



**Teatro Musicado e censura em São Paulo (1920-1950):
apontamentos de uma pesquisa em Comunicação junto ao acervo de peças
censuradas do Arquivo Miroel Silveira (Biblioteca da ECA/USP)***

Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP
Comunicação e Culturas Urbanas

Augusto Veloso-Pampolha**

Doutorando da Universidade de São
Paulo – Programa de Pós-graduação
em Ciências da Comunicação

Resumo

Exposição do andamento de uma pesquisa em Ciências da Comunicação acerca do poder sedutor e persuasivo do Teatro Musicado: o enlace entre a representação cênica e a *poesia da canção*; e também sobre a relação entre esse poder e as intervenções da censura, dentro da cena teatral paulista de 1920 a 1950. Estudo apoiado em documentos do *Arquivo Miroel Silveira* da ECA/USP. Reflexão analítica acerca do universo imagético das figuras, temas, nomes e obras resultantes dessa importante conexão estético-artística. Investigação da inter-relação comunicacional e criadora entre o gênero Musicado e a atmosfera cultural paulista e nacional, abarcando, também, a problematização da sua inserção junto aos elementos da cultura urbana e midiática do período.

Palavras-chave

Censura; Teatro Musicado; Pesquisa em comunicação; Cultura urbana; Canção popular

* O presente artigo é parte integrante do Projeto de pesquisa: *Canção, Cena e Interdição*: trajetória do teatro musicado censurado em São Paulo em 1926 a 1959; sob a orientação da Profª. Dra. Maria Cristina Castilho Costa. Pesquisa esta financiada pela CAPES. O autor agradece à colega Maria A. Laet, Mestre em Ciências da Comunicação pela USP, que teve a enorme gentileza de ler o texto e oferecer valiosas sugestões.

** Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo e graduado em História pela Universidade Federal do Pará. Também é cantor e ator. Atualmente coordena o setor de tratamento da informação do *Arquivo Miroel Silveira* (ECA-USP), que está sendo processado e estudado por meio do projeto temático, financiado pela FAPESP, *A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970*. Endereço eletrônico: aug.vellosopampolha@gmail.com.



Introdução

Toda gente sabe: verso e música são as expressões de arte mais próximas do analfabeto. Conjugados assumem um poder de comunicação que fura a sensibilidade mais dura.

(Antonio Alcântara Machado)

A canção popular, com a sua sonoridade e sua *poesia*, é peça indissociável da dramaturgia do Teatro Musicado. Compreender como tal relação estético-artística entre canção e cena se estabelece nesse gênero teatral, produzindo, como denomino, um poder comunicacional sedutor de uma ampla audiência – e alvo de interferência da censura – é o objetivo principal da pesquisa, em nível de Doutorado, junto ao Programa de Ciências da Comunicação da USP.

O exame dessa relação estético-artística e de seu poder comunicacional, além da prioritária investigação da ação da censura nas produções do Teatro Musicado, só é possível pela existência de um acervo das peças que passaram pelas mãos da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Este acervo constitui-se no *Arquivo Miroel Silveira* (AMS), que está sob a custódia da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, e tem sido pesquisado por meio de um projeto temático financiado pela FAPESP: *A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970*, coordenado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

O estabelecimento da proposição temática – a relação entre canção, cena teatral e interdição – não se deu por acaso. Ela foi fruto de dois anos de contato com a citada documentação dos processos de censura prévia ao teatro, que recaiu sobre os diversos gêneros teatrais entre 1926 e 1968.

Para além do evidente grau de importância de um arquivo de dramaturgia (com algumas peças inéditas), todo esse acervo passou pelas mãos da burocrática e intervencionista Divisão de Diversões Públicas (DDP) da Secretaria de Segurança de São Paulo, cujo papel era avaliar todas as peças que se pretendia apresentar no estado de São Paulo, examinando a propriedade ou impropriedade de sua apresentação, vetando-as ou liberando-as e procedendo a cortes nos textos, bem como interferindo na própria encenação. Dessa maneira, uma parte significativa dos textos levados à DDP sofreu diversos tipos de cortes em sua estrutura estética e artística.

Os processos existentes no AMS colocaram-me diante de inúmeras referências histórico-culturais acerca da relação canção popular e teatro musicado. Mas, sobretudo, colocaram-me frente à ação inefável de uma política de censura prévia sobre os variados espetáculos teatrais, fossem eles do teatro profissional, popular ou amador no estado de São Paulo. Os dados atualizados acerca do Teatro Musicado no AMS giram em torno de 1.471 registros de peças do gênero. Dessas, 10 foram vetadas, 408 sofreram algum tipo de corte em seu texto¹, e as demais foram totalmente liberadas.

Dessa forma, partindo da investigação desse poder comunicacional – o enlace sedutor – existente na relação entre canção e cena, espera-se confirmar: 1.a audiência popular e o diálogo íntimo do Teatro Musicado com outros setores dos meios de comunicação, no caso, principalmente, o rádio e a indústria fonográfica; 2. que as ações da censura corroboraram para interditar tal audiência e tal diálogo cultural, ou seja, contribuíram para a perda daquele poder.

O exame da estrutura estético-artística do gênero musicado, aqui, será entendido enquanto meio, linguagem dramática e fenômeno comunicacional que, no recorte priorizado, abarca essencialmente os textos de grupos paulistas que utilizaram a canção popular brasileira em seus espetáculos, de 1926, quando iniciou o arquivamento dos documentos na DDP, até 1959².

Esse é o cenário que será apresentado neste texto. Contudo, irei, sobretudo, expor a diretriz e o estabelecimento de uma pesquisa em Comunicação na qual o percurso histórico da canção popular brasileira – em seus suportes midiáticos clássicos de difusão, como o rádio e o disco (sem esquecer o papel do cinema) – está interligado a um meio não industrial como o teatro (isto é, está incrustada no texto teatral por intermédio principalmente da poesia da canção). O teatro será mostrado como parte integrante de um conjunto de elementos que, concomitantemente com os incipientes meios da indústria cultural brasileira, fez a história da cultura massiva urbana em seu aspecto de divulgação, promoção e consolidação de diversos produtos artísticos, como, no caso dessa pesquisa, a canção popular³. Trata-se, portanto, de uma investigação no

¹ Foram excluídas desta pesquisa mais de 335 produções musicais que, por terem sido consideradas pela censura inadequadas ao público em geral, foram, portanto, classificadas: impróprias para maiores de 5 anos até menores de 18 anos. Algumas possuem, junto a essa classificação, outros tipos de restrição, como: de horário ou local. Desta maneira, os espetáculos do gênero musicado perderam formação de público.

² Mas por que 1959? A explicação não se resume em apenas negar o tratamento dos dados da década seguinte. Porém, a inclusão de peças dos anos 60 na pesquisa não só aumentaria o volume maior de trânsitos estéticos a ser investigados, como também a própria estrutura desses musicais, por possuir uma especificidade particular, contribuiria para extenuar as análises a serem realizadas.

³ Creio que muitos pesquisadores em comunicação, por vezes, excluem ou desconsideram em suas investigações o exame de espaços ou meios denominados pré-midiáticos. Para tanto, sigo a idéia de inclusão dos estudos



âmbito da comunicação que, ao abordar a trajetória do teatro nacional sob o ângulo do gênero musicado censurado no estado de São Paulo, implica, também, no exame da impossibilidade da comunicabilidade desse gênero.

Como exemplos desse trânsito cultural estabelecido na estrutura do Teatro Musicado com a canção popular, com o rádio e com a indústria fonográfica, apresento, aqui, alguns dados que aparecem na documentação do AMS e que confirmam enlace sedutor, consolidado na primeira metade do século XX e encenado na Paulicéia.

O Teatro Musicado brasileiro e a censura

Neste tópico não apresentarei um histórico aprofundado do Teatro Musicado e tão pouco da censura ou das suas inter-relações⁴. O que farei, em princípio, nesta parte, será fornecer algumas indicações ligeiras e gerais acerca do conceito de teatro musicado e de seu percurso histórico.

O Teatro Musicado é aqui entendido como o gênero: teatro alegre ou ligeiro (ou Gênero ligeiro). Tal expressão criada pela crítica jornalística a partir de meados do século XIX para se referir aos espetáculos que, em sua opinião, eram formas teatrais simplificadas, criações não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos mais elevados. Além do conhecido subgênero teatro de revista, os espetáculos musicados eram também constituídos outras formas: mágicas, *vaudevilles*, canções, burletas, café-concerto, cabaré, teatro de variedades e operetas, óperas bufas, farsas, fantasia, sainetes, entre outros⁵. Todas são partes de uma rica e variada gama de gêneros do teatro popular que surgem paralelamente ao desenvolvimento acelerado das grandes capitais européias, como Londres e Paris. Para os estudiosos, tais gêneros pretendiam principalmente divertir o espectador, em teatros onde o público é formado pela variada multidão das metrópoles, gente que se traslada para as cidades, originando uma nova

midiológico em teatro na investigação comunicacional. Cf.: MARQUES DE MELO, José. *Midiologia para iniciantes: uma viagem coloquial ao planeta mídia*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2005.

⁴ Para tanto, ver os primeiros resultados científicos do Projeto Arquivo Miroel Silveira, tais como: COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial, 2006; COSTA, C. (Org.). *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira margem, 2006; GOMES, Mayra R.. Censura: um poder acima do poder da mídia. *Revista Comunicação Midiática*, Bauru/SP: UNESP, n. 5, v. 3, set. 2006, p. 139-158; PAULINO, Roseli A. F. Teatro amador: uma rede de comunicação e sociabilidade para a comunidade lusófona na primeira metade do séc. XX. In: CONGRESSO DA LUSOCOM - Federação Lusófona de Ciências da Comunicação, 7, 2006, Santiago de Compostela. *Acta*. Santiago de Compostela: Servicios de Publicaciones e Intercambio Científico, 2006; v. 168, p.

⁵ Não é objetivo, deste texto, oferecer os conceitos de todos os gêneros teatrais ou musicais que são mencionados, o que se pode fazer de forma eficiente na internet ou na obra de PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999 [c1996]. No entanto, com relação a esse rol de gêneros do teatro musicado, a diferença entre eles depende do tipo de utilização da música no texto ou no espetáculo. Por vezes, em alguns gêneros, a música é autônoma como um esquete, como é o caso do café-concerto ou, no caso da ópera bufa, a música e o texto estão juntos permeados pela comicidade.



sociedade em transformação, ávida por novas formas de expressão e de lazer. Por outro lado, em consequência do desenvolvimento dos teatros nas grandes cidades, daqueles gêneros populares e das influências das óperas, inclui-se no gênero musicado o drama e a comédia musical. Mas estes não participam do chamado teatro ligeiro.

O Teatro Musicado, a ser investigado, é aquele das produções artísticas paulistas que sofreram com a censura. No entanto, para ilustrar este trabalho, utilizo também as referências às produções cariocas que foram encenadas em São Paulo.

No acervo do AMS, existem referências a espetáculos musicais essencialmente das Companhias de Revistas (companhias de teatros populares e comerciais), mas também dos Circos-teatro e do Teatro Amador. Há também diversas companhias conhecidas dos relatos históricos acerca do teatro de revista, como, por exemplo, as do encenador e empresário carioca Jardel Jércolis, no período compreendido de 1925 a 1944: a Companhia de Sainetes e Revistas Tro-lo-ló; Companhia Grandes Espetáculos Modernos e Companhia Jardel Jércoles⁶. Há, portanto, também a necessidade de conhecer os nomes das companhias paulistas do teatro musicado.

Enxergar no Teatro Musicado um fenômeno comunicacional significa tentar refletir sobre o entrelaçamento entre teatro e música como amplificador dos sentidos, tanto da representação quanto da canção. O Teatro Musicado é possuidor, enquanto linguagem, dum poder específico oriundo desse enlace. Portanto, a problematização analítica desse enlace no território do espetáculo musical, deve ser considerada conjuntamente com as interdições da censura ao gênero.

Nessa perspectiva, a interface comunicacional a ser analisada terá como tarefa desvendar o poder de sedução da arte do Teatro Musicado: transformar as canções originárias de uma peça em sucessos populares autônomos em outros meios, como o rádio, o disco, o cinema e/ou utilizar uma *poesia da canção* oriunda de diferentes espaços para criar uma cena musicada com igual autonomia estilística, dinamizando, assim, os sentidos e a força da canção, e redirecionando-a novamente aos diversos meios de comunicações e segmentos sociais.

Em um determinado momento, principalmente o de formação do campo artístico da música popular urbana, o teatro musicado tornou-se ponto de referência de excelência na produção de elementos, sejam eles de *poesia da canção*, melodias, temas,

⁶ ANTUNES, Delson dos Santos. *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.



arranjos, estilos, compositores, cantores, atores, atrizes, produtores, diretores, e músicos, que muito contribuíram para enriquecer o campo artístico cultural brasileiro.

Essa relação, portanto, não é uma via de mão única. O trânsito da música popular, seja ela urbana ou rural (aqui penso também na produção musical caipira), para o teatro também é visível, muito enfatizado e, por vezes, sem fronteiras e essências bem definidas.

A pesquisa não tem como pano de fundo o exame da extensão de todos os gêneros do teatro musicado e nem a descrição histórica ampla de sua origem na sociedade ocidental moderna ou sua posterior entrada no Brasil. O trabalho é centrado nos gêneros musicais que se encontram no AMS. Partindo das estruturas textuais existentes no acervo para iluminar, um pouco, a acalorada discussão acerca da conceitualização de gêneros populares tão híbridos (isto é circulares ou mestiços). Porém, não se pode furtar de localizar as origens de tais discursos conceituais e as narrativas históricas sobre o surgimento dos gêneros encontrados no arquivo.

Há poucos estudos sobre cada um desses subgêneros do Teatro Musicado. E tais subgêneros possuem a sua importância enquanto mobilizadores de “circulação de cultura” (GINZBURG: 1986) ou, em outras palavras, de mestiçagens dos gêneros culturais (CANCLINI: 1997) no espaço urbano massivo. Porém, o mais focado nas pesquisas é ainda o teatro de revista, devido essencialmente a uma identidade nacional conseguida ao longo de cem anos de existência, pelo furor de audiência e como território para o qual convergiam inúmeros artistas de diversas especializações. Esses dois últimos fatores são os que mais me interessam.

No entanto, não é somente sobre o teatro de revista que trataremos nesta pesquisa, já que o AMS possui documentação significativa de dramas e comédias musicadas, “musicais sertanejos”, burletas, sainetes, fantasias e operetas. Esses quatro últimos gêneros correlacionam-se, em princípio, com as décadas de 20 a 30, pois nos seguintes anos quem dominou a cena musical foi a revista. Desde o fim da década de 1850, até o início dos anos 1960, o bom humor, a sátira política, a boa música e as mulheres bonitas encheram os olhos de várias gerações de pessoas. Dessa forma, a revista teve um século de reinado, fundamentalmente, nos palcos do centro do Rio de Janeiro. Por isso é de extrema importância uma pesquisa que examine a trajetória da revista e dos outros subgêneros São Paulo.



Segundo constam nos relatos históricos, foi o maranhense Artur Azevedo (1855-1908), estabelecido no Rio de Janeiro, em 1873, que criou com as peças *As burletas*, *O mambembe* ou *A capital federal* a comédia musical brasileira. De acordo com José Ramos Tinhorão, porém, foram as Companhias de Teatro Musicado européias, principalmente, francesas e portuguesas, as responsáveis pela difusão de elementos do teatro ligeiro em nosso meio artístico na segunda metade do século XIX, como as danças e as canções *habanera*, *schottisch* e polga, as quais, ao se abrigarem, formaram o tango brasileiro, um sucesso nos musicais⁷.

Um dos grandes incentivadores do teatro musicado paulista e do tango brasileiro foi Marcelo Tupinambá (1892-1953). Seu nome verdadeiro era Fernando Álvares Lobo e este possui uma história incrível; suas músicas foram ‘utilizadas’ na obra de música erudita de Darius Milhaud, *Le Boeuf sur le Toit* (1919), conhecida no mundo inteiro como uma composição que recolheu “músicas folclóricas brasileiras”. Segundo Daniella Thompson, uma delas foi o maxixe *São Paulo Futuro*, de 1914, com letra de Danton Vampré:

Foi o sucesso de uma revista de teatro homônima cujas peças retratavam um São Paulo ideal em uma época que a cidade estava passando por sérios problemas administrativos. “São Paulo Futuro” também tem a distinção de ser o primeiro maxixe com letra a ser gravado no Brasil.⁸

Outra foi o tango *Tristeza de Caboclo*, de 1919, com letra de Arlindo Leal. E Thompson prossegue:

A melodia desse tanguinho é conhecida no mundo da música erudita como o “Tango des Fratellini”, de Milhaud, música que ganhou o nome dos famosos palhaços do *Cirque Médrano* que, vestidos de mulher, dançaram sob seus acordes no balé de Jean Cocteau, *Le Boeuf sur le Toit* ou *The Nothing Doing Bar* (O Bar da falta do que fazer), de 1920.⁹

O que tais citações nos levam a refletir? Primeiro que São Paulo possui, como o Rio de Janeiro, uma herança forte de grandes produções musicais vinculadas ao teatro musicado. Depois, revelam os inúmeros trânsitos culturais que uma canção popular tomava. E, em seguida, além do tema político da revista, a entrada de segmentos não tão

⁷ Ver: TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

⁸ Sobre Marcelo Tupinambá ou Marcello Tupynambá, ver: ALMEIDA, Benedicto Pires de. *Marcelo Tupinambá: obra musical de Fernando Lobo*. São Paulo: ed. do autor, 1993. Os breves detalhes do envolvimento de Tupinambá com o teatro musicado foram retirados do interessante artigo de THOMPSON, Daniella. Doutor Tanguinho: Marcelo Tupinambá foi um dos primeiros reis da música popular brasileira. *Música brasiliensis: as crônicas bovinas*, 16 mar. 2002. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.tupinamba.htm>. Acesso em: 02 nov. 2005.

⁹ THOMPSON, op. cit.

populares no território dos musicais populares, pois Fernando Álvares Lobo era doutor engenheiro e, na mocidade, assim pensava: “desde que me formei, fiz o propósito de ser exclusivamente engenheiro e não mais músico. Músico no Brasil é sinônimo de cachaceiro, e eu não quero dinheiro nenhum vindo da música”¹⁰. Mas, no decorrer de sua vida, foi um grande artista da música popular brasileira. O AMS possui desse compositor as seguintes referências de revistas: *Um Conto da Carochinha*, em 1928 (prontuário DDP0832), *São Paulo Futuro*, com Danton Vampré, em 1931 (DDP1144) e *Sinhasinha*, em 1933 (DDP1425). E para exemplificar as possíveis ‘circulações culturais’ que o seu tango *Tristeza do Caboclo* conseguiu, o acervo tem: o drama sertanejo do circo-teatro, *Tristeza do Caboclo* (DDP3769), de Walter Casamayor e Oliveira Filho, em 1954; e *Tristeza do Jeca* (DDP4081), de Tônico (João Salvador Perez), da dupla sertaneja Tônico e Tinoco, em 1955 e 1965. Aliás, para pontuar outras mais ‘circulações’ artísticas, o maestro Tupinambá também foi o responsável em 18 de setembro de 1950, na inauguração da televisão brasileira, pelo *O Hino da TV*, (também conhecido como *Canção da TV*), letra de Guilherme de Almeida, cantado pela atriz Lolita Rodrigues¹¹.

Mas foi no Rio de Janeiro, em 1859, que o musical iniciou a sua grande audiência pública, após a inauguração do café-concerto Alcazar, no qual se apresentava o gênero alegre (ou ligeiro), com as suas revistas de ano, operetas, óperas bufas e farsas, que passaram a dominar a cena dos teatros da cidade e depois espalharam-se pelos vários palcos do país.¹² E foi a partir desse momento de expansão do gênero ligeiro que muitos estudiosos do teatro brasileiro acreditam ter começado “a grande causa da estagnação de nosso teatro, que só vai realmente modernizar-se a partir da década de 1940. Para eles, aquele foi um período de decadência do teatro nacional”.¹³ Esta visão, complementa Carneiro, está muitas vezes pautada pela idéia da elite cultural, de valorização do texto teatral, “deixando de lado todo o contexto que envolve esse fenômeno cultural - produtores, atores, diretores, técnicos, cenógrafos, donos de teatros e público”.¹⁴ Todavia, observado por esse contexto mais amplo, o período acima foi de grandes dimensões culturais.

¹⁰ Idem.

¹¹ Ibidem.

¹² LIMA, Evelyn Furckim. Da cena lírica ao teatro de revista. *Cadernos de Pesquisa em Teatro*, Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 5, nov. 1999, p. 13.

¹³ CARNEIRO, Ana. Teatro de Revista: alguns apontamentos. *Trupe: saberes e fazeres teatrais*, Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, n. 2, 2003, p. 42.

¹⁴ Idem.

Um dos diversos pontos em que se visualizam essas dimensões e pode-se pensar sobre a mesma é, por exemplo, o tratamento que foi dado pela revista na elaboração de seu poder comunicacional. E, para tanto, se pode utilizar as discussões de Mencarelli. Este autor, baseado nas reflexões de Luiz Francisco Rebello (*História de Teatro de Revista em Portugal: 1984*), aponta certos mecanismos cênicos da revista que são semelhantes ao que foi teorizado e realizado por Brecht em seu teatro épico – guardando as devidas proporções entre a revista e a filosofia brechtiana, esta como a sua intencionalidade política. A discussão portanto giraria, para Mencarelli,

em torno da independência das cenas e seu efeitos de exposição dos acontecimentos diante do espectador, permitindo sua identificação do fato, reflexão e posicionamento. (...) A sucessão de cenas fragmenta também a atenção do espectador e lhe permite uma visão mais fria, crítica, sobre o que lhe é apresentado.¹⁵

Já a parte musical no teatro épico torna-se um elemento importante como provocador do distanciamento da cena e da exposição multilinear, as revistas utilizam-se disso principalmente para “apresentar os tipos ou personagens, muitas vezes alegóricos”¹⁶.

O perfil da revista musical – vinculado em sua essência com a atualidade, com o momento presente (por isso seus tipos alegóricos faziam tanto sucesso) acabou então fragmentado em várias direções:

Uma vertente que influenciou o cinema brasileiro resultando nas chanchadas, passa aos programas humorísticos da TV. A outra vertente, a da malícia, no âmbito popular se descaracteriza na pornografia e nos shows tipo exportação. O teatro de Revista perde assim o seu caráter otimista e ingênuo, deixando de ser revista para cair na explicitação e no descuido.¹⁷

Tal citação evidencia, por mais de uma vez, qual o intento deste projeto: dar visibilidade para os trânsitos estético-artísticos que do Teatro Musicado, principalmente da revista, passaram a circular em outros meios. Porém não se chegará a discutir efetivamente o fim da revista ou a diminuição do gênero musical no Brasil, pois a revista continua após o ano de 1968 (ano final dos prontuários do AMS) e os diferentes estilos de musicais começam a se firmar na cena nacional. Todavia, não se pode concordar com o desfecho da citação acima, já que é necessário observar o lugar da fala

¹⁵ MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas-São Paulo: Editora da UNICAMP/Centro de História Social da Cultura. 1999, p.164-165.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ KUTCHMA, Sílvia Maria. Um estudo dos gêneros dramáticos. *Cadernos de Pesquisa em Teatro*, Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 5, nov. 1999, p. 57.



(MARTÍN-BARBERO, 1997), as suas prerrogativas, para compreender tais julgamentos discriminadores.

A música popular é obviamente um dos principais indicadores do poder de alcance dos musicais. E este pode ser observado em sua relação com a divulgação da música popular. Os exemplos, em parágrafos acima, sobre Marcello Tubynambá, já mostram a riqueza de tal “circulação cultural”. Pode-se ainda oferecer outras indicações do circuito de sucessos oriundos do iniciante Teatro Musicado: o tango *Araúna* ou *Chô-Araúna*, da revista *Cocota* (Arthur Azevedo, 1885), foi a primeira canção a alcançar esse sucesso. Pouco depois, com a estréia de *O bilontra* (também de Azevedo, 1885), a canção que satirizava o personagem do Barão de Vila Rica e que utilizava a melodia da ária *La donna è móbile*, de Verdi, tornar-se-ia um furor no Rio de Janeiro oitocentista. No entanto, o circuito maior e mais conhecido entre o teatro e a música popular foi o que interligava ambos com o carnaval.

A partir de 1906, quando Bastos Tigre, com 24 anos de idade, obtém estrondoso sucesso com o quadro em que Maria Lino lança o logo famoso *Vem cá, mulata*, em número de apoteose do terceiro ato da revista *Maxixe*, as músicas saídas das revistas da Praça Tiradentes passam a constituir sucessos nacionais, levadas a todos os recantos do Brasil nas chapas dos gramofones.¹⁸

Como já foi mencionado, o principal espaço carioca onde imperou o teatro ligeiro musicado, na segunda metade do século XIX, foi o *Alcazar*, também conhecido como *Alcazar Lyrique*. Esta foi a primeira casa noturna de espetáculos, nos moldes dos cafés-concerto europeus que, sobretudo,

mobilizava a opinião pública: apresenta um teatro de *trocadilhos obscenos, cancans, mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atijou a imoralidade; determinou a decadência da arte dramática, e a depravação do gosto* (Joaquim Manuel de Macedo); *a perdição de muito homem respeitável e o atrativo constante da boêmia noturna.* (J. Galante de Souza)¹⁹

Ora, se desde os tempos coloniais os “objetivos civilizatórios da expansão europeia trataram sempre de controlar, aculturar e reprimir tudo aquilo que parecesse estranho, inadequado, libertário ou inconveniente aos olhos e interesses dos colonizadores”²⁰, pode-se imaginar quando a perspectiva é outra, vinculada com o

¹⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 16.

¹⁹ Apud CARNEIRO, Ana. Op. cit., p. 43.

²⁰ COSTA, Maria Cristina C. (Coord.). Arquivo Miroel Silveira: a censura em cena - organização e análise dos processos de censura teatral do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2005. Relatório Final de Projeto de Pesquisa Científica (Processo FAPESP 2002/07057-3). p. 2.

advento do capitalismo, com seus tempos modernizadores. Ou seja, quando se trata da história do poder; poder este vinculado em moldar tudo e todos que não estiverem à altura dos novos ventos da civilização (como pode ser ventos desenvolvimentistas). Por conseguinte, esse é o percurso da censura, seja ela institucionalizada pelas ações do Estado ou pela força da mentalidade e da cultura; ambas, no entanto, apresentam os seus variados mecanismos coercitivos.

No caso daqueles discursos, a preocupação censória está em estabelecer classificações “teatro sério” opondo-se ao “teatro ligeiro”, isto é, aquele de qualidade intelectual e de encenação dentro dos limites estabelecidos pela crítica da época, em que se vinculam textos “culturais” e “intelectuais”, todos levando à reflexão. No chamado teatro sério dos oitocentos, enquadrava-se: “dramas históricos, tragédias neoclássicas e românticos melodramas franceses, repertório característico do ator/empresário João Caetano nos palcos do Rio de Janeiro”²¹.

Um exemplo da ação da censura nos primórdios do Teatro Musicado foi, em 1859, a primeira revista do ano brasileira: *As surpresas do sr. José Piedade*, de autoria de Figueiredo Novais. Pelo tom crítico e satírico, é proibida pela polícia após três dias de apresentações. Em 1875, a segunda revista brasileira, de Joaquim Serra, *A Revista do Ano de 1874*, não faz sucesso²². Reflexo, talvez, da proibição anterior ou da repercussão, como indica Ana Carneiro, da proibição em Portugal dos assuntos políticos nas revistas. Isso faz, diz a autora, “com que o tema das mesmas se transfira para o sexo e a malícia”²³. E posteriormente à encenação da “revista portuguesa *Tim-tim por tim-tim*, de Souza Bastos (1889), conclui Carneiro, também os nossos revistógrafos fazem alterações profundas em suas obras, que passam a explorar mais as alusões ao sexo”²⁴.

Na passagem do século XIX para o XX, aparece uma nova fórmula da revista,

agora sem as figuras do *compère* e da *comère*, e com sua parte musical ampliada. A partir daí, várias são as modificações que ela sofre, como: a não permanência de um elo de ligação unindo as cenas; a presença do nu artístico, levando à modificação da estética das atrizes; a preocupação com cenário e figurino, levando ao aumento do aparato cênico.²⁵

Essas modificações sugerem a explicação para que a revista seja o furor carioca e paulista. Mas logo a censura irá atacar essas novas mudanças das revistas, pois o

²¹ CARNEIRO. Op. cit., p. 43.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, p. 50.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, p. 50-51. Para um entendimento dos termos: *compère* e *comère* são as personagens responsáveis pelo fio condutor dos diversos e diferentes quadros da revista.

início do século XX é de maior racionalidade política no trato das produções artísticas e simbólicas, de organização do campo com o surgimento de novas linguagens artísticas e novos veículos de comunicação, e desenvolvimento do aparelho burocrático do Estado, com um controle cada vez mais rígido da indústria cultural e da prática.²⁶

O primeiro decreto de censura prévia da República é de 9 de dezembro de 1920, para espetáculos teatrais e películas cinematográficas. Em 1928, o Regulamento Policial paulista reforçava a ação da censura ao teatro no Estado de São Paulo, que era especialmente dura com o teatro de revista²⁷. Segundo, Coelho Neto, ex-censor, pelas suas características, pelo imprevisto, a revista sofria censura de texto, da encenação (no ensaio geral) e as apresentações era fiscalizadas constantemente²⁸.

Para exemplificar a força do espetáculo musical através de suas variadas estruturas e, pontuadamente, de suas transgressões frente ao comportamento moral da sociedade brasileira, faço referência a Walter Pinto. Este é um conhecido artista do teatro musical, que, em 1940, se estabelece com sua empresa no Teatro Recreio do Rio de Janeiro, Praça Tiradentes, passando a criar grandes espetáculos, “compostos por imenso aparato cênico e vários processos ilusionistas. Devido à forte censura quanto à pornografia”²⁹, os textos de seus espetáculos passam a driblar a censura através da utilização do duplo sentido.

Como aponta Delson Antunes, com a obra *Fora do Sério: um panorama do teatro de Revista* (2003), teatro de revista parece ser sinônimo de mulheres nuas. Mas, talvez pela autocensura ou pelas ações censórias estatais, a nudez só apareceu nos palcos em 1922, durante a excursão da Companhia Francesa Ba-ta-clan. E, logo, o nu ganhou regras específicas: só as vedetes estrangeiras podiam tirar a roupa; isso na segunda metade da década de 1920.

Depois, o “privilégio” foi estendido às brasileiras, com uma condição: tinha de ser a chamada “nudez estática”, com as mulheres nuas no palco, mas sem se mexer. Os estrangeiros, aliás, dominaram o gênero por muito tempo — as primeiras mulatas das revistas eram gregas e espanholas.³⁰

²⁶ COSTA, Cristina. Op. cit., p. 36.

²⁷ Ibidem, p. 46 e 48. No entanto, para se ter informações atualizadas e conhecer os trâmites da burocracia da censura ver: LAET, Maria A. *Arquivo Miroel Silveira: uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro sob o prisma do gerenciamento de informações*. 2007. 138 f. + anexos. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

²⁸ COELHO NETO, José Ernesto. Depoimento. In: COSTA, Cristina (Coord.). *A censura em cena: livro de entrevistas*. Não publicado.

²⁹ CARNEIRO. Op. cit., p. 51.

³⁰ ANTUNES. Op. cit., p.20.

E ainda complementa Antunes, “Anúncios de jornais chamavam o público para um ‘espetáculo para a família’. Mas as mulheres nunca estavam na platéia. As vedetes, muitas menores de idade, iam para o teatro acompanhadas das mães”³¹.

A idéia de que no Teatro Musicado, especialmente no gênero revista, não havia censura, seja ela interna ou a de Estado, está diretamente relacionada com a noção de ser esse gênero um antro de perdição, volúpia e liberdade. Tal imagem sobre esse gênero é por vezes mencionada, como por exemplo, por Hamilton Saraiva, que diz:

Eu sei que o teatro de Revista, por exemplo, não sofria muita censura (Saraiva está refletindo sobre a época varguista). [...] embora o Teatro de Revista tivesse um outro lado que a censura acabava deixando passar, que era o lado, vamos dizer, das coisas pornográficas [...].³²

No AMS há indicações de que as ações da censura não passaram exatamente pelas observações de Saraiva acerca do governo de Getúlio. Não houve apenas a pressão da sociedade civil contra os abusos da chamada pornografia, mas também os censores interferiram nas cenas de nudez, igualmente, assim como ocorreu nos espetáculos de Walter Pinto, acima descrito. Um exemplo, presente na revista *Tá despida e enxuta* (DDP4787), de Lucio da Cunha Fiuza, Humberto Cunha e Cazarré, em 1959, é que a determinação da censura dizia: “Imprópria para menores de 18 anos e proibidos excessos em gestos e reflexões”, leia-se, indica-se a *nudez estática*.

Apesar do alvoroço da Praça Tiradentes (centro do Rio de Janeiro), nos anos 60, que chegou a ter 30 teatros dedicados ao gênero particular de espetáculo “Broadway” (grandes musicais), o tão popular Teatro Musicado foi sucumbido com sua “pornografia”, com sua “falta de ação político-social”, com sua “ausência de amadurecimento cultural-artístico”, com a “inexistência de desenvolvimento em sua dramaturgia e sua representação cênica”, etc.³³ Este desaparecimento deve-se a diversos fatores, mas, certamente, um deles foi a censura, já que foi muito emblemático o fato de que vários desses espaços dedicados ao musical nacional, por exemplo, o Teatro Recreio do Rio de Janeiro, tenham sido demolidos pelo regime militar.

BIBLIOGRAFIA:

ALMEIDA, Benedicto Pires de. *Marcelo tupinambá*: obra musical de Fernando Lobo. São Paulo: Ed. do autor, 1993.

³¹ Ibidem, p. 25.

³² COSTA (2005), op. cit., p. 70-71

³³ Neste parágrafo, utilizo algumas costumeiras noções sobre o teatro de revista, constantes em certas historiografias, sem indicá-las, que pretendem expor a chamada “evolução” do teatro brasileiro.



ANTUNES, Delson dos Santos. *Fora do sério: um panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CANCLINI Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997

CARNEIRO, Ana. Teatro de Revista: alguns apontamentos. *Trupe: saberes e fazeres teatrais*, Universidade Federal de Uberlândia, n. 2, 2003.

COSTA, Cristina (Coord.). *A censura em cena: livro de entrevistas*. Não publicado.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial, 2006.

COSTA, C. (Org.). *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira margem, 2006.

COSTA, Maria Cristina C. (Coord.). *Arquivo Miroel Silveira: a censura em cena - organização e análise dos processos de censura teatral do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo*. São Paulo: ECA-USP, 2005. Relatório Final - FAPESP.

GOMES, Mayra R.. Censura: um poder acima do poder da mídia. *Revista Comunicação Midiática*, Bauru/SP: UNESP, n. 5, v. 3, set. 2006.

KUTCHMA, Silvia Maria. Um estudo dos gêneros dramáticos. *Cadernos de Pesquisa em Teatro*, Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 5, nov. 1991.

LAET, Maria A. *Arquivo Miroel Silveira: uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro sob o prisma do gerenciamento de informações*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Dep. de Comunicações e Artes, ECA/USP, São Paulo, 2007.

LIMA, Evelyn Furckim. Da cena lírica ao teatro de revista. *Cadernos de Pesquisa em Teatro*, Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 5, nov. 1991.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2003; 7ª. ed.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, s.d.



MARQUES DE MELO, José. *Midiologia para iniciantes: uma viagem coloquial ao Planeta Mídia*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MATTELART, Armand e Michèle. *História das Teorias da Comunicação*; tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005 - 8. ed.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da UNICAMP/CHSC, 1999.

PAULINO, Roseli A. F. Teatro amador: uma rede de comunicação e sociabilidade para a comunidade lusófona na primeira metade do séc. XX. CONGRESSO DA LUSOCOM - Federação Lusófona de Ciências da Comunicação, 7. *Actas* Santiago de Compostela: Servicios de Publicaciones e Intercambio Científico, 2006; v. 168.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999 [c1996].

REBELLO, Luiz Francisco. *História de Teatro de Revista em Portugal*. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1984.

THOMPSON, Daniella. Doutor Tanguinho: Marcelo Tupinambá foi um dos primeiros reis da música popular brasileira. *Música brasiliensis: as crônicas bovinas*, 16 mar. 2002. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.tupinamba.htm>. Acesso em: 02 nov. 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VELOSO-PAMPOLHA, Augusto. *figuras Do Sereno: desejos amorosos, transgressões e boemia na poesia das canções de sucesso dos anos 50*. Dissertação de Mestrado em Letras. FFLCH/USP, 2003.

VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006; col. Aplauso/Teatro Brasil

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes ; UNICAMP, 1991.