ato de temeridade dos seus proprietários”⁶⁰.

A *Revista de Theatro e Sport* se manteve ativa até o ano de 1925. Seus primeiros números custavam apenas 100 réis e possuíam cerca de 8 páginas, enquanto as últimas edições da publicação contavam uma média de 20 páginas e tinham o valor de 300 réis, a unidade.

O conteúdo da *Revista de Theatro e Sport* era bastante diverso. Ao mesmo tempo, em que este periódico se preocupava em anunciar as produções teatrais em evidência e de elogiar peças de revista que estavam obtendo sucesso, também havia em seu corpo, diversas publicações fazendo menção à suposta decadência do teatro nacional. Nota-se, assim, que não havia dentro desse veículo informativo, uma posição oficial em relação à dramaturgia. Os intelectuais que colaboravam com este meio, usavam seu espaço de escrita para emitir opiniões e julgamentos pessoais e/ou do grupo de pensamento do qual faziam parte.

Uma seleção de reportagens que criticavam o teatro de revista – foco de análise nesse artigo – evidencia que a tônica dos discursos era bastante semelhante: culpava-se o teatro ligeiro de ocupar o espaço do teatro sério, de promover a circulação de peças indecentes e que somente tratavam dos vícios sociais.

Na publicação do dia 23 de setembro de 1916, em tom saudosista e desanimado, o colunista J. Blanco⁶¹, expressou quais eram as características do teatro considerado virtuoso por ele e muitos outros intelectuais do período:

Ah! Tempos! Ah! Nossos bons tempos! Suspiram aquelles que viram representar o immortal João Caetano, Vasques e outros; que viram no theatro um templo d’arte, uma causa extraordinária, uma solemnidade fóra do usual, e amavam com dedicação e carinho a divina arte de Talma.

[...] Ir a um theatro, era ir a uma escola de patriotismo, de abnegação e moralidade. Isto pelo character das peças que representaram, pela cor viva e verdadeira que os actores davam aos seus papeis.

59 Pseudônimo utilizada por um colaborador da *Revista de Theatro e Sport*. Arrebiros escreveu algumas reportagens para a seção *Semana Theatral* e no ano de 1919 esteve a frente da coluna *Croniqueta*, na qual escrevia sobre personalidades do meio cultural e teatral carioca. Entre os anos de 1917 e 1918 foi o responsável por uma seção intitulada *Via Láctea...de atrizes*, na qual atrizes do meio teatral eram homenageadas com poemas de sua autoria. Escreveu também o romance *Amor Infeliz* em parceria com Salvilius, também colaborador do periódico. A obra foi dada aos assinantes do jornal no ano de 1918.

60 ARREBIROS, 1916, p. 1.

61 Pseudônimo utilizado por um colaborador da *Revista de Theatro e Sport*, cujas publicações tratavam especificamente sobre o teatro, cinema e demais diversões na região de Niterói.

Os paes orgulhavam-se de levar os seus filhos a uma representação porque via nella o espelho da boa educação, mostravam-lhes esta ou aquella scena como exemplo frizante da boa escola; era a fonte sacrossanta onde bebiam a sã moral, onde viam o Bello unido ao Grandioso, onde era o mestre e o espectador o discipulo^{62 63}.

A descrição feita por Blanco, nos mostra que a ideia de “bom teatro”, defendida por muitos indivíduos no início do século XX, ainda estava muito vinculada aos ideais dramaturgícos vigentes no contexto oitocentista. No século XIX, à dramaturgia era atribuída uma “missão moralizante e civilizatória”⁶⁴. Muito mais que um entretenimento, as peças teatrais naquele período eram concebidas como elementos que deveriam proporcionar a elevação e o progresso da nação, funcionando como “uma verdadeira escola dos costumes, indicando nos quadros que pintava do quotidiano local quais eram as ações moralmente adequadas, condizentes com a civilização, e quais as punições a que estavam sujeitos os infratores”⁶⁵.

Para os defensores desta abordagem teatral, era considerado ultrajante que o “teatro sério”, comprometido com o desenvolvimento nacional e com a divulgação de bons costumes, fosse suplantado por peças cômicas e pouco preocupadas com as teses moralizantes. J. Blanco considerava o teatro de revista uma “eterna babozeira, a ridícula palhaçada entre meia dúzia de actores que vivem entre o dever e a necessidade”⁶⁶. Em sua concepção, o grande problema era que os envolvidos nesta atividade, não faziam seu trabalho por amor à arte, mas sim por interesse pecuniário.

A grande questão, entretanto, era que julgar o teatro ligeiro sob os padrões dramaturgícos do século XIX, não fazia nenhum sentido. Por se tratar de obras com intenções muito distintas, os critérios de avaliação também deveriam ser diferentes. Analisar as produções cômicas e musicadas a partir de elementos do teatro sério, desconsiderava todas as particularidades deste tipo de peça e cobrava-lhe algo com a qual ela nunca havia se comprometido.

Apesar das intensas críticas que recebia, “os gêneros musicais permaneciam incólumes às discussões entre intelectuais e artistas acerca da necessidade de se fundar um teatro dito ‘sério’ no país”⁶⁷. Segundo Reis e Marques, as peças de teatro ligeiro faziam extremo sucesso, mobilizando um grande mercado composto por atrizes, atores, empresários, ensaiadores, e ou-

62 BLANCO, J. O teatro em Nictheroy. *Revista de Theatro e Sport*, Rio de Janeiro: 23 set. 1916, p. 15.

63 Neste trabalho optou-se por manter a grafia original dos textos selecionados das fontes jornalísticas. Por este motivo, algumas palavras podem estar escritas e acentuadas de forma distinta da noma padrão culta atual.

64 FRANÇA, J. M. C. *Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p. 151.

65 FRANÇA, 1999, p. 151.

66 BLANCO, 1916, p. 15.

67 REIS, A.; MARQUES, D. A permanência do teatro cômico e musicado. In: In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 322.

tros tantos profissionais. “A cada temporada, subia à cena uma infinidade de peças, que ficavam pouco tempo em cartaz – salvo evidentemente as exceções –, pois era preciso atrair o público com novidades”⁶⁸.

O tom polifônico do teatro de revista era, inclusive, uma das características que mais atraía o público. Uma peça era capaz de, ao mesmo tempo, discutir um assunto sob vários pontos de vista, não dando, entretanto, um veredicto acerca do que era certo ou errado. Se esta receita narrativa era bem-vista pelos espectadores, o mesmo não se pode dizer dos críticos. Para estes, os temas tratados no teatro de revista não eram dignos, porém, como eram representados, tornava tudo ainda mais imoral. J.R ao escrever uma publicação intitulada “Críticas... e críticos”, na *Revista de Theatro e Sport* em 28 de agosto de 1915, aponta que

[...] a revista deve ser alguma coisa mais do que um amontoado de disparates e de phrases pronographicas. Apresentar em scena os costumes, os homens e os episódios de uma epoca, comprehende-se, mas deturpar tudo, desmoralisar tudo, com o desejo de provocar gargalhadas que só deviam eclodir pelo effeito das situações theatraes ditos de espírito, não é, nunca foi, maneira decente de escrever uma revista teatral⁶⁹.

No trecho selecionado, mais uma vez, fica evidente como as concepções acerca da arte dramaturgica no início do século XX divergiam. Vindos da tradição realista, os defensores do teatro sério eram adeptos de representações mais sutis. De acordo com Aguiar⁷⁰, nas peças realistas os atores atuavam nas cenas como se não estivessem no palco, mas sim vivenciando realmente as situações ficcionais em sua vida. Este modo de interpretar produzia cenas mais leves e naturais e, até mesmo os momentos cômicos, deveriam se originar pela “força do dito espirituoso e pela graça da observação delicada”⁷¹.

Já no teatro de revista, como a intenção era, sobretudo, divertir o público frequentador, as representações eram menos controladas. Números que envolviam danças, piadas de duplo sentido, mulheres com poucas roupas, eram constantes. Por se distanciar muito da proposta do “alto teatro”, este estilo de representação era malvisto e, muitas vezes, concebido como “porno-gráfico” e obsceno. Gomes⁷², aponta que, como a presença de atrizes com roupas curtas ou com pouca vestimenta era algo comum, elas eram eventualmente vistas como prostitutas. Marques

68 REIS; MARQUES, 2012, p. 323.

69 J.R. Críticas...e críticos. *Revista de Theatro e Sport*, Rio de Janeiro: 28 ago. 1915, p. 8.

70 AGUIAR, F. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

71 FARIA, J. R. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 20.

72 GOMES, 2004, p. 128.

Pinheiro⁷³, ao escrever, em 1918, a publicação intitulada *Causas da decadência do teatro nacional – as atrizes*, pontua que,

O teatro, entre nós, não é cousa honesta, não é um trabalho onde a virtude possa procurar o pão de cada dia, muito ao contrário; para as artistas, é muito mais fácil ganhar farto dinheiro entregando o corpo ao pecado, do que o conseguir sem as delícias do vício.

O teatro para a maioria das nossas atrizes não é meio de vida. O dinheiro que ellas gastam e desperdiçam não provem da arte que exhibem no palco; o dinheiro vem da prostituição.

[...] As artistas honestas, porque as há no teatro, estas não podem fazer concorrência às ‘profissionais do sorriso’ que invadiram o palco, mesmo porque os empresarios dão preferência ao genero desbragado, pois dizem elles: ‘ellas se vestem com mais luxo e são o chamariz de conquistadores para a platéa’⁷⁴.

A presença das atrizes nos teatros de revista, tal como nos aponta Pinheiro, era, com certeza, um dos maiores atrativos das peças do estilo cômico. Entretanto, o que muitos críticos argumentavam na época, é que, era, unicamente a exposição de corpos femininos pouco cobertos, que motivava o público a frequentar as peças de estilo ligeiro. Gomes⁷⁵, entretanto, nos evidencia que havia controvérsias nesta concepção. Lima Barreto⁷⁶, foi um dos literatos do período que se opôs a tal ideia. De acordo com este escritor, as peças musicadas faziam sucesso porque a população conseguia identificar em seus enredos, traços de sua vida cotidiana. Desta forma, o “chamariz das pernas”, o maxixe e as danças, apesar de serem atraentes ao público, não eram a principal motivação que os levava às casas de teatro.

A comparação, que Pinheiro faz das atrizes de teatro a prostitutas, é muito revelador dos traços conservadores da sociedade brasileira da época. Ainda que neste período as mulheres estivessem cada vez mais inseridas no mercado de trabalho e que, os padrões de gênero estivessem em transformação, as cobranças em relação à moralidade feminina ainda eram intensas. Mulheres que optavam por trabalhar no meio dramaturgico e utilizar de sua sensualidade, eram severamente julgadas. Além disso, sua presença nestes espaços, além de contrariar as expectativas que existiam em relação ao comportamento feminino, era utilizada para depreciar ainda mais as peças de revista.

73 Colaborador da *Revista de Teatro de Sport*. Suas publicações eram eventuais e em geral tratavam sobre a cena teatral. Em fevereiro de 1918, juntamente com seu irmão, Raphael Pinheiro, escreveu a peça *O perdão*, que trata sobre episódios da vida de Jesus. Em 1920, outra peça, intitulada *A renúncia*. É descrito no próprio periódico como jornalista e escritor teatral.

74 PINHEIRO, M. *Causas da decadência do Theatro Nacional – as atrizes*. *Revista de Teatro e Sport*, Rio de Janeiro: 09 fev. 1918, p. 22.

75 GOMES, 2004, p. 129.

76 Segundo Martins (2004, p. 12) Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu em 1882, no Rio de Janeiro e faleceu em 1922, na mesma cidade. Foi jornalista e produziu uma “literatura era bastante versátil, podendo se encontrar vários gêneros: romance, sátira, conto, crônica, epistolografia e memórias”. Algumas de suas obras mais conhecidas são *Recordações do escrívão Isaías Caminha* (1909), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), *Clara dos Anjos*, dentre outros.

Além da crítica específica às atrizes, Pinheiro também desfere comentários negativos aos atores, de maneira geral, e ao suposto descomprometimento que estes possuíam com a arte teatral.

Accresce ainda, que além do que apontamos, são os nossos actores e actrizes de uma ignorancia que muito se confunde com o analphabetismo. [...] Seria facilmente desculpada a ignorancia dos nossos artistas si não fosse ela prejudicial ao theatro, mas é exactamente isso que acontece. [...] Com taes actores e actrizes é impossível elevar o nível moral do theatro e muito menos imprimir o cunho de arte nesses ‘mambembes’ que por ahi andam com o titulo de companhias theatraes.

[...] Pergunte-se a qualquer director de scena quaes os artistas que no ensaio geral sabem de cór os seus papeis⁷⁷.

Na contramão destes comentários negativos, Reis e Marques apontam que atores e atrizes do teatro de estilo ligeiro, estavam longe de serem descomprometidos com a arte teatral. De acordo com os autores, no estilo de teatro por sessões, cada apresentação durava pouco mais de uma hora. Porém, por vezes, havia três representações em um único dia. Somada a esta agenda atribulada, soma-se ainda que “os atores trabalhavam duramente, sem um dia sequer de descanso. Viviam em atividade permanente, de domingo a domingo, ensaiando a montagem que sucederia a que estava em cartaz, pois, em geral, as temporadas eram curtas, salvo algum grande sucesso”⁷⁸. O fato de não saberem decoradas todas as suas falas, como critica Pinheiro, era, portanto, compreensível, dada a rápida mudança que existia de um texto narrativo para outro.

Talvez não fossem formados pela academia de arte cênicas, nem tivessem diplomas para comprovar sua especialidade, tal como talvez desejassem os críticos. Porém, mais do que elementos constituintes do teatro, os atores e atrizes eram essenciais para que esta atividade funcionasse. Eles estabeleciam com o público espectador uma estreita relação de empatia, o que, muitas vezes, fazia com que as pessoas se sentissem ainda mais motivadas para frequentar as peças.

Se o suposto desleixo dos atores e as temáticas “obscenas” eram consideradas prejudiciais para o desenvolvimento do teatro, na visão de muitos intelectuais, os culpados pelo estado lamentável da atividade dramaturgica nacional eram também de alguns críticos. Em sua publicação do dia 28 de agosto de 1915, J.R além de reclamar dos assuntos tratados no teatro de revista, também acusa a crítica teatral de ser parcial e de apenas elogiar, não tendo coragem de se indispor com ninguém em nome da verdade:

As razões d’outrora, são as mesmas de hoje. A crítica é a única culpada de tudo quanto mais aparece no nosso theatro.

77 PINHEIRO, 1918, p. 22.

78 REIS; MARQUES, 2012, p. 331.

As opiniões da crítica, salvo exceções que justificam a regra, são sempre de acordo com as amizades dos artistas, dos empresários, dos autores e principalmente, subordinadas aos sorrisos e às promessas das improvisadas “estrellas”, que figuram nos elencos das companhias nacionais. E quando aparece alguém, com a isenção de ânimo e de paixões necessárias para dizer leal e sinceramente o que pensa de uma peça ou de um artista, logo surgem os Catões modernos, vociferando contra o audacioso que ousou profanar com a sua opinião franca os deuses da literatura revisteira e as deusas dos requebros mais ou menos insolentes⁷⁹.

Na concepção de J.R., o grande problema da crítica teatral era que, a maioria dos jornalistas que deveriam fazer uma análise acurada das peças, tinham algum tipo envolvimento pessoal com atores, atrizes, empresários ou autores. Isso, na visão de J.R. impedia que opiniões sinceras fossem emitidas, e que, conseqüentemente, as peças pudessem ser aprimoradas.

Em um tom muito semelhante, Salvilius⁸⁰ escreve uma publicação intitulada *Voltando a’ carga* na *Revista de Theatro e Sport*. Nesta ele defende que a decadência do teatro era resultante da falta de verdade em tudo o que se escrevia sobre ele.

[...] Não há peça que não apanhe o seu elogio em umas chronicas cheias de palavras e falta de crítica, e quando são tão más que não podem ser apadrinhadas por esses elogios barateados, ainda assim não é unanime a apreciação; sempre fica um ou outro jornal para uso de defesa do pseudo-autor.

Quem, porém, conhecer bem o que é o jornal internamente, terá fácil explicação do caso. O que se está dando é a resultante do que já tivemos ocasião de dizer: — a falta de jornalistas conhecedores do assumpto, ou pelo menos, bons observadores e amantes da arte teatral⁸¹.

Segundo Gomes⁸², o problema apontado por Salvilius, também era percebido por outros opositores do teatro de revista. Para muitos deles, as produções cômicas e musicadas sempre eram elogiadas porque faltava, por parte dos jornalistas, conhecimento a respeito dos princípios da arte teatral. É possível, entretanto, que este descontentamento existisse porque estes intelectuais esperavam que os críticos literários tivessem como padrão norteador de suas avaliações os elementos do teatro sério. Porém, ao que parece, havia uma parte do meio jornalístico que, via com bons olhos o estilo dramático ligeiro e, acolhia de bom grado, os novos ventos que sopravam nos palcos brasileiros.

O jornal, deste ponto de vista, servia como palco de discussões e embates sobre a situação da arte dramática nacional no início do século XX. Mais que isso, este tipo de discussão

79 J.R. Críticas...e críticos. *Revista de Theatro e Sport*, Rio de Janeiro: 28 ago. 1915, p. 8.

80 Salvilius era o pseudônimo utilizado por Luiz Silva, na *Revista de Theatro e Sport*. Colaborar da revista, foi responsável pela coluna *Em pedaços*, na qual tecia comentários sobre as novidades teatrais. É descrito, no próprio jornal como cronista, jornalista e teatrólogo. Em outubro de 1921, assumiu a direção do periódico.

81 SALVILIUS. *Voltando a’ carga*. *Revista de Theatro e Sport*, Rio de Janeiro: 14 jul. 1917, p. 17.

82 GOMES, 2004, p. 125.

possibilitava também entrever o que se concebia, no contexto, como digno de ser apreciado e o que era concebido como subproduto cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma rápida análise sobre estes trechos do *Revista de Theatro e Sport* nos possibilita notar que, no contexto das primeiras décadas do século XX, assim como havia aqueles que apreciavam os espetáculos de revista, havia também uma parcela da população que não aderiria às novidades da arte dramática.

Infelizmente, por muito tempo, interpretações aligeiradas e incompletas a respeito da arte teatral de revista acabaram por situá-la fora do que se considera “canônico” em termos da dramaturgia brasileira. De acordo com Reis⁸³, quando se trata do cânon, é sempre imprescindível pensar a respeito de quem o estabeleceu e questionar de “que posição social falava, que interesses representava, qual seria seu público-alvo e qual a sua agenda política, qual o seu estatuto de classe, de gênero ou étnico, por quais critérios norteou a sua eleição e rejeição de obras e autores”.

No caso do teatro de revista, alguns elementos podem ser apontados como causadores de sua marginalização. Em primeiro lugar, cabe destacar que aqueles que se colocavam contra este estilo de teatro, assim se portavam porque eram adeptos de outra vertente dramática. Para estes – preocupados em estabelecer uma dramaturgia moralizante, nacional e de cunho pedagógico – era difícil aceitar espetáculos constituídos por enredos cômicos, que satirizavam a sociedade, repletos de músicas e danças modernas.

Estes intelectuais, que se colocavam contra a dramaturgia cômica e musicada, explicitavam suas ideias em periódicos, e classificavam estas peças como um tipo de produção de baixo valor estético, vulgar e desleixada. Além disso, buscavam ligá-las, sobretudo, às classes populares, argumentando que seus enredos só tinham o poder de agradar uma população pouco exigente e inculta.

A concepção de teatro moralizante, próprio do contexto oitocentista, além de influenciar a opinião de críticos literários e intelectuais contemporâneos das primeiras décadas do século XX, também impactou nas produções historiográficas sobre a dramaturgia nacional. Por muito tempo, o teatro ligeiro, em especial a Revista, foi classificada como um tipo de produção simples e pouco valorosa. Somado a este problema, ainda há a escassez de estudos sobre o tema.

83 REIS, 1992, p. 5.

Estes elementos apontados, contribuíram para que as obras teatrais das primeiras décadas do século XX, ficassem por muito tempo marginalizadas e vistas como menos importantes, diante de trabalhos mais conhecidos.

Felizmente, na atualidade estudos mais atentos ao contexto da época, estão possibilitando novas compreensões. Além disso, a análise criteriosa de fontes históricas, tal como as da *Revista de Theatro e Sport*, analisadas para esse artigo – nos evidenciam que a cena cultural do século XX era muito mais complexa do que se pensava. O estudo desses materiais nos permite compreender os motivos causadores das críticas deferidas contra o teatro musicado, bem como possibilitam questionar algumas concepções cristalizadas sobre essas produções artísticas.

REFERÊNCIAS

FONTES

ARREBIROS. Um anno mais. *Revista de Theatro e Sport*. Rio de Janeiro: 15 de abril de 1916, p. 1.

ASSIS, M. *Instinto de nacionalidade*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf Acesso em: 26 ago. 2021.

BLANCO, J. O theatro em Nictheroy. *Revista de Theatro e Sport*, Rio de Janeiro: 23 set. 1916, p. 15.

J. R. Críticas... e críticos. *Revista de Theatro e Sport*, Rio de Janeiro: 28 ago. 1915, p. 8.

FONSECA, A. Discurso. *Revista de Theatro e Sport*, Rio de Janeiro: 18 abr. 1922, p. 13-14.

PINHEIRO, M. Causas da decadência do Theatro Nacional: as actrizes. *Revista de Theatro e Sport*, Rio de Janeiro: 9 fev. 1918, p. 22.

SALVILIUS. Voltando a' carga. *Revista de Theatro e Sport*, Rio de Janeiro: 14 jul. 1917, p. 17.

OBRAS GERAIS

AGUIAR, F. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

AGUIAR, M. A. O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12109> Acesso em: 3 jan. 2023.

COSTA, M. M. Uma dramaturgia eclética. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. v. 1, cap. 5, p. 335-358.

FARIA, J. R. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FARIA, J. R. Por uma Nova História do Teatro Brasileiro. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FRANÇA, J. M. C. *Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

FERREIRA, V. A. Revista Theatral (1894-1895) o daguerreótipo moral: imprensa, teatro e política na esfera pública. *Revista Rascunhos: Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, Uberlândia, v. 7, n. 2, p. 209-225, 2020.

GINSBURG, J.; PATRIOTA, R. Teatro brasileiro: ideias de uma História. Perspectiva: 2012, p. 93.

GOMES, T. M. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

MARTINS, W. S. N. Paschoal Segreto "Ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920). 2004. *Dissertação* (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglcle-findmkaj/https://livros01.livrosgratis.com.br/cp000003.pdf> Acesso em: 3 jan. 2023.

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

MENCARELLI, F. A. A cena aberta: a interpretação de “O Bilontra” no Teatro de Revista de Arthur Azevedo. 1996. *Dissertação* (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 1996, p. 93.

NEVES, L. O. O teatro brasileiro do início do século XX: alguns apontamentos para uma pequena revisão da história. *Letra e Ato*, v. 7, n. 7, p. 68-78, 2017.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2009.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

REIS, A.; MARQUES, D. A permanência do teatro cômico e musicado. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. v. 1, cap. 5, p. 321-335.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (org). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SERPA, C. Mídia impressa e esportes: notas históricas. IN: ANPUH Simpósio Nacional de História, 31., Rio de Janeiro. *Anais* [...] Rio de Janeiro: ANPUH, 2021. Disponível em: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628560930_ARQUIVO_a595a22e2a-66ac6fae309611b446ce44.pdf Acesso em 01 fev. 2022.

Recebido em: 04/01/2023 - Aprovado em: 15/06/2023