



sala preta
ppgac

DOI:10.11606/issn.2238-3867.v18i1p207-224

História

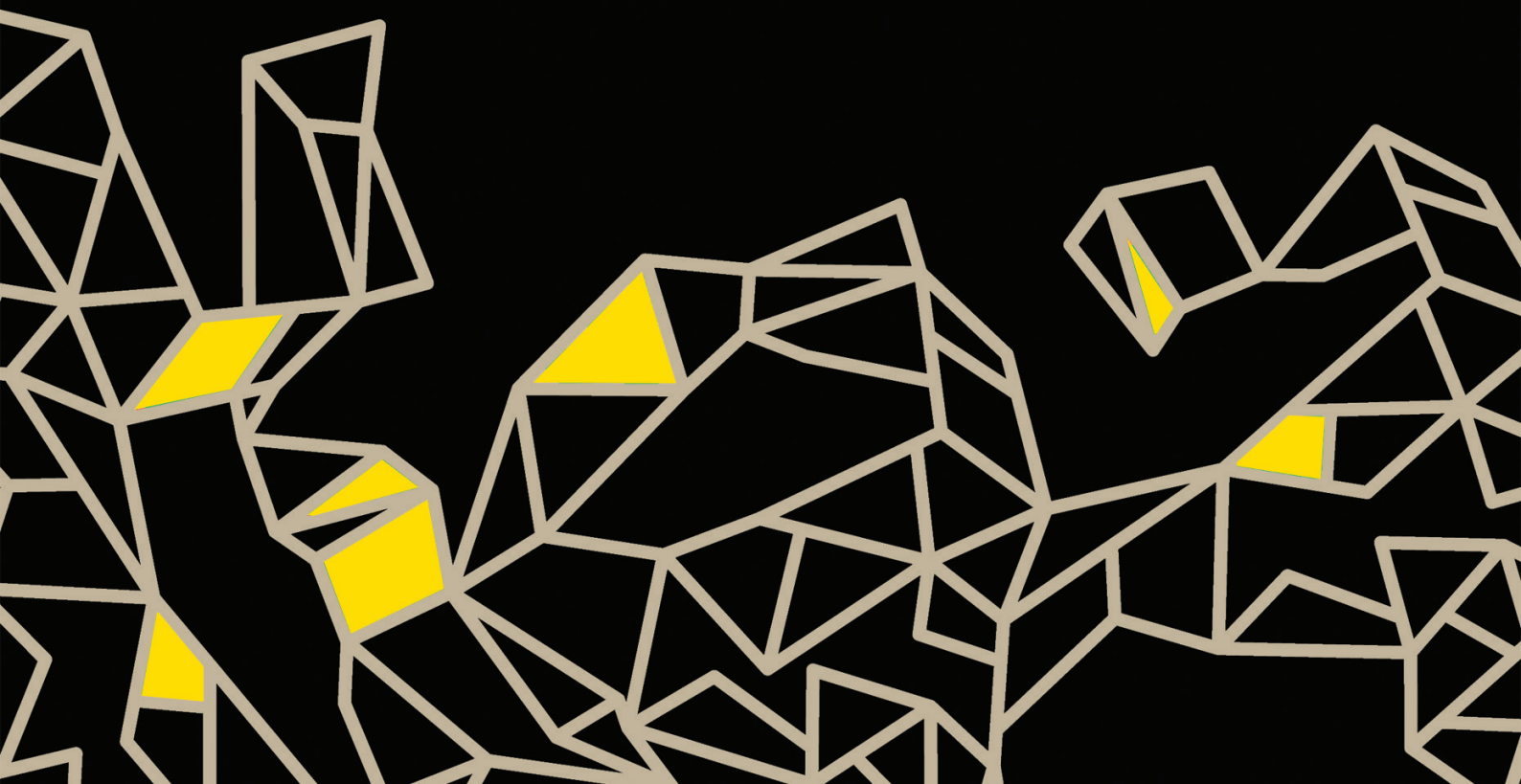
Teatro de revista: um estudo documental sobre um teatro ignorado

*Theatrical revue: a document research
on an ignored theater*

Lívia Sudare

Lívia Sudare

Mestra e doutora em Teatro pela
Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)



Resumo

Este artigo faz análise documental de uma das propostas da política cultural do Estado Novo para o teatro. O objetivo é perceber de que maneira o teatro de revista é mencionado nessas fontes. Propõe-se, assim, um estudo sobre teatro de revista alternativo à costumeira análise de textos e imagens revisteiras; não um estudo dos elementos da revista, mas de seu lugar num plano mais amplo: nas discussões institucionais acerca do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Teatro de revista, Estado Novo, Teatro brasileiro moderno.

Abstract

In this study a document analysis regarding one of the propositions of the cultural policies created by the Estado Novo concerning theatre is performed. The main aim is to detect how the theatrical revue is mentioned in those documents. This is, therefore, an alternative study on the revue, different from the conventional analysis of text and revue images; being not a study about revue elements, but about its place in a wider agenda: in the institutional debates regarding the Brazilian theater.

Keywords: Revue, Estado Novo, Modern Brazilian theater.

Desde a estreia, em 1859, no Teatro Ginásio da então capital federal, da revista *As surpresas do Senhor José da Piedade*, de Figueiredo Novaes, até o lançamento da revista *O diabo que a carregue lá para casa*, de Walter Pinto e Roberto Ruiz, em 1961 no Teatro Recreio, o teatro de revista no Brasil percorreu um longo caminho de experimentações, reformulações e adaptações. Mais de um século separa a primeira encenação de um espetáculo revisteiro no país daquela que foi chamada por Salvyano Paiva de “a despedida épica do gênero” (1991, p. 631). Ao longo desses anos a revista mostrou-se terreno fértil para o cultivo de grandes talentos, não só do nosso teatro, mas também da nossa música popular. O teatro de revista, entretanto, foi apontado por críticos modernistas como um dos responsáveis pela “não concretização” do teatro brasileiro.

Em 1927, o intelectual Walter Benevides publicou um artigo na revista *Festa* no qual apregoou a inexistência do teatro brasileiro.

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

No mesmo ano dessa publicação a respeito da inexistência do teatro brasileiro (1927) o teatro de revista carioca alcançou o seu patamar máximo até então. De acordo com Salvyano Paiva (1991, p. 272), muitas dezenas de revistas estrearam naquele ano, e nos teatros onde tradicionalmente eram representados textos revisteiros os lucros oriundos da bilheteria “atingiam níveis soberbos”. O teatro nacional para os modernistas não existia e, no entanto, lá estava dando lucro aos que nele acreditavam. Conforme aponta o autor, “escrever para o teatro-revista virou moda entre a *jeunesse dorée* intelectual e o aporte de compositores populares ao gênero foi decisivo para o caráter nacional vencer as investidas do estrangeirismo latente entre a burguesia dominante” (Ibid., p. 273).

Percebe-se, assim, um empasse: de um lado, uma parcela de críticos e da classe artística ventilava a inexistência/estagnação/morte¹ do teatro brasileiro e propunha iniciativas e ações a serem tomadas para modificar este cenário; por outro lado, conforme afirma Riego (2008, p. 92), “mesmo sem poder ser caracterizada como moderna, a tríade² do fenômeno cênico das décadas de 20 e 30 cumpriu seu papel e estabeleceu, à sua maneira, uma produção teatral intensa e valorizada pelo público da época”

Em seu discurso de posse, em 3 de novembro de 1930, Getúlio Vargas expôs seu plano de ação governamental fazendo uso de palavras como: reorganizar, reformular, remodelar, reformar e rever (VARGAS, 1930, p. 15). Ou seja, demonstrava que o Brasil passaria por mudanças. O país seria revisto

1 As críticas variam entre apontar a inexistência de um teatro brasileiro, passando pela afirmação de sua existência, porém estagnada, chegando à sua morte devido a tal estagnação. Para mais informações, ler Riego (2008).

2 A autora aponta como componentes dessa tríade: ator, texto e público.



através da ótica da modernização. O objetivo deste artigo é apresentar, através da análise de fontes documentais encontradas na Fundação Getúlio Vargas (FGV), no Arquivo Capanema, uma das propostas para o teatro da política cultural do Estado Novo. Intenciona-se, desta forma, perceber de que maneira o teatro de revista é mencionado nessas fontes. Propõe-se, assim, um estudo sobre teatro de revista alternativo à costumeira análise de textos e imagens revisteiras; não um estudo dos elementos da revista, mas de seu lugar num plano mais amplo: nas discussões acerca do teatro brasileiro em sua época.

As fontes documentais utilizadas neste artigo foram recolhidas no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da FGV, em março de 2012, quando esta autora que lhes escreve realizava a pesquisa para a redação de sua dissertação de mestrado, intitulada *Nos tempos do Gegê: a modernidade e as ambiguidades do governo Vargas transbordam na cena revisteira*³. Na época havia restrição de acesso ao Arquivo Capanema, estando disponíveis para consulta apenas documentos microfilmados – os originais estavam inacessíveis em virtude da construção de um novo prédio da fundação. Muitos dos documentos recolhidos durante aquela pesquisa foram correspondências epistolares trocadas entre Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde de 1934 a 1945, e intelectuais brasileiros. Portanto faz-se necessário que se discuta aqui a participação dos intelectuais no regime do Estado Novo.

Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo

Historiadores do Estado Novo parecem concordar quanto à importância dos intelectuais para a estruturação de certas políticas do regime. Nesse sentido, faz-se pertinente esclarecer o que é entendido neste artigo por intelectual. Segundo Ângela Castro Gomes (1993, p. 64), o intelectual é “um produtor de bens simbólicos envolvido direta ou indiretamente na arena política, o que caracteriza um número bem mais limitado de indivíduos”. A autora reforça ainda a ideia de redes de sociabilidade, a qual categoriza como:

3 Orientada pela profa. dra. Vera Collaço e defendida em março de 2013 na Universidade do Estado de Santa Catarina.

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

Diante da carga de reformas e revitalizações propostas pelo governo Vargas, o conhecimento técnico dos intelectuais fez-se necessário para que muitas dessas proposições saíssem do papel. Lúcia Lippi Oliveira ressalta algumas complexas características que envolvem os intelectuais e o regime:

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

O governo desenvolveu políticas nacionais que prometiam tirar o país do atraso no qual muitos consideravam que ele se encontrava. Para tanto, apresentou um projeto político centrado no fortalecimento do Estado que, por sua vez, detendo o poder, empreenderia ações de reestruturação da vida social do país. Essa postura atraiu muitos intelectuais que entendiam que apenas o Estado tinha a capacidade de angariar fundos para implementar políticas nacionais relacionadas a educação, cultura, entre outras. É importante ressaltar que a participação dos intelectuais na construção de um projeto político, no entanto, não se estendia para além da elite intelectual. Monica Velloso sustenta que, para reorganizar-se e legitimar-se, o Estado Novo teve de

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



Dessa forma, travestia-se de governo para o povo, visto que satisfazia algumas de suas necessidades; porém excluía o acesso de representantes das camadas populares às decisões que lhes concerniam.

A cultura é vista então como “negócio oficial” (WILLIAMS, 2000, p. 256), uma vez que passa a ser entendida como uma ferramenta de alto potencial político, à qual é dada a função, dentro do regime, de produção e distribuição de sua linha ideológica, pois com seus mecanismos atinge um amplo contingente de pessoas, conquistando assim a opinião pública. O Estado interferia na esfera civil da sociedade, tomando para si o papel de educador e formador de opinião, e para tanto era preciso desacreditar as formas de cultura que contradissem o projeto político-ideológico de Estado.

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

Uma das ações do projeto educativo do Estado Novo foi a criação de uma política para o teatro, que era/é uma forma de produção ideológica e, desta forma, não poderia passar despercebido pelas políticas autoritárias do regime. O governo, em paralelo com o mercado autônomo de produção cultural, começou a subvencionar projetos de formação de um teatro que fosse mais correspondente ao novo Estado, a um Estado moderno. Segundo Victor Hugo Adler Pereira (1998, p. 41):

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

No que tange a discussões acerca da política cultural do Estado Novo, é comum associá-la diretamente a figura de Gustavo Capanema e ao seu trabalho à frente do Ministério da Educação e Saúde. Há de se ter em mente, no entanto, que esse programa de ação do Estado Novo era composto, na

realidade, por um plano educativo estratégico no qual convergiam os trabalhos de dois órgãos do governo: o Ministério da Educação e Saúde, sob a orientação de Gustavo Capanema, e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com a coordenação de Lorival Fontes. Segundo Mônica Velloso (1987, p. 4), o objetivo desse plano estratégico era atingir níveis diferentes: “o ministério Capanema voltava-se para a formação de uma cultura erudita, preocupando-se com a educação formal; enquanto o DIP buscava, através do controle das comunicações, orientar as manifestações da cultura popular”.

Por possuírem abordagens distintas, cada órgão era composto por diferentes grupos de apoio. Assim o Ministério da Educação e Saúde, responsável pela educação formal, tinha seu gabinete formado por intelectuais e artistas da vanguarda modernista – nomes como Cândido Portinari, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Já o DIP, responsável pelo controle, precisava ter em sua equipe intelectuais que compartilhassem do pensamento autoritário e centralizador desse órgão, tendo em seu gabinete pessoas como os poetas Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia

O DIP era um órgão estratégico do controle exercido pelo governo. Tinha uma política de incentivo e proteção às manifestações teatrais que, segundo Cristina Costa (2010, p. 99), consistia em “fiscalização das casas de espetáculo, registro do contrato dos artistas e concessão de prêmios, além da censura prévia dos textos.” Era esse órgão o que mais lidava com o teatro de revista, fiscalizando espetáculos e fazendo a censura prévia de seus textos. O trabalho com textos revisteiros costuma trazer para o historiador as marcas do DIP. O teatro de revista era um gênero bastante popular e, assim sendo, não poderia ser totalmente extinto. Por outro lado, pautava seu sucesso na sátira política e social, o que era perigoso para o regime. Como se se pautasse no famoso ditado popular “se não pode com o diabo, alie-se a ele”, o governo tentou, nas palavras de Mônica Velloso (1987, p. 39):

Reverter, na medida, possível, a linguagem satírica e humorística aos objetivos do regime foi então a tática mais acertada. Nas peças de crítica política era comum Vargas encenar a figura do “bom malandro”, capaz de qualquer jogada para defender as suas ideias. O DIP ficava satisfeito com esta imagem e o povo também, porque “tinha um malandro que tomava conta deles”. Assim, o próprio Vargas iria estimular piadas a seu respeito, argumentando que eram “uma espécie de termômetro do sentimento



popular”. Apropriando-se de expressões, ideias e valores populares, o regime buscava sintonizar-se ideologicamente com o conjunto da sociedade. Para obter esta sintonia, de um lado a censura, de outro certa flexibilidade ou tolerância com os valores que se mostrassem capazes de serem integrados à ideologia oficial.

A atuação do DIP tinha por fim assegurar a ordem, a moralidade e os bons costumes, a paz, a segurança da nação, defender o interesse público e proteger a infância e a adolescência. Segundo Cristina Costa (2010, p. 99), “se a censura era desmesurada em relação às dimensões do teatro brasileiro da época, ela permitia o direcionamento da produção artística e seu controle”. Nesse sentido é possível entender o interesse do DIP pelo teatro de revista.

Já o Ministério da Educação e Saúde, responsável pela formação educacional da nação, não manteve os mesmos estreitos laços que o DIP com a revista. Segundo Angélica Camargo (2010, p. 3):

A tarefa educativa proposta por esse ministério visava mais do que a transmissão de conhecimentos, tendo também como objetivo desenvolver a alta cultura do país: a arte, a música, as letras, etc., além de difundir os novos valores construídos pelo Estado, e de impedir que a nacionalidade fosse ameaçada por agentes de outras culturas, ideologias e nações.

Nesse cenário, o ministro Gustavo Capanema criou, em 21 de dezembro de 1937, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão ligado ao seu ministério, que ficaria responsável por tratar de questões relacionadas ao incremento do teatro brasileiro. Foi dada a esse órgão a competência de discutir a melhoria das condições de trabalho dos artistas brasileiros, tratar da subvenção de companhias e grupos amadores, estimular o teatro infantil, criar um curso de formação de artistas de teatro, criar editais para a distribuição de prêmios, construir casas de espetáculos, entre outras.

Correspondências teatrais

Em 1939, o Ministro Gustavo Capanema iniciou uma campanha de revitalização do teatro no Brasil. O ministro enviou uma circular a vários intelectuais

brasileiros pedindo uma lista de sugestões de dramaturgias estrangeiras que deveriam ser traduzidas para o português. O conteúdo da circular dizia:

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

- a) Serem obras primas da literatura;
- b) Terem sentido universal e humano;
- c) Serem capazes de despertar o interesse do grande público.

(Capanema, 1939)

As correspondências possuem caráter oficial, uma vez que os indagados se sentiam compelidos a participar de um projeto do governo. As respostas, no entanto, não deixam de ter um tom autorreferencial, pois cada um daria sua opinião acerca do que foi perguntado. Lidar com missivas é tarefa árdua; interpretá-las, então, é enchê-las de significados que talvez destoem da intenção inicial de quem as escreveu. Mas não se pode destituí-las de importância. As correspondências aqui contribuem para um tipo de compreensão sobre o lugar do teatro de revista nas discussões sobre modernização do teatro que não pode ser encontrado em textos dramaturgicos, programas de espetáculos ou apenas em críticas teatrais. Essas cartas correspondem, assim, a uma espécie de retrato dos bastidores institucionais da questão do teatro brasileiro moderno.

Ângela de Castro Gomes (2004, p. 21) aponta uma série de aspectos das missivas que não podem ser deixados de lado quando de seu estudo:

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



A partir do aporte de Gomes (Ibid.), é possível perceber nas respostas enviadas à pergunta do ministro quais intelectuais eram mais próximos à Capanema (ou queriam ser) e quais não eram. Algumas missivas contêm simplesmente cidade, data, uma felicitação rápida e a lista de peças, enquanto outras são mais longas e trazem em seu corpo congratulações pela iniciativa, sugestões sobre outros projetos e até mesmo tópicos mais pessoais. O que é consenso em (quase) todas é: o teatro que estava sendo feito no Brasil precisava de uma revitalização. As discussões contidas naquelas correspondências sobre o teatro se inserem em um panorama mais amplo. Para Mônica Velloso (1988, p. 4), é justamente no Estado Novo que “as ideias salvacionistas ganham maior força entre nossas elites intelectuais, preocupadas em marcar sua presença no cenário político”

Ideias salvacionistas ou, ainda, ideias gestacionais estão presentes nas respostas enviadas ao ministro Capanema, mostrando em grande parte o menosprezo dos intelectuais consultados em relação ao teatro dito comercial e aos artistas que nele trabalhavam. Um exemplo pode ser encontrado na carta-resposta enviada pelo fotógrafo modernista Jorge de Castro. Castro dá a sua sugestão em relação às obras de dramaturgia internacional, apontando nomes como Shakespeare, Ibsen, Dostoiévski, Wedekind, Gorki e Shaw. Contudo, o fotógrafo parte do pressuposto de que, para que as obras de autores consagrados como os já citados fossem encenadas, haveria de ser criada uma escola nacional subsidiada pelo Ministério da Educação e Saúde para formar atores dignos de tal empreitada. São suas palavras:

Partindo da iniciativa do Ministério de Educação, só vemos uma possibilidade de encarar o problema, que é imanente, no seu caráter educativo e construtivo, seguirão peças representativas das várias épocas de evolução do teatro, desde o teatro grego, às produções mais modernas, acessíveis ou não ao grande público. A limitação do ponto de vista puramente educativo, decorre do facto, de, traduzidas, adaptadas e divulgadas as peças componentes dessa pequena biblioteca, não encontrarão grupo ou companhia que as interprete de maneira eficiente e digna do patrocínio deste Ministério. Es[s]a deficiência decorre da [ilegível] falta de organização, base e cultura theatral desses grupos ou companhias, salvo exceções de iniciativa particular. Vê, portanto, V. Excia. que o problema imediato está na criação de uma escola nacional, sob a dependência desse Ministério, para a formação de futuros “metteurs-en-scene” e

scenographos e actores, passando estes, com ou sem vocação e talento, por todas as phases da educação theatral, desde a empostação da voz à gymnastica rythmica, gestos, dansas, noções de músicas e pintura, psychologia, e histórias universal e do teatro. (Castro, 1939)

O que demanda Jorge de Castro é a instituição de um curso completo na área da formação do artista da cena, tamanha é a lista de disciplinas que os alunos deveriam cursar a fim de estarem aptos a executar textos teatrais de prestígio internacional. Em 1939 houve, segundo Victor Hugo Adler Pereira (1998, p. 42), a criação do Curso Prático de Teatro (CPT) do SNT, “atendendo a antigas reivindicações – mais tarde este departamento transformou-se no Conservatório Nacional de Teatro e, em 1969, foi desvinculado do SNT”. Chamado de CPT, o curso livre de teatro foi criado por Abadie Faria Rosa, jornalista e teatrólogo que foi o primeiro diretor do SNT, cargo que ocupou até 1945, ano em que veio a falecer. De acordo com Enio Carvalho (1989, p. 176):

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

Destaca-se na resposta de Castro a passagem “não encontrarão grupo ou companhia que as interprete de maneira eficiente e digna do patrocínio deste Ministério” (Castro, 1939). Esse trecho ilustra a opinião de determinada elite intelectual e/ou econômica sobre o trabalho teatral realizado até então, no sentido de desconsiderá-lo digno de ser patrocinado pelo governo. Para muitos desses intelectuais, o teatro de revista era uma prática de teatro de entretenimento que em nada contribuía para enriquecer culturalmente a sociedade. No início de sua carreira como crítico teatral (no começo da década de 1920), Antônio Alcântara Machado, participante do movimento modernista, chegou a proferir que:



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

É bem verdade que, com o passar dos anos, após proferir fortes críticas contra o ator de teatro de revista e contra o gênero em si, Alcântara Machado conseguiu ver elementos positivos naquele teatro, chegando a afirmar que:

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

A opinião de Alcântara Machado pode ter mudado após cuidadosa observação teatral, no entanto sua postura inicial não era diferente da posição de outros modernistas, como fica evidente na epístola de Castro. Quando o Ministro Capanema emite uma circular pedindo sugestões para fazer “ressurgir” ou “renascer” o teatro brasileiro, ele não está emitindo apenas uma opinião pessoal, mas está reproduzindo um discurso muito repetido nas rodas modernistas. Christina Riego (2008, p. 37) percebeu que discurso da morte do teatro é recorrente nos periódicos modernistas:

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

É por isso que a maioria dos intelectuais prontamente deu respostas recheadas de sugestões internacionais: porque uma vez considerado morto o teatro brasileiro, era preciso buscar inspiração em outro lugar. Oswald de Andrade (Andrade, 1939), por exemplo, sugeriu “nada de Racine ou de

Corneille”, pois estes seriam “volumes mortos”. Adiciona ainda que “O’ Neil poderia substituir Pirandelo, Tolstoi e Gorki”. Dentre outras obras sugeridas por Andrade estão: *Otelo*, de Shakespeare, *Peer Gynt* e *A senhora do mar*, de Henrik Ibsen. Oswald de Andrade faz questão de ressaltar em nota ao final da carta que “todo o valor cultural dessa obra se perderá nas más traduções”.

A resposta que mais chama atenção, no entanto, é a de Monteiro Lobato. Não há em sua carta congratulações ao ministro Capanema como na maioria dos outros documentos encontrados. Ao contrário dos demais intelectuais consultados, o escritor se negou a sugerir peças teatrais para tradução. Limitou sua resposta ao seguinte parágrafo:

Em resposta a carta de V.Excia. de 23 do mês passado, em que é pedido meu parecer sobre as vinte obras do teatro universal com os requisitos mencionados nos itens a, b e c, cumpre-me declarar a V. Excia que não me sinto, em consciência, habilitado a tamanha empresa, exigidora dum conhecimento especializado, ou do estudo da matéria, o que levaria anos – conhecimento que não tenho e estudo que não posso fazer. E como responder com base em informações colhidas em manuais de literatura ou enciclopédias seria dar opinião alheia camuflada de própria, o que não vai com meu character, prefiro lealmente confessar a minha incapacidade. (Lobato, 1939)

A postura de Lobato pode ser considerada irônica, visto que, segundo John Milton (2003, p. 122), o escritor foi “provavelmente a figura central no crescimento da indústria do livro no Brasil, e o primeiro editor a tentar desenvolver um mercado de massa para livros”. Portanto, torna-se um pouco improvável que Monteiro Lobato – escritor, tradutor, empresário da cultura, dono de editora – não possuísse algum conhecimento para sugerir peças que pudessem contribuir para o projeto do ministro Capanema. Há em sua fala um posicionamento contrário à busca por estrangeirismos. Conforme aponta Renata Silva (2011, p. 8), “Monteiro Lobato, como crítico de arte, começou a se posicionar na defesa de uma arte genuinamente brasileira, que desprezasse a produção e o gosto da elite nacional”. A sua resposta é uma crítica ao projeto de Capanema, bem como as possíveis respostas que tal projeto suscitaria. Isabel Lustosa sustenta que em alguns aspectos os ideais de Lobato diferiam daqueles dos modernistas nacionais:



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

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

Entre as correspondências encontradas e analisadas – e convém ressaltar que este *loci* documental não foi esgotado – não foi achada nenhuma outra resposta semelhante à de Monteiro Lobato. Todas as outras respostas pesquisadas apresentaram sugestões de obras internacionais para tradução. Isso reforça a importância das missivas enquanto fonte de pesquisa histórica, pois, como aponta Giselle Martins Venâncio (2003, p. 114):

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

A lista de pessoas para quem a circular foi enviada é bastante extensa. Há médicos, advogados, engenheiros, mas principalmente jornalistas e escritores, e ainda alguns homens do teatro, como Álvaro Moreyra. Não há na lista, no entanto, um nome sequer de autores de teatro de revista. A distinção é de se questionar, visto que muitos desses autores estavam inseridos nas

mesmas redes de sociabilidades que os intelectuais constantes na lista da circular de Capanema, não ficando restritos somente à composição de textos revisteiros. Tome-se o exemplo de Raul Pederneiras, que escreveu para o teatro de revista, foi professor de direito internacional, jornalista, caricaturista, pintor e compositor.

Apesar de criticado por uma parcela de intelectuais, o teatro de revista atraía também a sua leva destes, que podem ser enquadrados na categoria, apontada por Mônica Velloso (1996, p. 74), de intelectuais humoristas. “Misto de valente, irreverente, herói, justiceiro, vanguardista, objeto de riso e troça, a figura do intelectual humorista se destaca por sua multiplicidade de ‘eus” (Ibid., p. 75). Nesse sentido, o autor do teatro de revista trazia consigo um misto de experiências, porém nenhum revisteiro foi consultado acerca de suas ideias sobre o teatro brasileiro.

Em um relatório encontrado no Arquivo Capanema, chamado *Associações de Classes* (Autor desconhecido), cujo ano infelizmente não consta no documento, há a descrição da situação de cada classe de trabalhadores teatrais: fala-se em autores, empresários, da casa dos artistas. Porém, quando o tópico são os atores, há uma divisão entre estes e quem trabalha na revista. O ator de teatro de revista sequer é considerado ator.

Através da análise dos documentos discutidos acima é possível perceber o não lugar do teatro de revista no chamado projeto de gestação do teatro brasileiro moderno. A Revista estava associada a um atraso, com o qual era necessário romper. É preciso, entretanto, reavaliar a responsabilização do teatro de revista por este suposto atraso do teatro brasileiro. Antes de tudo, é preciso perguntar-se: atraso em relação ao que? Victor Hugo Pereira discorda da opinião recorrente de que o teatro de revista não estava antenado com as tendências modernas.

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

O teatro de revista foi considerado desalinhado com o que Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota (2012, p. 93) chamaram de “missão civilizatória das artes



cênicas” que era esperada do teatro brasileiro. O que se almejava era um teatro em compasso com o circuito internacional, que trouxesse para o debate as discussões de André Antoine, Constantin Stanislávski, Jacques Coupeau, entre outros. A crítica teatral, pautada principalmente no texto dramático, esperava que a dramaturgia brasileira atingisse padrões europeus. Foi com esses olhos que o teatro de revista foi condenado a ser ignorado no que tange a suas contribuições para a cena brasileira. De fato, a revista não correspondeu às expectativas do modernismo brasileiro, porém não se pode dizer que não tenha sido mediadora da modernidade que tomava o Brasil; afinal, mediar os acontecimentos de seu tempo era uma das funções desse gênero.

Portanto, quando Gustavo Capanema enviou seu pedido a diversos intelectuais e deixou de lado os autores revisteiros, não foi por esquecimento. O ministro ignorou estes intelectuais do teatro, julgando-os inábeis para contribuir com sua lista devido a sua associação com o teatro de revista. Quando o relatório *Associações de Classe* separa os atores daqueles que interpretam em teatro de revista, está ignorando a revista enquanto gênero teatral. Dessa forma, pode-se dizer que diante do Ministério da Educação e Saúde (e seus órgãos subjacentes, como o SNT) o teatro de revista foi destituído de qualquer validade, não contribuindo assim para os objetivos pedagógicos de elevação da cultura do país. Assim sendo, não lhe coube nenhum subsídio e nenhum prêmio, ficando completamente ignorado pelo “braço amigo” do Estado. Por outro lado, sua popularidade e suas críticas satíricas atraíram a atenção do DIP.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, D. **Fora do sério**: um panorama do Teatro de Revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- BOMENY, H.; COSTA, V.; SCHWARTZMAN, S. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra: FGV Editora, 2000.
- CAMARGO, A. **Estado e teatro**: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945). In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E LIBERDADE, 20., 2010, Franca. **Anais...** Franca: ANPUH/SP; Unesp, 2010.
- CARVALHO, E. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.
- COSTA, C. **Teatro e censura**: Vargas e Salazar. São Paulo: Edusp, 2010.
- GOMES, A. M. C. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.

- _____. **Escrita de si, escrita da história.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004.
- GUINSBURG, J.; PATRIOTA, R. **Teatro brasileiro: ideias de uma história.** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LUSTOSA, Isabel. **As trapaças da sorte: ensaios de história política e de história cultural.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- MACHADO, A. A. **Palcos em foco.** Pesquisa, organização e introdução: Cecília de Lara. São Paulo: Edusp, 2009.
- MILTON, J. Monteiro Lobato and translation: "Um país se faz com homens e livros". **Delta**, São Paulo, v. 19, p. 117-132, 2003. Número especial.
- PAIVA, S. C. **Viva o rebolado: vida e morte do Teatro de Revista Brasileiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PEREIRA, V. A. **A musa carrancuda.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998.
- _____. Os Intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do Teatro Brasileiro. In: BOMENY, H. (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001.
- RIEGO, C. B. **Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período Modernista (1922-1942).** 2008. 218 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SILVA, R. R. **Monteiro Lobato e a Revista do Brasil (1916-1925): representações de ciência, literatura, arte e história.** In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPUH, 2011.
- VARGAS, G. Discurso pronunciado pelo dr. Getúlio Vargas por ocasião de sua posse como chefe do Governo Provisório da República, 3 de novembro de 1930. **Biblioteca da Presidência da República**, Brasília, DF, 1930. Disponível em: <<https://bit.ly/2x2Zv29>>. Acesso em: 29 set. 2017.
- VELLOSO, M. P. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, L. M. L. (Org.). **Estado Novo: ideologia e poder.** Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- _____. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo.** Rio de Janeiro: CPDOC, 1987.
- _____. A literatura como espelho da nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 239-263, 1988.
- _____. **Modernismo no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996.
- WILLIAMS, D. Gustavo Capanema, ministro da cultura. In: GOMES, A. C. (Org.). **Capanema: o ministro e seu ministério.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

Microfilmes

- ANDRADE, O. **Carta.** São Paulo, 1939. Arquivo Gustavo Capanema, Fundação Getúlio Vargas. [microfilme: GC-35-04-30-A 362]



- AUTOR DESCONHECIDO. **Associações de classes**. Rio de Janeiro. Arquivo Gustavo Capanema, Fundação Getúlio Vargas. [microfilme: GC-35-04-30-A 422]
- CAPANEMA, G. **Circular**. Rio de Janeiro, 1939. Arquivo Gustavo Capanema, Fundação Getúlio Vargas [microfilme: GC-35-04-30-A 338]
- CASTRO, J. **Carta**. Rio de Janeiro, 1939. Arquivo Gustavo Capanema, Fundação Getúlio Vargas. [microfilme: GC-35-04-30-A 357]
- LOBATO, M. **Carta**. Rio de Janeiro, 1939. Arquivo Gustavo Capanema, Fundação Getúlio Vargas [microfilme GC-35-04-30-A 345]

Recebido em 26/03/2018
Aprovado em 01/05/2018
Publicado em 29/06/2018