



## TEATRO DE REVISTA: AUTORAS, CENSURA E REPRESENTAÇÕES<sup>1</sup>

Barbara Heller

### *Introdução:*

O teatro de revista foi muito fértil no Brasil. Sua influência pode ser notada na produção cultural da segunda metade do século XX até os dias de hoje, especialmente nos desfiles de carnaval, que herdaram, deste gênero teatral, a sensualidade e a estrutura narrativa em forma de quadros (as alas).

Os textos de teatro de revista que serão analisados, de agora em diante denominados “roteiros”, estão abrigados no Arquivo Miroel Silveira, que reúne mais de 6.000 processos de censura teatral. É neste acervo que se desenvolve o projeto temático *Comunicação e Censura: análise teórica e documental de processos censórios a partir do Arquivo Miroel Silveira da biblioteca ECA/USP*, ao qual minha pesquisa se associa.

Dos 1040 roteiros de teatro de revista ali arquivados, apenas 23 são de autoria feminina, número que mostra a marginalidade das mulheres enquanto produtoras de texto teatral, mas não enquanto personagens, graças ao grande número de papéis, muitas vezes pejorativos, que lhes eram atribuídos pelos autores homens e mulheres.

Neste artigo apresentaremos a análise de seis roteiros escritos por mulheres com ou sem a co-autoria masculina e, quando se fez necessário, seus respectivos processos censórios: *Pétalas ao vento*, de Gita de Barros (1927); *Lua Nova*, de Auzenda de Oliveira e Sylvio Vieira (1928), *Saias compridas*, de Abelardo Pinto e Nair Pinto (1948), *Vai a olho*, de Nair Bevedê (1949), *Quem paga o pato*, de Nair Bevedê (1949) e *Sombra e água fresca* (1950), de Hélio Ribeiro Silva, Bibi Ferreira e Pereira Dias.

---

<sup>1</sup> - Barbara Heller – Pós-doutoranda em Comunicação na Universidade Metodista (Brasil), doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp-Brasil) e mestre em Comunicação pela Universidade de São Paulo (Usp-Brasil). É docente no Mestrado em Comunicação na Universidade Paulista (Unip-Brasil) e pesquisadora associada ao projeto temático desenvolvido no acervo Miroel Silveira, na Escola de Comunicações e Artes (ECA-Usp); e-mail: b.heller@terra.com.br



*Autoria feminina ou pseudônimo? Eis a questão.*

A ausência feminina do mundo da palavra escrita até meados do século XX tem raízes profundas e históricas no Brasil. Basta lembrarmos que o positivismo, corrente filosófica que se difunde por todo o território nacional a partir da Proclamação da República em 1889, considerava natural que, graças à crença da inferioridade biológica e intelectual feminina, coubessem aos homens as posições de poder na vida pública, como os órgãos de imprensa<sup>2</sup>. Já à mulher estavam reservadas a intimidade do lar e seus derivados: cuidados com a higiene doméstica, com a decoração, com a saúde da prole, com a do marido.

Portanto, seu acesso ao mundo das letras era, se não totalmente proibido, bastante limitado e, principalmente, vigiado. Tais restrições podem ser reconhecidas tanto em textos de viajantes que vinham ao Brasil, quanto na produção literária de autores que inventavam personagens femininas analfabetas, lindas e castas, como Inocência, do romance homônimo de Visconde Taunay, publicado em 1872, para citar apenas um:

Escrever-lhe [a Inocência] Cirino, era de todo inútil, por isso que ela nunca aprendera a ler; e, depois, qual o meio de lhe fazer chegar às mãos qualquer papel ou recado?  
<http://www.culturatura.com.br/obras/Inoc%C3%Aancia.pdf>  
p. 100. Acesso: 14 mai 2009

O narrador em terceira pessoa revela a precariedade da instrução feminina quando usa a locução adverbial “por isso” para justificar a dificuldade de comunicação entre o apaixonado Cirino e a protagonista. Se fosse alfabetizada, Inocência poderia ler bilhetes de amor e rebelar-se contra a ordem paterna, casando-se com quem bem desejasse. Portanto, nada mais natural aos padrões morais da época que ficasse não só afastada do mundo da escrita, mas também dos olhares masculinos, residindo nos quartos do fundo, de onde raramente tinha permissão para sair.

Embora seja personagem de ficção, Inocência representa com bastante fidelidade e verossimilhança a mentalidade vigente no Brasil sobre os perigos que o acesso aos textos poderia provocar no gênero feminino. Foi somente depois de proclamada a República que os mesmos positivistas permitiram às mulheres – às de carne e osso -- que recebessem instrução, não para que se tornassem propriamente educadas, mas para que pudessem ensinar as primeiras letras e operações matemáticas aos seus filhos e, assim, colaborar nas campanhas pela instrução e pela alfabetização dos meninos brasileiros.

---

<sup>2</sup> - Um dos primeiros jornais fundados no Brasil é a *Gazeta*, em 1808, e perdura até 1821. Alguns meses antes, em Londres, Hipólito José da Costa publica o *Correio Braziliense*, trazido clandestinamente ao Brasil, com duração até 1822, quando o Brasil proclama sua independência.



Apesar do clima de valorização à instrução, à escola e da acelerada urbanização que se deu no Brasil na virada do século XIX para o XX, época em que *Inocência* é publicada, pode-se afirmar que o modelo de educação projetado pelos republicanos só começaria a se impor a partir de 1920 e os maiores beneficiados continuavam sendo os meninos. Embora às mulheres o acesso à leitura e à prática da escrita tenha se dado em ritmo lento, surgiram escritoras de textos em prosa e poéticos ainda no XIX e até mesmo em séculos anteriores.<sup>3</sup>

Não foram apenas romances que publicaram; algumas mulheres enveredaram-se pelo gênero teatral e produziram roteiros para o teatro de revista como Gita Barros, Auzenda Oliveira, Leontina Cardoso, Nair Pinto, Nair Bevedê, Bibi Ferreira, cujas obras encontram-se no referido arquivo Miroel Silveira.

Embora não possamos assegurar que todos estes nomes sejam mesmo de mulheres, partimos do princípio de que, por aproximação dos nomes próprios usualmente femininos, estes também o são. A falta de fontes seguras que confirmem até mesmo a existência de determinada autora, bem como a estranheza que certos nomes provocam, como Ocirema Barbosa Silveira (palíndromo de Américo), co-autora, com Anselmo de Oliveira Filho, de *Fruta Nacional* (1957)<sup>4</sup> é um dos desafios que esta pesquisa impõe.

Tampouco é fácil descobrir se os roteiros foram assinados por pseudônimos. Alguns nomes caíram no anonimato; outros parecem inventados; e há os que de fato existiram, fizeram história e garantem ao pesquisador se tratar mesmo de autoras, em parceria (ou não) com homens.

Sobre Auzenda de Oliveira, de *Lua nova* (1928) sabe-se que nasceu em Portugal, em 1888. Em 1904 estreou oficialmente e encenou tanto no Brasil, como em seu país de origem. Também era conhecida como cantora lírica e consta em sua biografia que foi “a grande vedete teatral do seu tempo, no teatro ligeiro, e, sempre que abordou a comédia, fê-lo com brilhantismo”<sup>5</sup>. Sylvio Vieira, seu co-autor, também era cantor lírico.

No Prólogo da peça a noção de dupla autoria é reforçada em forma de versos, o que sugere ter sido musicado, como era característico do gênero revista:

“Lua Nova é de nós dois.  
Preste ou não preste ela é nossa...  
Ninguém nos ouve. Assim, pois,  
Diga-se que isto é asneira grossa...”

<sup>3</sup> - A Editora Mulheres, sediada na cidade de Florianópolis, tem em seu catálogo obras de escritoras brasileiras desde o século XVII até as décadas iniciais do século XX.

<sup>4</sup> - Apesar de este roteiro não fazer parte deste texto, por ser posterior ao recorte temporal, achamos importante comentá-lo, em virtude do nome de sua autoria.

<sup>5</sup> - In: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Auzenda\\_de\\_Oliveira](http://pt.wikipedia.org/wiki/Auzenda_de_Oliveira) Acesso: 06 mar. 2010



Pois o que é bom, eu lhes digo:  
-- é da Auzenda de Oliveira —  
E o que é mal [sic] – não tem perigo! –  
É que é do Sylvio Vieira<sup>6</sup>....

Na primeira estrofe os autores reforçam a autenticidade da parceria – “Lua Nova é de nós dois” – para, depois, na segunda, ao tornar públicos os nomes da dupla, afirmarem a superioridade do texto de Auzenda em relação ao de Sylvio. Certamente a idéia não era desqualificar o texto do autor masculino, mas valorizar o da mulher, o que mostra a necessidade da dupla de criar mecanismos extra-textuais para chamar a atenção sobre a produção feminina, reforçada também pela rima: [Auzenda] de Oliveira/ [Sylvio] Vieira.

Já em *Pétalas ao vento*, de 1927, de Gita de Barros, nos certificamos que se trata de autoria feminina, uma vez que o texto encaminhado ao gabinete de investigações, solicitando sua censura prévia, antecede o nome da autora com o substantivo “dona”, termo comumente usado para senhoras casadas, mais velhas e de classe social elevada.

Em *A princesa e as bonecas*, de 1944, o texto encaminhado à censura anuncia que a autoria é feminina, pois o nome da autora, Leontina Cardoso, também é marcado pelo mesmo substantivo “dona”. A assinatura do documento é do diretor do Externato São João, razão pela qual se pode depreender que a circulação prevista para este roteiro dar-se-ia no âmbito escolar e, mais que isso, que havia uma estrutura institucional que já avalizava a qualidade e a moralidade do texto, ao denominar a autora de “nossa professora”, expressão que reforça ainda mais a autoria feminina. (De fato, não houve nenhuma restrição a este roteiro.)

Em *Saias compridas*, de 1948, quem assina o pedido de censura é Abelardo Pinto (famoso palhaço de circo no Brasil, conhecido como Piolin), mas a autoria é dele e de Nair Pinto. Não foi possível sequer localizar se Nair foi sua parente, hipótese gerada pela igualdade do sobrenome.

O mesmo prenome “Nair” repete-se nos dois títulos assinados por Nair Bevedê -- *Vae a olho e Quem paga o pato* -- ambos de 1949. Não foi possível confirmar até agora se ela existiu, se se trata de um pseudônimo ou de um nome masculino.

Por último, a atriz Bibi Ferreira [registrada como Abigail Izquierdo Ferreira], filha do famoso ator brasileiro Procópio Ferreira, nascida em 1922 e ativa até os dias de hoje.

Menos ou mais conhecidas, estas mulheres aqui apresentadas tiveram o mérito de quebrar a ideologia dominante e subverter a ordem, escrevendo roteiros que, embora pareçam triviais,

---

<sup>6</sup> - Todos os gifos neste trecho são nossos.



comédias de riso fácil, permitiram-lhes criar condições para, poucas décadas à frente, começarem a se engajar nos movimentos sociais em formação, como o feminismo brasileiro.

*Representações do feminino e do feminismo: militância ou resignação?*

Nas seis peças analisadas de autoria feminina, a mulher representada é quase sempre frágil e sedutora e, ao não resistir aos apelos do homem forte, comete adultério, muitas vezes visando satisfazer mais desejos materiais que sexo-afetivos.

Embora não seja escopo deste trabalho discutir a dominação masculina sobre a feminina, convém lembrar que, entre os estudiosos das relações de gênero, não há consenso que o homem é sempre o dominador e a mulher a dominada. Pierre Bourdieu afirma que a mulher, relegada a seu papel de reprodutora, sempre precisou de um protetor, que acaba por ditar a norma e, portanto, as construções simbólicas; já Michelle Perrot analisa a história das mulheres e conclui que o gênero feminino encontrou diversas formas de domínio nos bastidores, no cotidiano e, assim, relativizou o poder do homem.

Ainda que Pierre Bourdieu seja criticado por autoras feministas, sua concepção de que “a ordem masculina do cosmos está corporificada, fazendo vítimas tanto ao homem quanto a mulher, sendo que a última, apesar de viver a dominação, é também sujeito neste processo”<sup>7</sup> será adotada para análise da representação feminina nos roteiros.

Em *Pétalas ao vento*, de Gita de Barros (1927), no quadro “Arlequim e Colombina”, que parece musicado, trava-se um diálogo entre “ele” e “ela”. O assunto: como ambos enxergam a mulher. O trecho a seguir é parte da conversa:

ELA:

Eu sei que sou tentadora  
Tenho um porte altaneiro  
Nas minhas veias meu nego  
Corre sangue brasileiro

ELE:

Morena, tu me maltratas  
Castiga o meu coração  
Mas deixa-me em teus braços  
Mulata  
Cumprir minha devoção

O que chama a atenção é que neste texto em que “ele” e “ela” pareciam querer se apresentar, o foco recai apenas na imagem que ambos têm da mulher. Ao homem não cabe nenhuma descrição.

---

<sup>7</sup> - Souza, Adriana de. *A dominação masculina: apontamentos a partir de Pierre Bourdieu*.



Ao final do quadro, ambos reforçam ostensivamente o poder de atração que “a morena” exerce sobre seu interlocutor:

AMBOS (bis):  
Eu sou morena  
De sangue quente  
Sou tentadora  
Sou sedutora  
Que deixa bamba  
A toda a gente

Em *Lua Nova*, de Auzenda de Oliveira e Sylvio Vieira (1928), embora a mulher pareça ser superior ao homem em riquezas e assexuada, como lemos no quadro “Mamãe e papai”:

Mamãe come muito  
petiscos bem finos,  
Saladas, presunto,  
Alface e pepinos...  
Mas a alma azarada  
Do pobre papai...  
Não come<sup>8</sup> nada, nada, nada!

é representada, nos quadros seguintes, como sedutora, mas não sem antes ser confundida com criança. Quando alcança a posição de mulher madura, aprecia os elogios anônimos que recebe:

Escuto um oh! Um ah!  
Aqui ali e acolá  
Escuto frases soltas – Oh meu Deus! Que pedaço!  
Tudo, tudo, vou ouvindo  
E eles vão dirigindo  
Doces palavras sobre cada um dos meus passos...

Em “Yo quiero una mujer”, mais ao final deste mesmo roteiro, a mulher que antes despertava suspiros masculinos enquanto caminhava, agora é imaginada nua e delirante de prazer:

Eu quero uma mulher despida  
Despida eu a desejo ver,  
Pois eu almejo a linha pura  
Da bela e escultural mulher  
Que aos braços do prazer delire  
Que um fogo de paixão inspire  
Eu quero uma mulher despida  
Despida eu a desejo ver

Em *Vae a olho*, de Nair Bevedê (1949), João lamenta-se com José sobre a infidelidade da esposa e ouve de seu interlocutor que mulheres são tão disponíveis quanto doses de pinga:

Mulheres há muitas e mais vale você consolar-se do que ficar assim, chorando como um boi... Mulher e pinga em todo o canto há, rapaz!  
O melhor é conformar-se...

---

<sup>8</sup> - Estranhamente, neste caso, os censores permitiram a palavra “comer”, de forte apelo sexual.



Em *Quem paga o pato*, também de Nair Bevedê (1949), o culto à beleza física feminina, dito por um personagem masculino, é ainda mais enfatizado. Não se trata mais de comparar mulheres a bebidas, mas de eliminar as feias:

Quando a mulher [é] boa  
Boa, muito boa,  
O homem deve ter todo cuidado e capricho  
Também quando ela é feia  
Pode matar que é bicho

Em *Sombra e água fresca*, de Helio Ribeiro da Silva, Bibi Ferreira e Pereira Dias (1950), no quadro intitulado “Sessão de mulheres”, as personagens – Veneranda, Fedegosa, Constância, Generosa – estão reunidas em sessão da Liga de Defesa Contra os Homens. O texto é ambíguo, como no excerto que segue:

VENERANDA:  
Ao menos uma vez na vida queremos ficar por cima, para ver que gosto tem.  
FEDEGOSA:  
Não consentiremos que nada se levante à nossa frente.  
VENERANDA:  
Qualquer movimento de levante nós trataremos logo de abaixar.  
FEDEGOSA:  
Se algo quiser se levantar, terá que ser com o nosso apoio, com nosso consentimento.  
VENERANDA:  
E com a nossa ajuda também.

Como esta peça é encenada em 1950, isto é, 18 anos depois de o voto feminino, sem restrições, passar a ser obrigatório no Brasil, mas ainda sob o governo autoritário de Eurico Gaspar Dutra, é possível pensar que os autores quiseram diluir o caráter político do texto – marcado pela expressão “movimento de levante” – com referências maliciosas e de duplo sentido -- “ficar por cima”, “qualquer movimento de levante nós trataremos de abaixar”, “se algo quiser se levantar terá que ser [...] com nossa ajuda”.

Além disso, o grupo de mulheres proferiu tais enunciados na suposta Liga de Defesa Contra os Homens e não em qualquer outro local, o que reforça a hipótese de os autores pretenderem ridicularizar ou, no mínimo, criticar o movimento feminista brasileiro dos anos 50.

Os roteiros analisados indicam que mesmo tendo sido escritos por mulheres, com ou sem a co-autoria de homens, as personagens mulheres eram representadas como sedutoras, ingênuas, alienadas e tinham de corresponder aos padrões de beleza vigentes. Às mulheres feias não havia outra possibilidade que não fosse a exclusão e a resignação.



### *Considerações finais*

Os roteiros de teatro de revista aqui apresentados, embora constituam uma amostra pequena, já são suficientes para mostrar que suas autoras, salvo raras exceções, caíram no esquecimento, o que torna esta pesquisa um desafio permanente, pois nem sempre foi possível confirmar as hipóteses que a leitura cuidadosa dos roteiros inspira e propõe, tais como suas biografias e, principalmente, autenticidade da autoria. Por isso, quando possível, buscamos conferir, por meio das estruturas lingüísticas dos textos censórios, se as autoras eram referidas pelo pronome pessoal masculino ou feminino, se eram tratadas como “donas”, “professoras” etc.

Vimos também que, apesar de terem sido escritos por mulheres, ocorre nos roteiros a reprodução do discurso masculino, especialmente nas passagens que enaltecem o corpo feminino, que deve ser sempre sedutor, belo e erotizado. O feminismo brasileiro, tema que apareceu uma única vez nos roteiros, serviu apenas de pretexto para reforçar as diferenças de gênero e não para mostrar suas reivindicações políticas.

Talvez tudo isso se deva às características do teatro de revista, que buscava mais o riso do que a crítica, mas que permitiu, ainda que de forma incipiente, a produção textual de mulheres, historicamente distanciadas do mundo das letras.

### *Referências*

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*, 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

SAYÃO, Déborah Thomé. *Corpo, poder e dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu*, in: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/viewFile/10210/9437>

(Acesso: 21 jun. 2010)

SOUZA, Adriana de. *A dominação masculina: apontamentos a partir de Pierre Bourdieu*, in: <http://www.metodista.br/ppc/netmal-in-revista/netmal01/a-dominacao-masculina-apontamentos-a-partir-de-pierre-bourdieu> (Acesso: 21 jun. 2010)