

Teatro de revista contemporâneo: história e resiliência

Contemporary revue theater: history and resilience

Jones Oliveira Mota²

Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, Brasil

E-mail: jonesmota7@gmail.com

Resumo

Esse artigo apresenta uma nova perspectiva sobre a história do teatro de revista brasileiro, destacando sua resiliência e adaptação às mudanças sociais e políticas ao longo dos anos. Por meio da análise das diferentes fases da revista, desde a revista de ano até a revista contemporânea, o artigo mostra como o gênero se reinventou esteticamente e mercadologicamente para sobreviver. Por fim, discute a importância do teatro de revista contemporâneo na cultura brasileira atual com base em teorias sociais e decoloniais evidenciadas por autores como Néstor García Canclini e Anibal Quijano.

Abstract

This article presents a new perspective on the history of Brazilian revue theater, highlighting its resilience and adaptation to social and political changes over the years. Through the analysis of the different phases of the revue, from yearly revue to contemporary revue, the article shows how the genre reinvented itself aesthetically and market-wise to survive. Finally, it discusses the importance of contemporary revue theater in current Brazilian culture based on social and decolonial theories evidenced by authors such as Néstor García Canclini and Anibal Quijano.

Palavras-chave

História. Teatro de revista. Contemporaneidade. Decolonialidade.

Keywords

History. Revue Theater. Contemporaneity. Decoloniality.

1 Versão revisada e atualizada do capítulo 1 da tese teatro de revista contemporâneo: história, ensino e reexistência (Mota, 2020).

2 Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Licenciado em Teatro pela Escola de Teatro da UFBA. Professor substituto de Arte, presidente no Núcleo de Arte e Cultura - NAC e vice-presidente do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas - NEABI do Instituto Federal Farroupilha campus São Borja/RS. Encenador da Belicosa Companhia de Teatro. Integrante dos grupos de pesquisa GRIETA - UFSJ/CNPq e Núcleo de estudos em Teatro Popular - NETPOP - UFBA/CNPq.

A forma como olhamos a nossa história parte de diferentes perspectivas que inter cruzam o passado, o presente e a idealização de um futuro. O contemporâneo para nós, por exemplo, é mais que um período histórico iniciado com a Revolução Francesa, como apontam as definições mais conhecidas para o campo da História Contemporânea. O contemporâneo inclui a possibilidade de se estudar a sociedade e seus fenômenos enquanto se vive nela. Assim, chamamos de História do Tempo Presente aquela “[...] na qual o historiador investiga um tempo que é o seu próprio tempo com testemunhas vivas e com uma memória que pode ser a sua.” (Rousso *apud* Arend e Macedo, 2009). O teatro de revista brasileiro atravessou mais de cem anos de existência e mantém-se vivo até os dias atuais, o que nos exigiu mais de uma forma de análise do extenso material historiográfico disponível. Do período imperial/colonial à pandemia do novo Coronavírus, o SARS-CoV-2, muitas águas rolaram, inclusive aquelas poluídas por petróleo no litoral brasileiro em 2019. E o ingrato exercício de separar o óleo da água foi metaforicamente experimentado por nós em nossa missão de revelar as condições que nos permitem afirmar a re-existência do teatro de revista na contemporaneidade.

Pensar as relações do teatro atual com a sociedade implica a delimitação de uma ideia do contemporâneo, conectando-a a possibilidades de uma história do presente, no que diz respeito à cena (dramaturgias do texto e do espetáculo) e no que toca à sociedade globalizada (Gadelha, 2014, p. 143).

A noção do contemporâneo, portanto, não pode ser singular. Acreditamos que, numa sociedade globalizada, essa noção precisa ser plural para antropofagizar conceitos diversos e ultrapassar as dualidades forjadas sob os paradigmas da trinca modernidade-modernização-modernismo. Por isso, valorizamos os trânsitos geográficos com o desejo de que esse texto possa contribuir para a preparação de um terreno fértil para a inclusão do pensamento decolonial e de práxis epistêmicas dissidentes da metodologia científica eurocentrada nos estudos sobre o teatro popular brasileiro, ainda que recorramos com frequência aos teatrólogos europeus com fins de revisão e (auto)crítica.

O teatro brasileiro, em sua história e prática contemporâneas, está embebido (ou até embriagado, em determinados locais e experiências) das influências europeias e norte-americanas. Seria prejudicial para a coerência do nosso estudo descartar a presença estrangeira em nossa epistemologia teatral. Contudo, os nossos objetivos são os de exercer e dar eco aos esforços de descolonização das nossas teorias e práticas teatrais por meio da revisão, localização e crítica das proposições euro-americanas,

pois consideramos que esse é o movimento possível agora, já que o exercício de um teatro brasileiro verdadeiramente decolonial é, até o presente momento, uma utopia. Se antes “o teatro domesticava o desconhecido, tornando-o passível de ser assimilado. A experiência do ver(-se) e do pensar(-se) organizava as disparidades e afirmava o observador como sujeito racional e universal” (Gadelha, 2014, p. 144), atendendo ao projeto homogeneizante, a serviço do capitalismo global, hoje, a contemporaneidade nos permite outras relações com o “observador”, inclusive aquelas que fissuram o pacto de apreciação distanciada entre o espectador e a obra por meio de diversas técnicas e tecnologias criadas no final do século XX (Mundin, A. C.; Cerbino, B; Navas, C. 2014).

Já em relação às técnicas e tecnologias de criação artística, uma delas muito nos interessa: a antropofagia (*pau-brasilis-modernista-oswaldiana*) que se revela como nosso método filosófico de leitura e apresentação das perspectivas do teatro de revista contemporâneo para a sua história.

Viva ou morta?

A discussão sobre vida ou morte do teatro de revista é recorrente na historiografia do teatro popular brasileiro. Encontramos diferentes análises com diversas interpretações. A maioria procura justificar a morte ou desaparecimento do gênero, responsabilizando as mudanças sociais e culturais resultantes da globalização e da modernização do Brasil. As novas mídias também são acusadas pela morte da revista e, em algumas obras, de terem usurpado o lugar que ela ocupava no gosto do público e dos artistas e produtores.

[...] a TV prendeu o espetáculo em casa, em espaços mínimos e a longa, longa distância... e recrutou os povoadores do palco com ofertas de sobrevivência (para alguns, o delírio de salários formidandos...). Ninguém resistiu, ninguém suportou, poucos lutaram, poucos se interessaram, quanto mais o governo, nada interessado em preservar um ramo da cultura popular (Paiva, 1991, p. 644).

Por outro lado, amenizando esse desejo fatalista de nomear os culpados, Delson Antunes apresenta com lucidez a complexidade desse processo histórico. São muitos os fatores que fizeram o teatro de revista entrar numa fase decadente e desembocar em espetáculos de luxo ou luxúria.

O teatro de revista no Brasil não conseguiu acompanhar o acelerado processo de mutação cultural, econômico e tecnológico ocorrido no século XX, tornando-se obsoleto. Muitos motivos levaram a revista ao fim,

depois de um século de vitalidade. As transformações dos costumes, a concorrência da televisão e do cinema, os custos de produção, a perseguição da censura, a não renovação dos valores artísticos, a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília. O fato é que a revista brasileira perdeu a sintonia com o cotidiano da população, e suas aspirações, o que a levou à ruína (Antunes, 2004, p. 141).

Ainda assim, essas perspectivas apresentam problemas em suas abordagens. As visões fatalistas causam no(a) leitor(a) a sensação de injustiça, caracterizando as inovações tecnológicas como vilãs, como destruidoras de tradições, alimentando um embate inútil com o processo de modernização. Acreditar que os “novos tempos” sufocaram o teatro de revista reforça o modo maniqueísta com o qual os processos constitutivos da modernidade são encarados.

moderno	=	culto	=	hegemônico
↓		↓		↓
tradicional	=	popular	=	subalterno
(Garcia Caclini, 1998, p. 206)				

Procurar nos processos de modernização a culpa para a morte da revista, à primeira vista, parece um exercício heroico de defesa das suas tradições, mas se torna um problema justamente por, nesses atos de bravura literária, aprisioná-lo ao passado. Tal exercício é contraditório porque desconsidera a própria natureza do teatro de revista: a sua profunda ligação com o presente e, portanto, com a atualidade - por meio do espelhamento das transformações sociais no palco.

Nesse sentido, o diferencial da pesquisa do teatro de revista na contemporaneidade está na escolha por uma abordagem que compreenda e usufrua das tradições (estruturas encerradas e localizadas no tempo) como trampolins, possibilitando saltos inusitados para o futuro. A nossa perspectiva é a do historiador que olha para o passado pelos prismas dos seus [des]limites contemporâneos. Tal perspectiva nos convida a questionar passagens da própria historiografia do teatro de revista brasileiro, principalmente aquelas em que percebemos afirmações que resultam mais da opinião do historiador que da documentação disponível; opiniões que reforçam uma narrativa homogeneizante empregada e impregnada no e pelo processo de modernização, como trataremos a seguir.

Dessa forma, nos referimos ao gênero revisteiro como objeto que se desdobra em diferentes poéticas contemporâneas, reconhecendo as problemáticas causadas na transposição da sua linguagem para a atualidade – e/o

que resulta efeitos diversos nos processos de referência.

De acordo com a filosofia estética de Pareyson, uma poética tem aspectos conceituais e operacionais (1997). É por desconsiderar essa dupla existência que historiadores confundiram a redução abrupta do número de produções revisteiras à morte do gênero. O teatro de revista só existiu enquanto lotava os teatros? Enquanto as grandes produções movimentavam a economia local? Sua existência está restrita aos números? Não havia uma epistemologia do teatro de revista brasileiro que pudesse ser adaptada e empregada pelos seus produtores em outras linguagens artísticas e assim compartilhadas com as novas gerações?

As produções revisteiras diminuíram, de fato, por conta de todas as razões citadas anteriormente, mas a sua episteme não se perdeu por completo. Ela se manteve acesa na memória e na prática dos(as) artistas que dela viviam e que a levaram para outras práticas, difundindo suas convenções (ou permitindo que as mídias televisivas e audiovisuais se apropriassem delas, como veremos a seguir), além de pulular o imaginário coletivo do público que a consumiu e de serem registradas em jornais, livros e trabalhos acadêmicos por meio de pesquisas diversas. Refutar a ideia de morte do teatro de revista não é, porém, negar o seu período de retração, de abandono. Para os produtores e artistas, abdicar das montagens revisteiras foi um mal necessário diante da transformação da indústria do entretenimento. As companhias mais famosas chegaram num nível de suntuosidade que, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), montar grandes espetáculos tornou-se difícil num contexto de novidades midiáticas que aumentavam ainda mais a concorrência.

Contudo, tanto os historiadores brasileiros, que conceituam o teatro de revista como tradicional, popular e subalterno, destinado a morrer para dar lugar ao projeto de modernização (que considerava a cultura culta e hegemônica como parte dos seus paradigmas) e que usaram a retração das produções revisteiras entre as décadas de 1960 e 1990 como atestado de óbito do gênero, quanto os que se debruçaram sobre essa “morte” para apontar culpados pelo “revisticídio” (Antunes, 2004) acabaram fomentando a ideia de que o gênero estaria fadado à obsolescência e precisaria, mais cedo ou mais tarde, ser superado, contribuindo, assim, para sua invisibilização (principalmente a acadêmica) durante o processo de urbanização e modernização do Brasil.

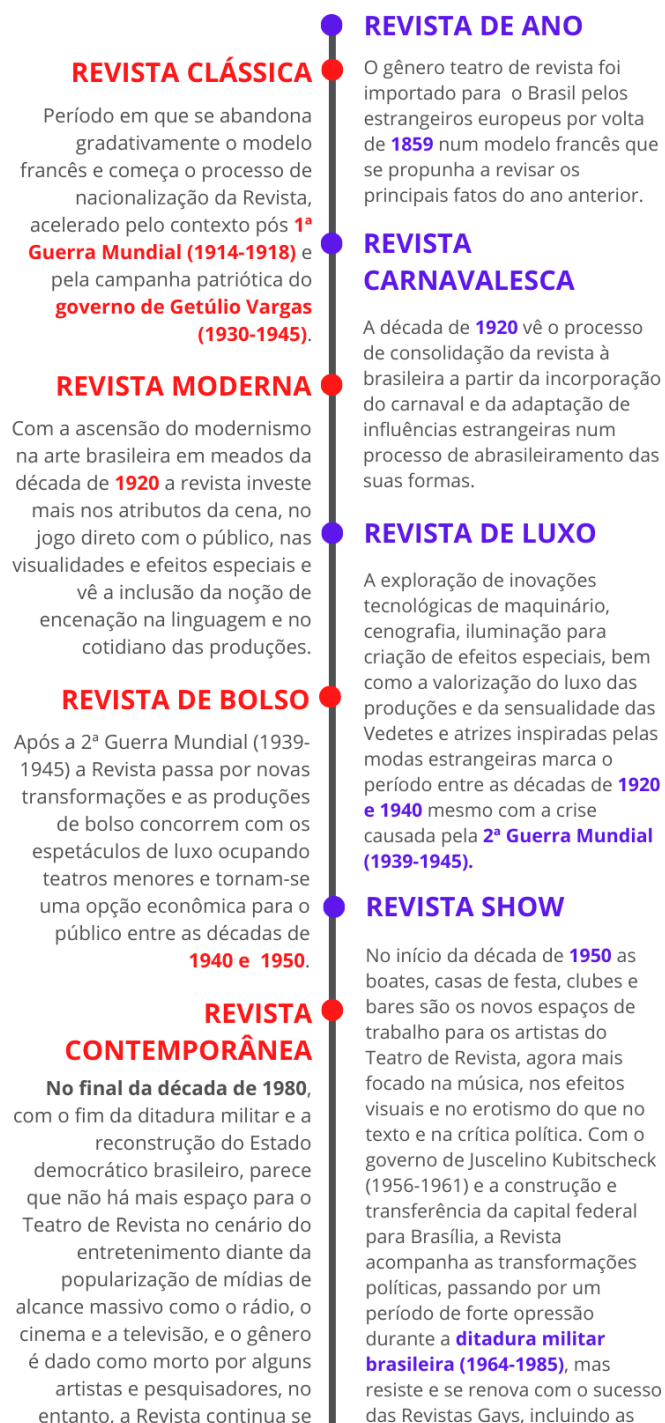
Enquanto o país se modernizava, a retração do número de produções permitiu aos artistas e produtores misturar as características e convenções do gênero com outras linguagens e produtos, expandindo as suas possibilidades. A resiliência é, então, a forma de permanência observada em toda história do gênero: cada ciclo é resultado da adaptação dos meios de produção aos diferentes contextos históricos nacionais. Esse processo pode ser comprovado nos estudos de Neyde Veneziano (1991) que, ao invés de escrever epitáfios para a revista, trouxe para

academia uma vasta pesquisa que revela as transformações do gênero no decorrer dos processos históricos. Veneziano nos possibilita analisar o percurso do teatro de revista brasileiro por meio da divisão em fases.

Para facilitar a visualização, é possível sintetizar e destacar na linha do tempo do teatro de revista brasileiro as fases revista de ano, revista clássica, revista carnavalesca, revista moderna, revista de luxo (ou *feérica*), revista de bolso, revista show e revista contemporânea, em que suas reformas estéticas e mercadológicas, necessárias para a sobrevivência das produções, comprovam a resiliência do gênero.

No entanto, vale ressaltar que não há marcos estanques para o fim de uma fase e o começo da seguinte. As transformações se davam geralmente de maneira fluida, gradual e movediça.

Figura 1 - Infográfico contendo as principais fases da história do teatro de revista organizadas de forma cronológica



Fonte: autoria própria, 2020.

As tentativas de revivência

As abordagens históricas do teatro de revista brasileiro se ocuparam da investigação das causas da decadência do gênero com base em acontecimentos socioculturais. Em-

bora os fatos históricos sejam marcadores inegáveis para a compreensão dos seus contextos, é preciso ver além, com um distanciamento interessado, para localizá-las e entendê-las como parte de um todo complexo.

Os ataques declarados ao teatro de revista brasileiro são resultados do imbricamento dos diferentes projetos de dominação praticados nos períodos colonial e pós-coloniais (império e república) e, portanto, mais amplos, antigos e sutis do que as censuras. A moralidade cristã e sua influência nos governos e regimes militares conservadores, embora tenha sido uma das mãos que atiraram pedras nas vitrines do teatro popular, fez menos estrago do que o projeto de modernização que surgiu no ocidente, a partir do início da Revolução Industrial na Europa do século XVIII e chegou tardiamente (do ponto de vista eurocentrista) na América Latina, impondo paradigmas que precisavam ser rapidamente absorvidos pelos países de “terceiro mundo”.

Assim como Garcia Canclini,

adotamos com certa flexibilidade a distinção feita por vários autores, desde Jürgen Habermas até Marshall Berman, entre a modernidade como etapa histórica, a modernização como um processo socioeconômico que vai construindo a modernidade, e os modernismos, ou seja, os projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico (1998, p. 23, nota de rodapé n.º 3).

O pensamento modernista propagava concepções maniqueístas em que as tradições eram um mal que precisava ser superado e substituído pelo novo – para o bem das nações – convergindo para um futuro urbano, tecnológico e massificado, perfeitamente adequado ao capitalismo que viria a se constituir como sistema global de regulação da vida e do trabalho humano. No entanto, a propaganda modernista era difundida pelas elites e Estados sem revelar os “arquitetos” que desenharam tal projeto de hegemonia sociocultural para o ocidente.

A modernidade é vista então como uma máscara. Um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis. As oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsciente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil

revoltas e na migração que “transforma” as cidades (García Canclini, 1998, p. 25).

Após a proclamação da República no Brasil, os aparelhos criados pelo Estado começaram a acelerar o projeto modernizador que havia começado em 1850, ainda durante o império. A partir de 1894, com Prudente de Moraes na presidência da república, quaisquer movimentos ou ações que representassem perigo ou entrave para esse projeto de futuro “inevitável” eram brutalmente combatidos. O lema “Ordem e Progresso” mascarava a crueldade e arrebanhava a opinião pública a seu favor.

Assim, quilombos foram destruídos e o povo negro massivamente assassinado num genocídio escancarado; enquanto a forma da lei era moldada para impedir a inclusão do negro na sociedade, propagava-se na cultura (principalmente por meio do carnaval) o mito da democracia racial no Brasil (Nascimento, 2016).

No Nordeste, multidões foram mantidas em campos de concentração que eram utilizados como barreiras para conter a fuga da seca – milhares de nordestinos sertanejos caminhavam centenas de quilômetros em busca de condições mínimas de sobrevivência; aqueles que não pereciam nas veredas do sertão, apodreciam nos cercos acometidos por doenças contagiosas (Queiroz, 2020). Ainda assim, muitos chegavam às capitais e viam sonhos tornarem-se pesadelos: não encontravam empregos, moradia e nem as condições mínimas para sobrevivência, sendo empurrados às margens, onde eram criminalizados.

Dadas as condições e a lentidão da circulação da informação pelos meios de comunicação da época, a população distante do Nordeste conhecia os fatos pela mídia que, por sua vez, veiculava as informações de acordo com seus interesses editoriais, comerciais e políticos – ideologicamente alinhada com os interesses dos seus anunciantes e mantenedores.

O estudo de Tiago Gomes de Melo (2004) tece reflexões sobre como a opinião pública era manipulada pela propaganda massificadora do Estado e como isso se refletia na cena revisteira. Embora o empreendimento e a linguagem do teatro de revista se alinhem com o processo de massificação da cultura (Gomes, 2004), os discursos dramáticos, principalmente nas revistas de ano, estavam carregados de críticas que tensionavam e colocavam em dúvida as narrativas massificadoras construídas e difundidas pelas elites e pelo Estado a fim de fundamentarem e justificarem os massacres contra as insurgências populares.

Todavia, não podemos perder de vista que a finalidade comercial das revistas ampliava o uso de estratégias e recursos populares e sensacionais para atrair o público. Então, se, por um lado, o teatro de revista estava alinhado com a lógica de mercado, por outro lado, era ainda uma vertente do Teatro Popular e espelhava no palco alguns ideais de justiça social.

A noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado. “Popular” é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões a rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade. Não se preocupam em preservar o popular como cultura ou tradição; mais que a formação da memória histórica, interessa à indústria cultural construir e renovar o contato *simultâneo* entre emissores e receptores. Também lhe incomoda a palavra “povo”, evocadora de violências e insurreições. O deslocamento do substantivo *povo* para o adjetivo *popular* e, mais ainda, para o substantivo abstrato *popularidade*, é uma operação neutralizante, útil para controlar a “susceptibilidade política” do povo. Enquanto este pode ser o lugar do tumulto e do perigo, a popularidade – adesão a uma ordem, coincidência de valores – é medida e regulada pelas pesquisas de opinião (García Canclini, 1998, p. 260).

O teatro de revista brasileiro abarca essas duas concepções. Era popular porque retratava a realidade social, as tradições e costumes e incluía reivindicações do povo (como a luta abolicionista, por exemplo), aderindo com maior ou menor fervor, a depender dos seus autores e contexto social, aos discursos homogeneizantes; ao passo que alcançava a popularidade, pois seus espetáculos tinham quantidades de público assíduo que o teatro declamado da época pouco (ou jamais) viu em suas plateias.

Os artistas do teatro declamado, sentindo-se ameaçados pela ascensão do teatro ligeiro e popular vindo da Europa, engajaram-se na defesa de um “teatro nacional” e assim criaram em 1895 a Sociedade do Teatro Brasileiro, encabeçando um movimento que buscava a valorização de um verdadeiro teatro nacional e a construção de um grande edifício público com equipamentos modernos para abrigar as suas produções (Mencarelli, 1999). Mencarelli descreve essa oposição com base em documentos históricos, principalmente em notas de jornais em que Arthur Azevedo é frequentemente alvo de ataques severos. Azevedo se mostrava encurralado. Ele defendia o projeto do Teatro Nacional e escrevia comédias dentro dos parâmetros tidos como cultos, mas não renunciava à renda que as revistas lhes proporcionavam. Em uma de suas defesas públicas, o famoso revisteiro escreveu:

[...] todas às vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredado pela bambochata [como alguns chamam pejorativamente o teatro de revis-

ta], não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última forma de glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena! (Mencarelli, 1999, p. 103-104).

O desabafo de Azevedo serve como mais um exemplo das tentativas de revisticídio sofridas pelo gênero desde seus primórdios no Brasil. As ofensivas dos defensores do teatro declamado³ contra o teatro ligeiro, baseadas no argumento de que o sucesso de um se deu em detrimento do outro, advinham mais do preconceito em relação às tradições populares exportadas que dos fatos, como alardeava o próprio Arthur Azevedo ao dizer que o teatro nacional nunca houve à vera, o que havia eram apenas “lampejos fortuitos”.

A insistência sobre o tema e o empenho na criação de uma literatura dramática nacional de qualidade estava em consonância com as ideias então em voga da necessidade da afirmação da identidade de uma jovem nação republicana e sobre o papel fundamental das artes nessa tarefa atribuído por aquela geração de artistas e intelectuais (Mencarelli, 1999, p.51).

O que estava em disputa para os defensores do teatro declamado era um projeto de nação que deveria afirmar uma identidade própria, mas sem fugir dos moldes cultos benquistos pelas elites. Contudo, “se ser culto no sentido moderno é, antes de mais nada, ser letrado, em nosso continente isso era impossível para mais da metade da população em 1920.” (García Canclini, 1998, p. 69). Já o teatro de revista e as outras expressões populares introduzidas na cultura da “jovem nação republicana” voltadas para o divertimento atraíam o público não pela pretensa qualidade literária, mas pela comicidade e crítica das atualidades, tornando-se, inclusive, para o público não-leitor um meio mais acessível de consumo da literatura estrangeira (traduzida e adaptada pelos revisteiros) e das notícias publicadas nos jornais.

A já citada dicotomia, culto *versus* popular, fomentou processos de invisibilização e epistemicídio, realizados, inclusive, por meio do folclore.

3 Que era chamado de “teatro sério” por Azevedo em sua época, termo que hoje precisa ser revisto porque a noção de seriedade neste caso não está baseada apenas na acepção da palavra (ausência de riso), mas em um julgamento de valor elevado resultante do preconceito antigo sobre os gêneros cômicos. Para não reforçar a dicotomia “teatro sério” *versus* “teatro cômico”, escolhemos chamar de “teatro declamado” e “teatro ligeiro”, respectivamente.

[...] A armadilha que frequentemente impede apreender o popular, e problematizá-lo, consiste em considerá-lo como uma evidência *a priori* por razões éticas ou políticas: quem vai discutir a forma de ser do povo ou duvidar de sua existência? Contudo, a aparição tardia dos estudos e das políticas relativos as/às culturas populares mostra que estas se tornaram visíveis há apenas algumas décadas. O caráter *construído* do popular é ainda mais claro quando recorremos às estratégias conceituais com que foi sendo formado e as suas relações com as diversas etapas na instauração da hegemonia (García Canclini, 1998, p. 207, grifos do autor).

A apreensão do popular por meio do folclore, principalmente nas produções literárias modernistas, embora tenha contribuído para a construção do que se entende por identidade cultural brasileira, corroborou com o epistemicídio e a invisibilização de práticas culturais e religiosas tradicionais, principalmente as indígenas e afro-diaspóricas. Traduzir conhecimentos ancestrais, místicos ou práticos (comumente comunicados por meio da oralidade) em fábulas, lendas, signos e ilustrações, desacreditando ou se afastando da experiência proveniente deles com base em critérios “científicos”, é enquadrar uma teia de saberes ancestrais e extraordinários num limitado arcabouço material e objetivo e, portanto, superável.

[...] as noções de “folclore” e “popular” surgem da necessidade de classificar e impor hierarquias a partir da colonialidade do poder. Enquanto os atores das práticas e processos celebratórios manifestam dança, música e ritual como parte do êxtase festivo, o sujeito racional, a partir da contemplação, produz possibilidades de diferenciação, separação e classificação daquilo que, para o sujeito festivo, é parte de uma totalidade que reproduz a própria vida (Flores, 2015, p. 22, grifos do autor, tradução nossa).

Considerações finais

O teatro de revista brasileiro é vítima e algoz da colonialidade do poder. A representação da cultura popular brasileira nos palcos revisteiros, ainda que bem-intencionada, partia de um olhar unilateral dos seus escritores e produtores. A representação dos povos indígenas, dos povos negros escravizados, dentre outros, baseia-se em concepções não muito diferentes daquelas difundidas pelos folcloristas e romancistas do modernismo, por exemplo. No entanto, a revista não receberia os mesmos louros

que os literatos e artistas plásticos que produziram o que seria conhecido internacionalmente como “arte moderna brasileira”.

A história geral da arte brasileira foi escrita por acadêmicos e literatos, e as obras que percorreram galerias intercontinentais, difundindo a cultura brasileira pelo mundo não foi aquela produzida *pelo povo* ou *para o povo*, mas por artistas “notáveis e cultos” a partir de suas concepções *sobre* o povo.

Para Augusto Boal,

[...] o conceito de povo inclui apenas aqueles que alugam a sua força de trabalho. [...] Os que fazem parte da população, mas não pertencem ao povo, são os proprietários, a burguesia, os latifundiários e todos aqueles que possam a eles estar associados, os gerentes, os mordomos. Os homens são povo; população inclui também os senhores (Boal, 1979, p.25).

Com base nessa conceituação, acreditamos que os autores do teatro de revista estavam mais próximos do povo que os do teatro declamado, mas não se confundiam totalmente com ele. Ademais, por conta da finalidade comercial do gênero, os autores eram impelidos a produzir espetáculos que dessem lucro.

O público assíduo dos espetáculos de revista foi sua tábua de salvação, por isso o trabalho dos artistas e produtores tinha como objetivo a satisfação dos seus “clientes”. Uma retroalimentação artístico-mercadológica necessária para a permanência da revista na modernidade e chegada na contemporaneidade.

Os avanços tecnológicos, a urbanização e a abertura para uma consciência global alinhada ao capitalismo caminhavam lado a lado com a massificação da cultura por meio da arte e da comunicação – antigas e novas mídias, bem como produções e fenômenos culturais tradicionais e inovadores foram explorados com a finalidade de acelerar a consolidação da hegemonia no ocidente (García Canclini, 1998).

No transcurso da valorização do samba e do carnaval como expressões populares brasileiras, podemos perceber que a apropriação das tradições dos povos afro-diaspóricos na música foi uma das primeiras formas de massificação da cultura no Brasil. Canções compostas por negros recém-alforriados, inspiradas no *semba* e em outras tradições oriundas do continente africano, eram compradas (ou roubadas) por homens brancos, “distintos” artistas comprometidos com a produção de uma música originalmente brasileira, no Rio de Janeiro, Capital Federal. As tradições antes negadas tornaram-se importantes desde que fossem “civilizadas”. A prova disso está no fato de que os primeiros sambas foram gravados sem os tambores (Lopes; Simas, 2015).

Os propagandistas da identidade cultural brasileira encerravam em suas interpretações e modos de pensamento

as tradições advindas da cultura dos povos afro-diaspóricos e indígenas/originários, suplantando os seus aspectos ancestrais para transformá-las em produto, contribuindo para que a indústria cultural pudesse fazer deste um nicho de mercado. Assim, determinadas tradições foram exploradas e convertidas em bens materiais passíveis de réplica, comercialização e lucratividade – sem retorno garantido para seus agentes e locais de origem.

Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação (García Canclini, 1998, p. 211).

Com a conversão de tradições populares em produtos, o passado se torna superável e reforça o discurso evolucionista da modernização. Os conhecimentos e as práticas que não acompanham a “evolução” dos tempos modernos são entendidos como barreiras que precisam ser destruídas, invisibilizadas ou apropriadas para possibilitar o progresso.

Enquanto isso, nas artes plásticas e na literatura, o manifesto antropofágico, protagonizado por Oswald de Andrade, era divulgado como metodologia moderna de devoção cultural de referências exteriores; já as referências interiores – indígenas e afro-diaspóricas – continuavam sendo devoradas com os métodos coloniais: destruir, invisibilizar ou apropriar-se violentamente. Nos resta, então, perguntar:

O que podemos fazer com nossas origens?
A época eufórica da modernidade tinha subestimado a pergunta. Para muitas vanguardas só valia o futuro e o único trabalho possível com o passado era desfazer-se dele (García Canclini, 1998, p. 114, grifo do autor).

A antropofagia é um contraponto interessante às proposições difundidas pelos movimentos de vanguarda que pregavam o abandono do passado, e surge no Brasil como um meio de absorver as técnicas, estilos e reflexões estrangeiras de maneira consciente e crítica.

Antropofagia e apropriação são formas presentes na constituição e reconhecimento do carnaval como festividade e expressão brasileira. E a calendarização e regulamentação das festas populares pelo Estado, que era apoiado pelas grandes mídias, aceleraram a massificação da cultura como parte de uma “identidade nacional”. Sobre o teatro de revista nesse contexto,

Seria simplista dizer que aquele tipo de teatro era uma estratégia carnavalizante de

resistência à cultura oficial. Mas seria igualmente simplista dizer que se tratava de uma arma ideológica das classes dominantes para construir uma identidade, popularmente palatável que mantinha intocada as estruturas de dominação. O teatro de revista combinava um pouco dessas duas perspectivas (Pereira, 2010, p. 201).

As fases de revista carnavalesca, alinhada ao projeto de afirmação de uma identidade nacional e marcada principalmente pela elevação da importância da música nos espetáculos, e revista moderna, com maiores preocupações cênicas e estéticas, permitindo experimentações em diálogo com o modernismo antropofágico, refletem nos palcos a turbulência desse período. Nesse processo histórico, as oposições maniqueístas que foram estratégias indispensáveis para implementação do projeto modernizador não tardariam a ser questionadas e relativizadas.

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua *hibridação* pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis de horizontalidade (García Canclini, 1998, p. 19).

O chamado de García Canclini nos convoca também a pensar novas formas de abordagem menos hierárquicas e mais horizontalizadas para não repetirmos o *modus operandi* hegemônico da modernização. Nesse sentido, a nossa crítica não se restringe ao projeto modernizador de controle social e manutenção do poder nas sociedades pós-coloniais, mas se expande às abordagens históricas do teatro de revista que reproduzem e reforçam as dicotomias, oposições e hierarquias sem contemporizá-las, como é o caso do livro *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*, escrito por Décio de Almeida Prado (2008).

O autor, após explicar a importância dos cenários e suas maquinarias para gerar efeitos de fantasia nas revistas de luxo, tece o seguinte comentário: “Por este lado, a revista confinava com a mágica (derivada da *féerie* francesa), o terceiro e o mais baixo degrau do teatro musical.” (Prado,

2008, p.105). Evidentemente limitada, tal crítica obedece à lógica epistemológica utilizada por alguns acadêmicos modernos em óbvia conformidade com o pensamento hegemônico.

Em contraponto, o chamado de García Canclini é análogo ao pensamento decolonial de desobediência epistêmica, o que não reduz seu pensamento a simples negação de todas as categorias e perspectivas da modernidade, como resume Anibal Quijano:

A crítica do paradigma europeu da racionalidade/modernidade é indispensável. Mais ainda, urgente. Mas é duvidoso que o caminho consista na simples negação de todas as suas categorias; na dissolução da realidade no discurso; na pura negação da ideia e da perspectiva da totalidade do conhecimento. Longe disso, é necessário desprender-se das vinculações da realidade-modernidade com a colonialidade, em primeiro lugar, e em definitivo com todo poder não baseado na decisão livre de pessoas livres. É a instrumentalização da razão pelo poder colonial, em primeiro lugar, o que produziu paradigmas distorcidos do conhecimento e falhou nas promessas libertadoras da modernidade. Consequentemente, a alternativa é clara: a destruição da colonialidade do poder mundial (Quijano *apud* Mignolo, 2008, p. 288, tradução nossa).

É nesse sentido que direcionamos o nosso olhar. A exposição das tentativas de revistificação evidencia a resistência e resiliência do gênero, já que o teatro de revista continuou se adaptando e permaneceu vivo, ainda que enfraquecido em termos quantitativos. Além disso, as transformações necessárias para continuar presente no gosto do público foram partes importantes de um processo que permitiu sua chegada à contemporaneidade (ou pós-modernidade, como preferem alguns historiadores). A nossa abordagem é desobediente à medida que não reitera os discursos revistificados, apontando outras direções.

Nessa linha, concebemos a pós-modernidade não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir para constituir-se. A relativização pós-moderna de todo o fundamentalismo ou evolucionismo facilita revisar a separação entre o culto, o popular e o massivo, sobre a qual ainda simula assentar-se a modernidade, elaborar um pensamento mais aberto para abarcar as interações e integrações entre os níveis, gêneros e formas da sensibilidade coletiva (García Canclini,

1998, p. 28).

Dessas interações e integrações emerge a hibridização da cultura como característica de saída da modernidade e de chegada à contemporaneidade. Por isso, dizemos que, para o teatro de revista, a resiliência – essa capacidade de se adaptar e aprender com as intempéries, é a sua forma de permanência e a hibridização, uma das suas características essenciais na contemporaneidade. A revista de luxo confinava com a mágica, a revista de bolso confinava com pequenos empreendimentos, a revista show com as boates LGBTQIAPN+ e assim por diante. Cada fase do gênero teceu suas misturas e transformou-se para permanecer.

Ainda assim, a revista não perdeu as suas características e convenções primordiais, nem mesmo com o golpe mais fatal que sofreu, o de 1964, que a enfraqueceu e a pulverizou. A revista subsistiu (por meio da hibridização de suas convenções com outras atividades artísticas) no palco, em produções musicais, nos vinis e rádios e em audiovisuais na TV e no cinema, sem falar da sua influência no carnaval das escolas de samba. A partir daí, é possível reconhecer o processo de reexistência do teatro de revista no contexto pós-moderno, globalizado, complexo e híbrido que aqui chamamos contemporaneidade.

Referências

ANTUNES, Delson. ~~Fora do sério: Um panorama do~~ teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

AREND, Sílvia M. Fávero e MACEDO, Fábio. Sobre a História do Tempo Presente: entrevista com o historiador Henry Rousso. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 201–216, jan./jun, 2009.

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. Editora Hucitec: São Paulo, 1979.

FLORES, Javier Reynaldo Romero. Aquello que llamamos danza: Danza-ritual y “danza artística” en Oruro, Bolivia. In: *CALLE 14*. Revista de investigación en el campo del arte. Volumen 10, Número 16. Mayo – agosto de 2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução He-loísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2. Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GADELHA, Carmem. Por uma história do teatro contemporâneo. In: MUNDIM, Ana Carolina; CERBINO, Beatriz; NAVAS, Cássia. (Orgs.). *Mapas e percursos, estudos de cena*. Belo Horizonte: Associação Brasi-

leira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2014. p. 143-156.

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

LOPES, Nei; e SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Há sempre um pouco de arte na revista. In _____. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF: Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n.34, p.287-324, 2008. Disponível em: www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf. Acesso em: ago. 2018.

MOTA, Jones Oliveira. *Teatro de revista contemporâneo: história, ensino e reexistência*. Orientadora: Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33294>>.

MUNDIN, A. C.; CERBINO, B; NAVAS, C. (Orgs.) *Mapas e percursos, estudos de cena*. Belo Horizonte : ABRA-CE, 2014.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

PAIVA, Salvyano Cavalcante de. *Viva o Rebolado! vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Suzane C. G. A identidade social brasileira no palco das revistas. *Ensaio Geral*, Edição Especial, Belém, v1, n.1, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

QUEIROZ, Christina. Memórias da Seca: Articulação entre pesquisadores e movimentos sociais assegura tombamento de campo de concentração no Ceará. *PESQUISA FAPESP* 287, janeiro de 2020. p.82-85.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

Recebido: 11/09/2023

Aceito: 03/10/2023

Aprovado para publicação: 06/11/2023

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.