

Getúlio Vargas e o teatro: construção e desconstrução da figura do ex-presidente através de apresentações teatrais

*Eliza Bachega Casadei*¹

Resumo

Ao admitir o teatro como um formador de opinião inserido dentro do processo comunicacional que Lazarsfeld chama de “two step flow” pretendemos, com esse artigo, avaliar como a figura de Getúlio Vargas foi construída e retrabalhada por autores que o usaram como personagem em suas peças. Notamos que se nos anos 30 e 40 Vargas é retratado de uma forma consoante com a propaganda oficial, essa imagem passa a ser paulatinamente destruída na década de 50. A partir do material pesquisado pudemos perceber também como a censura teatral se portou frente a essas construções.

Palavras-chave: “Two step flow”; teatro; Getúlio Vargas; construção imagética; censura

1. Introdução:

A construção de uma personagem teatral obedece a certas regras que lhe são específicas e que dificilmente podem ser aplicadas à construção de personagens de outros produtos culturais. Como bem salienta Décio de Almeida Prado, o teatro, assim como um romance, por exemplo, fala do homem, mas a especificidade do teatro está no fato de que ele “o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator” (PRADO, 2002: 84). É por isso que ele não se presta muito bem ao uso de um narrador, impondo uma espécie de ditadura da personagem. “No teatro, (...) as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 2002: 84).

¹ Graduanda em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Bolsista de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Desenvolve o trabalho junto ao projeto temático “A Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo a partir do Arquivo Miroel Silveira” no eixo temático “O Poder e a Fala na Cena Paulista”, sob orientação da Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes.

Essa primazia faz com que certos sentimentos que deveriam permanecer ocultos ou em estado latente tenham que ser claramente postos em diálogo, já que o espectador não tem acesso à realidade psicológica da personagem da mesma maneira que o teria se se tratasse de um romance. A consciência moral ou o estado psicológico do personagem tem que ser resolvidos sem a presença de um narrador que comunique o tempo todo o que a personagem está sentindo. “Compreende-se, pois, que o teatro não seja o meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras do ser” (PRADO: 2002: 88).

A ação, portanto, é o mecanismo mais eficaz encontrado pelos autores para dotar determinada personagem teatral de características pessoais². Isso significa que:

Não importa, por exemplo, que o ator sinta dentro de si, viva, a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato, isto é, que a exteriorize, pelas inflexões, por um certo timbre de voz, pela maneira de andar e de olhar, pela expressão corporal, etc. Do mesmo modo, o autor tem que exibir a personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito (PRADO, 2002: 91-92).

As especificidades na maneira em que se dá construção da personagem teatral acarretaram duas conseqüências importantes na forma como elas se apresentam. A primeira delas é o fato de que, como o teatro não se presta muito a efeitos de delicadeza, a personagem teatral tem “um sentido de exagero, já próximo da caricatura” (PRADO, 2002: 93). Seus traços são exagerados, seus gestos, fortes.

A segunda é o fato de que, devido a isso, o teatro absorve muito bem personagens estereotipadas, padronizadas. A necessidade de uma comunicação muito rápida entre o ator e o público obriga a isso. “Não há dúvida de que o lugar comum é uma tentação permanente em todas as artes. Mas talvez haja no teatro alguma coisa a mais, uma tendência para se cristalizar em torno de fórmulas” (PRADO, 2002: 93-94).

O presente artigo investiga, a partir desse ponto de vista, como foi construída a imagem de Getúlio Vargas no teatro nacional. Em outras palavras, queremos saber como o teatro brasileiro foi capaz de condensar complexas situações que aconteciam durante o governo Vargas em uma imagem de fácil entendimento para o espectador (cf. GOMBRICH, 1999) e como o estereótipo em torno de sua figura foi construído.

² Segundo Prado, apesar de existirem outras fórmulas encontradas pelos autores para tal empreitada, o uso da ação é o único meio reconhecido e considerado legítimo para o realismo. Curiosamente, a palavra “drama, em grego, significa etimologicamente ‘ação’”, então, “se quisermos delinear dramaticamente a personagem deveremos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrovertida e não introvertida (PRADO, 2002: 91).

O corpus básico para essa pesquisa será oferecido pelo Arquivo Miroel Silveira, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e do Arquivo do Estado de São Paulo. Ele é composto por 6.147 processos de liberação de peças teatrais para apresentação pública, resultado da submissão das peças à apreciação da censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. O arquivo cobre um período que se estende de 1925 a 1972. Como estamos lidando com um arquivo que tem um material bastante vasto sobre censura, isso nos permitirá analisar também quais eram os aspectos dessa representação que podiam e quais não podiam ser veiculados.

O suporte metodológico será oferecido pela Análise do Discurso de linha francesa e pela Teoria das Implicações (cf. GOMES, 2008). Partimos também do entendimento de que “os mecanismos conducentes à transformação de um modo em outro podem não ser exclusivamente internos ao modo, mas podem derivar da conjunção e interação de sociedades distintamente estruturadas. Nesse sentido, todo desenvolvimento é desenvolvimento misto” (HOBSBAWN, 2005: 181). Por isso, as modificações na figura de Vargas no teatro não serão consideradas como unidades fechadas, mas sim, através de suas relações com outros produtos culturais.

2. O papel do teatro enquanto mídia: esmiuçando o corpus

As peças analisadas foram produzidas e tiveram como público alvo basicamente setores mais populares e médios da sociedade. Trata-se de peças pertencentes ao acervo do teatro de revista, de circos teatros e de grupos amadores.

Uma das características mais importantes do corpus analisado é o fato de que as situações retratadas nas peças estavam intimamente coladas a situações que aconteceram durante a era Vargas, fornecendo interpretações próprias a eventos do tempo presente. Se a afirmação de que o teatro assumia um papel correlato ao do Jornalismo pode parecer um tanto distorcida e imprecisa podemos assumir, entretanto, que o teatro se inseria, nesse contexto, no mecanismo que Lazarsfeld descreve como “two step flow” da comunicação. Resgatando a importância do “grupo primário”³, esse autor afirma que devemos analisar o processo de comunicação a partir de dois âmbitos distintos: um em que estão inseridos as pessoas que, de fato, consomem os produtos veiculados pela imprensa e o outro formado

³ Termo cunhado por Charles Horton Cooley, que se refere aos grupos que se caracterizam por uma associação e cooperação íntima entre si. Ele é primário por estar na base da natureza social e dos ideais do indivíduo (cf. MATTELART, MATTELART, 1999).

por pessoas que não necessariamente lêem os jornais mas que recebem a informação vinda de terceiros. Trata-se de atestar a existência de:

um ponto intermediário entre o ponto inicial e o ponto final do processo de comunicação (...). É o que lhes permite apreender o fluxo de comunicação como um processo em duas etapas, no qual o papel dos líderes de opinião se revela decisivo. No primeiro degrau, estão as pessoas relativamente bem informadas, porque diretamente expostas à mídia; no segundo, há aquelas que freqüentam menos a mídia e dependem dos outros para obter informação (MATTELART, MATTELART, 1999: 47-48).

O estudo de Lazarsfeld, que abordava o comportamento do eleitor americano entre as décadas de 40 e 50, atesta, em outras palavras, que “a informação disseminada pela mídia atinge um pequeno número de pessoas, que depois a transmitem para os outros. Existe, portanto, um grupo crucial de intermediários que filtra a comunicação” (MIGUEL, 2004).

Em uma época em que a televisão ainda não existia (ou era pouco difundida) e os jornais representavam um gasto alto, o papel do teatro enquanto formador de opinião não pode ser menosprezado, como um representante legítimo deste segundo degrau da comunicação. Ainda mais se resgataremos algumas características do teatro de revista, por exemplo. “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” (PAMPOLHA, 2007: 12). A origem do teatro de revista era bastante política. A revista do século XIX, por exemplo, fazia uma crítica leve e bem humorada dos fatos que haviam ocorrido no ano anterior. Mesmo depois disso, a maior parte das peças do gênero possuía, geralmente, um forte quadro político.

A pesquisadora Neyde Veneziano, ao comentar sobre a importância do teatro de revista, diz que ao se falar nele,

que nos venham as idéias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do 'falar à brasileira'. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há (MONTEIRO, 1994: 154-155).

Muitos autores corroboram com as idéias de Veneziano de que o teatro de revista foi uma arte fundamental na definição do que seria a nacionalidade brasileira. Maria Helena Kühner vai além e diz que desde sua aparição na cena nacional, no século XIX, as críticas suavemente veiculadas por essa mídia se orientavam a partir de um ângulo nacional e popular. Para a autora, esses elementos são mesmo as marcas definidoras da revista brasileira. A peça *O Carioca*, por exemplo, de Artur de Azevedo, por exemplo, já falava sobre a “a crescente animosidade contra o estrangeiro – sobretudo o inglês que dominava economicamente o país (...) na figura de Soares e sua intransigente defesa da indústria nacional” (KÜHNER, 1979: 101).

Nessa época, existia uma série de lugares onde os baixos preços funcionavam como chamariz para as classes populares. Aproximadamente 20% do Arquivo Miroel Silveira é composto por montagens oriundas de grupos amadores ou de circos teatros, o que corresponde a aproximadamente 1161 peças. De acordo com Roseli Fígaro, “esses dados caracterizam a existência de um circuito cultural alternativo na cidade de São Paulo (...) que faziam parte da programação de sociedades, igrejas, grêmios e clubes que davam acesso à participação popular” (PAULINO, 2006: 91).

Como bem coloca Paula Montero, são as classes populares a matéria prima para a construção das nacionalidades nos Estados. “Com efeito, embora esse tipo de estrutura burocrática se inaugure no campo jurídico e da política, é no campo da cultura que ele ganha espessura” (MONTERO, 1999: 03). É nesse sentido que a construção da imagem pública de Vargas construída pelo teatro ganha vulto e não pode ser menosprezada como um aspecto importante para entendermos como sua imagem foi trabalhada como um todo.

O teatro, através do exagero de certos traços por um lado, e condensação e amplificação de certos estereótipos, por outro, construiu, a partir da figura de Getúlio Vargas, um arcabouço imagético riquíssimo que deixa entrever algumas constatações de como o cenário político da época era interpretado e de como certas relações de poder eram justificadas. Essa interpretação mudou ao longo do período analisado – assim como mudaram as próprias condições históricas –, mas mostra também certa convergência simbólica⁴ em pequenos períodos condensados de tempo. Se suas primeiras representações teatrais, encenadas logo nos primeiros dias após a vitória da Aliança Liberal na Revolução

⁴ O termo “convergência simbólica” será utilizado, aqui, como “ampla constelação de imagens, relativamente constante e que parece estruturada por certo isomorfismo dos símbolos convergentes” (COELHO, 1997: 102).

de 1930, se aproximavam do que Girardet chama de “mito do Salvador”, vemos uma progressiva desconstrução dessa imagem, que se afirma e ganha corpo nos primeiros anos da década de 50.

3. Início dos anos 30: o mito do Salvador Político:

As primeiras peças que encontramos em nosso corpus que tinham Getúlio Vargas como personagem foram produzidas logo nas primeiras semanas após a vitória da Aliança Liberal na Revolução de 1930. *Com Getúlio é na Batata*, por exemplo, foi encenada apenas cinco dias depois de Getúlio ter assumido o governo provisório. A peça é uma celebração à Revolução e comemora os feitos de seus principais líderes como forma de legitimar o regime recém-instalado. Curiosamente, porém, é justamente esse ponto que a censura decide vetar. O censor determinou um corte na palavra “Baixignon Luís” e a modificação de todos os nomes próprios. Como bem colocam as pesquisadoras do eixo temático *O Poder e a Fala na Cena Paulista*, “nesse intervalo, não é possível imaginar que o serviço de censura paulista já estivesse estruturado de acordo com os interesses do novo governo. (...) Essa providência revela que a instituição, por meio da descontextualização, pretendia instalar um distanciamento dos acontecimentos reais” (GOMES, 2008).

Em *Aluga-se um Cavanhaque*, de Fernando Alves da Costa e Erastótenes Frazão, encenada em Dezembro de 1930, também há uma construção imagética muito simpática a Getúlio. Ele é identificado como uma alegoria do personagem Brasil que, em meio a cautelas e hesitações, consegue livrar-se da Legalidade corrupta e criar coragem para ficar no seio da Liberdade.

Após perder a eleição, Vargas não assume a via revolucionária como uma opção. Ao contrário, por inúmeras vezes, chega a negá-la. Um editorial publicado em *O Estado de São Paulo*, por exemplo, elogia essa reação no candidato derrotado afirmando que Vargas seria “um modelo de prudência, de bom tom e de patriotismo. Nem o mais longínquo aceno a medidas violentas (...) dá bom exemplo na regeneração dos costumes políticos” (BORGES, 1979: 105). Segundo a historiadora Vavy Pacheco Borges, tanto o jornal *O Estado de São Paulo* quanto Getúlio Vargas “agem dubiamente em relação à revolução, e nem poderia ser de maneira diferente, pelo alcance público imediato de uma definição clara de suas posições” (BORGES, 1979: 105).

A falta de definição das posições varguistas também eram pautas constantes em outros jornais de maneira menos elogiosa. O Diário Nacional, por exemplo, critica o “temperamento taciturno e indeciso do ilustre Sr. Getúlio Vargas”. O Correio Paulistano chega a inventar a expressão “getulice”: “sinônimo confortável e lauto de falta de lógica, de tipo instável, de todas as coisas contraditórias, sem bases sólidas, sem limites fixos, sem pé nem cabeça, misturas que não se misturam...” (BORGES, 1979: 96). Isso tudo antes de sua posse à presidência.

Como justificar essa indecisão toda sem passar pela via do oportunismo e transformar Vargas no “grande reformador que, vencendo masculamente todos os tropeços, aí está para realizar serena, mas inflexivelmente a obra de reconstrução do país que a Revolução vitoriosa foi o primeiro e decisivo passo” (editorial publicado no Diário Nacional, apud BORGES, 1979: 117)? Ora, talvez não haja maneira mais eficiente de fazê-lo do que colocar essa idéia no jogo simbólico da esfera pública, em busca do monopólio da violência simbólica legítima.

A peça não cita, em nenhum momento, o nome de Vargas. Mas a aproximação da trajetória do personagem Brasil na peça com a participação efetiva de Vargas na Revolução de 30 é tão clara que dificilmente passaria despercebido para um espectador que assistisse à peça quando os acontecimentos descritos acima ainda estavam tão frescos na esfera pública.

Nessas primeiras peças, curiosamente, a construção da personagem Vargas é muito próxima daquilo que Girardet chama de “mito do Salvador”. Apesar de assumir diversas formas ao longo da História⁵, o Salvador, normalmente, é a figura que consegue agregar, em torno de si, os desejos e esperanças de mudança de uma sociedade. É aquele homem que consegue reverter as situações de desconforto material e espiritual, exprimindo “uma visão coerente e completa do destino coletivo (...); em torno deles cristalizam-se poderosos impulsos de emoção, de espera, de esperança e de adesão” (GIRARDET, 1987: 70).

⁵ Para Girardet, a figura do Salvador pode assumir quatro formas distintas que são, a saber: 1) a imagem do Velho Homem que, mesmo tendo já se recolhido a uma aposentadoria tranqüila, é chamado de volta à liderança, confrontado com a angústia de um povo; 2) a imagem do Conquistador que, pela força da espada e pela audácia do comportamento pode mudar a situação de imobilidade de uma nação; 3) a imagem do Legislador, cuja principal referência está ligada à idéia dos “pais fundadores de uma nação”, da administração e resgate de valores basilares há muito esquecidos; 4) a imagem do Profeta, tomado quase no sentido religioso, de um homem que se vê guiado por um impulso divino e que pode guiar seu povo pelos “caminhos do futuro”.

Uma das principais características deste Homem Providencial é o fato de que ele sempre é descrito através de signos de luta:

Sempre ameaçado, sempre resistindo à beira do precipício, recusa submeter-se ao destino. Quer restaure a ordem estabelecida ou a subverta, quer organize ou anuncie aquela que está por vir, é sempre, por outro lado, sobre uma linha de ruptura dos tempos que se situa seu personagem. É sempre na manifestação do presente imediato – presente de decadência, de confusão ou de trevas – que ele se afirma e se define; com ele, graças a ele, o ‘depois’ não será mais como o ‘antes’ (GIRARDET, 1987: 80-81).

É essa vontade de mudança que Vargas parece encarnar nas primeiras peças. Ele é aquele governante que consegue se livrar das armadilhas da Legalidade, renunciando a ela em nome de um bem maior. Ele desmascara as armadilhas de Washington Luis e “sem medo do cavanha/ que isso é manha/ (...) lutando quis ganha”. São, sem dúvidas, evocadas imagens de luta contra um regime indesejável, estabelecendo uma ponte de simpatia entre o presidente e a população.

4. Anos 30 e 40: a questão da perpetuação no poder

Nas demais peças dos anos 30 e 40 essa imagem do Salvador político já começa a se dissolver. Getúlio deixa de ser retratado rigorosamente como um Herói e é apresentado, até mesmo, com algumas características negativas como uma vontade de se perpetuar no poder, mesmo antes do golpe que instalaria o Estado Novo. Curiosamente, essa é uma representação freqüente em diversas produções do período entre 1935 e 1937⁶.

Na peça *Quem Será o Homem*, de Raymundo Chaves e Belisário Couto, que passou pelo processo de censura em Novembro de 1936, isso fica muito claro. No quadro que dá nome à peça, cena que se passa no Hotel Brasil, vários políticos como Antonio Carlos, Oswaldo Aranha, Plínio Salgado, Flores da Cunha, Borges de Medeiros e Armando Salles encontram com a República, aparentemente apaixonados, mas ela não lhes dá a menor atenção, pois espera pelo homem que seu pai (Getúlio Vargas) irá apresentar-lhe. Todos se perguntam “Quem será o homem”? No final, Vargas anuncia que o homem é ele próprio. Curiosamente, este quadro não é vetado pela censura.

Em *Corações Paulistas*, de Adolpho Sampaio, que passou pela censura em Agosto de 1935, pelo contrário, a censura age no sentido de evitar que imagens como essas se

⁶ O trabalho com o tema da perpetuação de Vargas no poder é trabalhado em diversos produtos culturais do período. Piadas e músicas foram produzidas aos montes para retratar essa intuição. Talvez a mais conhecida destas manifestações seja a música “A menina Presidência” de Antônio Nássara e Cristóvão Alencar.

cristalizem. A ação do censor em pedir a substituição da palavra “Getúlio” pela palavra “Catete” atua no sentido de evitar a “metonímia do autoritarismo”⁷.

A personificação do Executivo é o fato de que ela acaba por atribuir a uma pessoa a responsabilidade de um fato que, na verdade, é o resultado de um conjunto maior. Talvez seja por isso que, dificilmente, quando os jornais tratam de medidas governamentais, em um regime democrático, eles utilizam o nome do presidente da ocasião. São sempre utilizadas expressões como “o Planalto”, ou “o Executivo”, ou “o governo do presidente Tal”. São expressões necessárias para a manutenção da idéia de um regime democrático. Quando uma decisão é atribuída utilizando-se somente o nome do presidente de ocasião, isso é feito, normalmente, em textos críticos a essa atuação.

No caso de *Corações Paulistas*, a rememoração do confronto de 32 apenas 3 anos depois de seu término (com o conseqüente despertar de sentimentos em pessoas que haviam participado da luta por uma Constituição) associada a um período histórico em que os ideais democráticos estavam sendo deixados de lado, era uma mistura perigosa. Substituir o nome de Vargas por “Catete”, portanto, teria o objetivo de manter a aura democrática, utilizando expressões que lhe são próprias. A palavra “catete” iria evitar que se configurasse a metonímia do autoritarismo: um homem tomado como todo um governo.

Se compararmos as intervenções em *Corações Paulistas* e em *Quem será o homem?* teremos alguns indícios de um fato sobre a atuação da censura que já havia sido apontado por alguns artistas teatrais, como Mário Lago. Segundo ele, em entrevista concedida a Roseli Paulino (2001: 75-87), “podíamos criticar a pessoa Getúlio Vargas, mas não podíamos criticar o sistema Getúlio Vargas”. Lago conta uma experiência própria:

Estreei uma peça em que fazia um quadro que era o malandro querendo ensinar um golpe para o Getúlio. Toda aquela linguagem de malandro. E dizia para o Getúlio: ‘Agora vou lhe ensinar um que não falha nunca’. E Getúlio dava uma rasteira no malandro. ‘O senhor já sabia, sua Excelência?’. E o personagem do Getúlio respondia: ‘Faço isso desde criança, meu filho’. Isto passou pela censura. No entanto, na história havia uma família que atravessava a peça toda. O chefe da família tinha sido demitido. E foi para a Justiça do Trabalho. Esta família fazia várias entradas, e o tempo ia passando e eles iam envelhecendo e estavam sempre entrando com recurso na Justiça. Isso não passou. Porque criticava as leis trabalhistas, a Consolidação das Leis do Trabalho. A censura era fundamentalmente neste aspecto. Você podia interpretar o Getúlio passando uma rasteira, mas não podia interpretar uma família que estava dependendo de uma solução da Justiça, que não saía porque o patrão estava sempre recorrendo (LAGO apud PAULINO, 2001: 75-87).

⁷ A substituição é feita na frase: “O Getúlio enviou-me um telegrama dizendo – chega! Entrego os pontos!”, quando um personagem conta a sua interpretação de como as tropas federais teriam se rendido a São Paulo na Revolução de 1932.

Parece que esse mesmo esquema de pensamento está envolvido no comportamento da censura quanto às duas peças. Em *Quem Será o Homem*, trata-se apenas de um Getúlio Vargas malandro, esperto, algo direcionado para o presidente enquanto pessoa. Vargas é colocado em meio a todo um sistema político construído ao seu redor, confirmado através da presença de outros nomes políticos aparecendo ao seu lado na peça. Mesmo que ele lhes dê uma rasteira, é como se ele jogasse com o sistema político, mas jamais questionasse a existência desse sistema.

Já em *Corações Paulistas*, quando Vargas é colocado não somente como o centro das decisões, mas sim como a única fonte delas, trata-se de outro problema: nega-se, com isso, a existência própria de um sistema político estruturado democraticamente. Daí a necessidade de se apagar a metonímia do autoritarismo, daí a necessidade de corte de todos os vestígios de sua presença. Era permitido brincar com o sistema político, mas, em momento algum, é permitido que você o liquide. Não sem uma razão muito forte. Uma razão que seria encontrada nos meses que se seguiriam, com a Intentona Comunista, mas que, naquele momento, deveria ser colocada em panos quentes.

Mas, mesmo que Getúlio não seja mais retratado como um político Salvador, como o era nos primeiros tempos de governo, isso não significa que essas peças do final dos anos 30 se afastem do discurso oficial. Significa, apenas, que as bases de identificação haviam mudado. Elas deixaram de se firmar na imagem de um político lutador, para resgatar elementos típicos da cultura nacional e identificá-los a Vargas. Assim, temos uma gama de peças que tratam Getúlio Vargas como o “bom malandro”, um personagem que ganhou ares folclóricos no Brasil. Ele era o homem da rasteira, do jeitinho, sendo identificado, portanto, como o típico brasileiro.

Girardet aponta uma progressão interessante no que se refere ao mito do Salvador, que parece se aplicar às constatações que obtivemos, mesmo que de uma forma um pouco modificada. Para esse autor, o processo de heroificação de uma personalidade envolve uma série de estágios, com níveis de envolvimento emocionais diferenciados.

A primeira dessas fases seria a fase da espera e do apelo, momento em que “se forma e se difunde a imagem de um salvador desejado, cristalizando-se em torno dela a expressão coletiva de um conjunto, na maior parte das vezes difuso, de esperanças, de nostalgias e de sonhos” (GIRARDET, 1987: 72). A segunda fase é bem menos espontânea e pressupõe já certa manipulação de imagem por parte do retratado. É o tempo da presença, do surgimento daquele que “o curso da história está prestes a se realizar, mas também

aquele em que a manipulação voluntária recai com maior peso no processo de elaboração mítica” (GIRARDET, 1987: 72). Por último, há a época da lembrança.

Podemos aplicar esse esquema nas peças analisadas na medida em que as primeiras peças não retratam ações já concretizadas pelo presidente, mas sim, um conjunto de esperanças e de apelos difusos. Contudo, nas peças produzidas posteriormente, e aquelas sujeitas a um maior nível de manipulação, esta se dá em sentido diverso da imagem do Salvador. Ela é uma manipulação que pretende ligar Vargas ao que pode ser considerado de mais tipicamente brasileiro – mesmo que esse “tipicamente brasileiro” tenha sido, igualmente, uma imagem construída. Esse era, de certa forma, um discurso oficial e foi, também, uma diretriz seguida pelas peças.

Entramos então no período do Estado Novo. A peça *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna⁸, também mostra essa concordância com o discurso oficial, mas novamente de uma forma modificada – sendo que, nesse caso, por incentivo do governo, ela talvez tivesse bons motivos para fazê-lo. Mesmo com a censura vetando boa parte da personagem Getúlio Vargas, o autor construiu a figura do ditador de uma forma bastante simpática, identificando-o com a imagem do político sábio, justo e conciliador de conflitos. É quase um resgate da tradição do Salvador. Mas, ao contrário da imagem do Conquistador dos anos 30, se identifica mais facilmente com a imagem do Legislador. A imagem simpática, entretanto, não foi suficiente para que a censura não agisse. Foram vetadas todas as incidências do nome do presidente.

Por fim, já no período de agonia da ditadura getulista (a apresentação é submetida à censura em Agosto de 1945) a peça *Amarga Realidade*, de José Freire da Silva e Francisco Netto, parece coroar o período ao retratar um de seus pilares propagandistas principais: a unidade da Pátria. Colocando uma bandeira do Brasil sobre a foto dos dois presidentiáveis e de Vargas, a peça faz uma ode à unidade da Nação, afirmando que as diferenças políticas deveriam ser superadas em nome do “ser brasileiro”.

5. A concordância com o discurso oficial:

Como explicar, então, essa identidade entre o discurso oficial e o discurso veiculado por essas peças? Acreditamos que a resposta para essa pergunta só pode ser obtida se analisarmos o processo de formação dessas classes populares. É nesse ponto que

⁸ Esta peça passa pelo processo de censura em Março de 1943.

está a resposta sobre por que houve a adoção de um comportamento populista das massas populares no período de 1930 a 1964. E é aí que acreditamos estar também a resposta do por que as produções culturais dessas massas refletiam esse comportamento.

Para entendermos essa formação, precisamos retomar um tema caro à sociologia: como se deu o processo de massificação no Brasil. Ora, assim como a emergência das massas políticas é um fenômeno iniciado na década de 30, a massificação brasileira também começa por essa época. O fato mais curioso que a envolve, entretanto, é que, diferentemente do processo de massificação europeu, que acontecia a partir da “atomização destes grandes conjuntos sociais, as classes – que, no passado, (...) se caracterizavam por uma forte solidariedade interna e por uma consciência social própria” (WEFFORT, 2003: 59), a massificação brasileira foi prematura: não caracterizada pela quebra de uma consciência de classe (que, de qualquer forma, sequer se encontrava desenvolvida), mas por uma incorporação aos setores urbanos de amplos contingentes populacionais vindos do interior.

Outra particularidade desse processo é o de que, ao contrário de reduzir a consciência política, a massificação brasileira acabou por aumentá-la, já que a única possibilidade de participação política das massas rurais estava quando elas se incorporavam ao ambiente urbano, longe dos potentados rurais e do coronelismo.

Nesses países [países europeus e Estados Unidos] a expansão do consumo e das técnicas de manipulação conduziu a uma relativa perda de identidade dos operários como classe, uma diluição de suas tradições de solidariedade social e de consciência comum dos próprios interesses, forjados nos tempos duros das primeiras etapas do desenvolvimento capitalista. E, com esta ‘massificação’ das classes operárias, alguns observam também uma despolitização de seu comportamento. No Brasil, como em outros países latino americanos, se cabe alguma comparação com os ‘países avançados’ será apenas para marcar as diferenças: (...) se lá as classes parecem perder uma tradição própria e ‘despolitizar-se’, aqui as classes populares ganham politização e se se perde algo é, no caso dos migrantes rurais, a tradição de não-participação e da submissão aos grandes proprietários de terra (WEFFORT, 2003: 179).

Vivíamos no Brasil dessa época um processo intenso de urbanização e de modernização. As comunicações se expandiam rapidamente, a industrialização dava seus primeiros sinais de crescimento, os empregos urbanos cresciam cada vez mais e a vinda de imigrantes rurais disponibilizava um maior número de pessoas para a ação política. No momento em que as pessoas têm liberdade para aderir às idéias de um ou de outro líder – já que o contexto urbano em confronto com o ambiente rural propicia essa escolha – é que se concebe que elas estão nas condições efetivas desta disponibilidade política.

Mas isso não explica o problema todo. Uma vez em disponibilidade política, as pessoas poderiam aderir a qualquer tipo de liderança. As peculiaridades do processo de massificação brasileiras por si não explicam por que justamente o populismo parece ter sido a forma política que caiu no agrado das massas, a ponto de seus líderes conseguirem refletir alguns de seus pontos de vista em produtos culturais produzidos espontaneamente. Analisaremos, então, algumas outras condições materiais em que essa formação das massas urbanas aconteceu.

Para Francisco Weffort, essa adesão das massas ao populismo pode ser explicada, em grande medida, pelo fato de que “o processo de formação das classes populares urbanas no Brasil se encontra marcado por um amplo processo de mobilidade social” (WEFFORT, 2003: 165). Em outras palavras, o autor explica que as massas urbanas mais importantes do ponto de vista político do período foram formadas mais por pessoas que haviam subido de posição social (como pessoas que haviam migrado do campo ou de cidades mais pobres ou a partir da transferência de pessoas até então pertencentes aos setores menos favorecidos) do que por pessoas que haviam entrado em decadência financeira.

A importância desse fator pode ser melhor percebida quando evocada a metáfora da Revolução Individual. Imprecisa como todo tipo de metáfora, ela nos ajuda, porém, a entender o que significava uma massa urbana formada por pessoas que, de certa forma, haviam melhorado suas condições de vida nos últimos anos:

Como tentativa para explicar o comportamento populista da classe operária industrial paulista, alguns intelectuais brasileiros dizem por vezes que o operário já realizou, ao migrar do campo para a cidade, uma ‘revolução individual’ no seu estilo de vida, e por esta razão, prefere optar entre alternativas políticas abertas pelo grupo dominante, em vez de interessar-se em realizar ele próprio uma ‘segunda’ revolução. Enfim, ele não se encontraria, pelo menos enquanto durem as condições que propiciaram sua formação como classe, entre aqueles que ‘nada têm a perder’ (WEFFORT, 2003: 166).

O que está expresso nessas condições é o seguinte: as classes populares urbanas, formadas nessas condições, tendem a reconhecer e a legitimar os partidos e líderes ligados ao *status quo* que, embora não tenham saído das classes populares, conseguem dar voz e criar identificação com os interesses populares de melhores condições para a participação política e para a ascensão social. É como se essas pessoas identificassem no *status quo* quais são aqueles líderes que “se solidarizam e promovem as condições da ascensão” (WEFFORT, 2003: 176).

Os termos da contradição estão postos: as circunstâncias em que se formam as classes populares e que as conduzem a esta identidade são as mesmas que reafirmam, em vez de negar, seu caráter geral de classes sociais dominadas nos quadros do desenvolvimento de um sistema econômico e social baseado na desigualdade e na oposição de interesses entre as classes. O que se afirma, portanto, em circunstâncias históricas dadas, é uma ordem baseada na desigualdade social, para ser aceitável por alguns setores das classes dominadas (WEFFORT, 2003: 177).

É com base nessa formação popular que podemos entender por que certos discursos e imagens que conseguimos identificar nas peças analisadas se aproximam tanto do discurso oficial. Esse era de certa forma o reconhecido como o melhor por amplos setores populares. Nenhuma forma de dominação se mantém sem o reconhecimento por parte dos dominados da legitimidade dos mandatos. As peças são mais alguns documentos que atestam que existia uma boa dose dela no período.

6. Década de 50 (1950-1953): a desconstrução da imagem de Vargas

A questão está longe de se esgotar por aqui. Outra característica da formação das classes populares urbanas no Brasil está no fato de que a ascensão social a qual nos referimos não estava relacionada a uma maior flexibilidade das estruturas de classe. Em uma época de franca urbanização e crescimento acelerado de empregos, havia sim uma melhora de vida, mas essa não significava a ascensão para uma classe social mais elevada. Desta forma, “a satisfação que se associa à ascensão social de amplos setores populares urbanos tende a acompanhar-se da insatisfação característica das posições sociais alcançadas” (WEFFORT, 2003: 179).

Dessa forma, a formação contraditória dessas classes - “numa palavra, a vitória individual traz em germe uma frustração social” (WEFFORT, 2003: 183) – são também refletidas nos produtos culturais. O populismo foi de fato um período marcado pela manipulação da emotividade, mas foi também, uma forma de expressão das insatisfações populares. Talvez a primeira forma que encontrou corpo em um país com a formação do Brasil.

E essa constatação ganha ainda mais força quando chegamos à década de 50 e analisamos as peças que tinham Getúlio Vargas como personagem deste período. Justamente no momento em que a política populista se firma de uma maneira mais contundente – alguns pesquisadores chegam a afirmar que, de fato, só o último governo Vargas pode ser chamado autenticamente de populista – é a época em que as críticas a

Vargas aumentam de tom e as peças deixam de refletir o discurso oficial da maneira como haviam feito antes.

Em *Sombra e Água Fresca*, de Bibi Ferreira, Hélio Ribeiro e Pereira Dias, embora a malandragem (símbolo tipicamente nacional e, como colocamos, elemento integrante da simpatia que era atribuída ao ex-presidente) ainda esteja presente, ela já não é tão positivada como nas outras peças em que esse elemento era a peça-chave acerca da interpretação sobre Getúlio. Vargas aparece ao lado de outro personagem histórico que também deu origem a um número considerável de caricaturas e representações artísticas. Trata-se de Adhemar de Barros, controvertido político paulista, que entrou para a História com a dupla marca do populismo e da corrupção.

Em um dos quadros, Adhemar está tentando passar o contrato de locação dos Campos Elíseos (sede do governo do Estado de São Paulo na época) para Lucas Garcez. Adhemar está “morando lá, o contrato está no fim e tem gente querendo entrar lá que não é sopa”. O quadro é uma referência ao apoio de Adhemar de Barros à candidatura do engenheiro Lucas Garcez nas eleições de 1950 que foi, de fato, decisiva para sua vitória. Garcez, na peça, representa o tipo ingênuo, que tenta aprender com Adhemar os interstícios e os maneirismos do mundo político.

Nisso, aparece Getúlio Vargas. Sua função no quadro é descortinar as tramas políticas de Adhemar, tornando claras suas frases ambíguas. É o caso, por exemplo, de quando Getúlio diz que a relação entre Adhemar e Garcez lhe lembra a fábula do gato e da onça: “a onça pediu ao gato para ensinar-lhe alguns pulos. O gato foi ensinando. Aí a onça (...) quis pegar o gato. Este, porém, fugiu num salto espetacular. Ensinara todos os pulos, menos um”.

O quadro deixa a impressão de que os três políticos ali representados são, na verdade, como o gato da fábula que Getúlio conta. Todos têm seu próprio pulo secreto para escapar malandramente dos problemas, se encaixando nos interstícios do mundo político. E é por isso que gostaríamos de tratar mais detalhadamente, a partir de agora, de um tema que já havia aparecido nas representações de Vargas das peças anteriores, mas que, agora, nos mostra uma mudança fundamental em sua posição simbólica: a malandragem de Getúlio.

A figura de Vargas revestida com atributos malandros foi, de certa forma, durante muito tempo bem vista – o que significa tanto não censurada, como, curiosamente,

estimulada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. Robert Levine cita um bom exemplo de como essa malandragem foi ressignificada e trabalhada pelo DIP:

Os propagandistas do Estado Novo higienizaram a imagem dessas personagens [os malandros], até mesmo, como pode se ver num material de propaganda, chamando Getúlio Vargas de ‘o maior trapaceiro de todos’, por ele ter usado ‘sua malícia’ para convencer os industriais a se comportarem melhor com os trabalhadores, além de ter encontrado outros meios de protegê-los com sua esperteza. O regime acolheu esse ‘clima sonoro’, afirma Alcir Lenharo, e o utilizou como contraponto às composições mais cáusticas (e incontroláveis) que os censores esforçavam-se por domesticar (LEVINE, 2001: 94).

O teatro talvez seja uma das mídias em que essa imagem do Vargas malandro esteja mais presente. Os autores teatrais – como já pôde ser atestado na análise das peças *Com Getúlio é na Batata* e *Quem Será o Homem?* - não trabalharam essa imagem da mesma maneira que os materiais publicitários do DIP. Sem dúvida, a intenção dos autores não foi a de mostrar que Vargas usava sua malandragem como uma forma de ajudar o povo. Mas, inegavelmente, trata-se de uma malandragem positivada, em que a vitória de Vargas nos confrontos políticos, normalmente, se dá para o lado do bem.

Em *Sombra e Água Fresca* os elementos de malandragem continuam presentes. Não se trata, entretanto, como nas duas outras peças, de um embate político ganho. Trata-se de uma espécie de malandragem advinda da sabedoria das regras políticas. Ele encarna o velho político, o matuto, o matreiro que, por conhecer o sistema, sabe manipulá-lo astuciosamente.

Essa manipulação faz com que o quadro acabe por construir uma imagem dupla. Por um lado, trata-se de uma imagem positivada, até mesmo próxima daquela postulada pelo DIP, na medida em que Vargas desvela os interesses (aparentemente inocentes) de Adhemar de Barros para o público. Isso resulta em uma imagem essencialmente simpática. Por outro, é também uma construção repleta de atributos negativos, uma vez que a sua sabedoria do sistema político também o coloca em condição de manipulá-lo em proveito próprio. Ele só pode reconhecer que Adhemar é o gato da fábula no instante em que ele também se coloca como um.

A imagem do malandro chega a sumir mesmo em *Lá vem a Cobra Grande*, de J. Maia e Max Nunes, em um quadro em que Adhemar de Barros se mostra mais esperto que Vargas, enganando-o. O Getúlio conciliador de disputas políticas, que sempre vencida seus adversários com sensibilidade e esperteza, agora perde. Ele é passado para trás por outro político mais sagaz do que ele.

E, por fim, em *Eu Quero me Reboliar*, também de J. Maia e Max Nunes, a blindagem que garantia que Vargas não fosse tomado como responsável por uma série de problemas da nação finalmente se quebra. No quadro “Pedido a São Borja”, Getúlio pede a São Borja (sua cidade natal) que lhe ajude a enfrentar a situação de carestia da população. Nessa cena, ele passa a ser culpado, diretamente, dos problemas do país, senão como agente, pelo menos como responsável pela não solução. A esperteza é substituída por certo ressentimento frente a problemas como o aumento do custo de vida, tema que encontra amplo apelo e repercussão em diversos produtos culturais da época.

Apesar da desconstrução de imagem nos parecer clara, é importante notar que o quadro é bastante suave. Apesar de atestar claramente que Vargas não havia cumprido as promessas, isso não é crédito a má vontade do presidente. Muito pelo contrário, o quadro reafirma uma disposição de Getúlio para resolver os problemas, mesmo que sem muito sucesso.

Trata-se, portanto, de uma desconstrução relacionada à imagem do “Salvador político”. Se, nos primeiros tempos de governo, Vargas era retratado como uma figura capaz de modificar a situação de penúria do país, agora sua impossibilidade de cumprir certas promessas é alvo preferencial das representações.

É, de fato, a desconstrução das imagens construídas nas décadas anteriores (mesmo que essas imagens tenham se modificado ao longo do tempo), que parece ser a tônica da construção da imagem varguista no teatro entre 1950 e 1953. Mas é fundamental, entretanto, reafirmar o fato de que, apesar dessas desconstruções e da formação de uma imagem bem menos lisonjeira para Getúlio, ainda assim, ele não pode ser encarado como uma personagem mau caráter. Diferentemente de Jânio Quadros ou Adhemar de Barros, por exemplo, que sofreram críticas bem mais contundentes durante seus governos, Getúlio ainda conserva certa aura de simpatia.

7. Notas finais:

Fato curioso e digno de nota é o comportamento da censura nestas peças. Mesmo que Getúlio fosse retratado de uma forma muito mais simpática nas peças das décadas de 30 e 40, curiosamente, esse é o período em que ela mais veta o seu nome. Mesmo com as críticas pesadas dos anos 50, a censura se comportou de modo bem mais flexível.

A variedade de material imagético usado durante o governo Vargas para a construção de sua personagem – no sentido goffmaniano do termo - fez com que, após a sua morte, sua figura virasse uma espécie de massa de modelar simbólica, servindo de legitimação aos mais variados tipos de discursos e doutrinas políticas.

Para citar um exemplo bastante pontual, mas muito significativo, o teatro do pós-1964 se utilizou muito do resgate de sua figura como forma de escapar da censura. Nomes importantes como Oduvaldo Vianna, Chico Buarque e Dias Gomes utilizaram essa massa simbólica de diferentes maneiras para criticar o governo militar a partir da crítica à ditadura varguista ou a partir da ode a sua figura.

Os últimos versos da peça *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Obra*, escrita por Dias Gomes e Ferreira Gullar nos turbulentos anos de 1968, por exemplo, revela bem uma face desse comportamento. É uma peça que conta períodos do governo Vargas, através das disputas políticas que aconteciam dentro de uma escola de samba. Em sua cena final, momento em que Simpatia (o Presidente da Escola de Samba e alegoria de Getúlio Vargas) morre, através da exacerbação da emotividade, há um chamado para a luta, para a continuidade da ação apesar das adversidades. Desnecessário se debruçar sobre a metáfora. Mas isso é tema para um outro trabalho.

Referências Bibliográficas

BORGES, Vavy Pacheco. *Getúlio Vargas e a oligarquia paulista (história de uma esperança e muitos desenganos)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras Ltda., 1997.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Palavras proibidas: pressupostos e subtendidos na censura teatral.* Colaboração de CASADEI, Eliza Bachega, KERI, Natália Favrin e CRUZ, Pollyanna Reis. São Paulo: 2008, no prelo.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro de Revista e a questão da cultura nacional popular.* Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

HOBBSAWN, Eric. *Sobre História.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LEVINE, Robert M. *Pai dos Pobres? O Brasil e a era Vargas.* Tradução de Anna Olga de Barros Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATTELART, Armand e MATTELART, Michele. *História das Teorias da Comunicação.* São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MIGUEL, Luis Felipe. “Mídia e vínculo eleitoral: a literatura internacional e o caso brasileiro”. *Opinião Pública*, volume 10, no.01, Campinas, Maio de 2004.

MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. “O teatro de revista”. In *O Teatro através da História.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, volume 2.

MONTERO, Paula. “A cultura popular na fabricação da identidade nacional”. *Revista Notícias FAPESP*, número 42, Maio de 1999.

PAMPOLHA, Augusto Veloso. “Teatro musicado e a censura em São Paulo (1920-1950): apontamentos de uma pesquisa em comunicação junto ao acervo de peças censuradas no Arquivo Miroel Silveira (Biblioteca da ECA-USP)”. *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Santos, Agosto/Setembro de 2007.

PAULINO, Roseli Fígaro. “Circo-teatro e teatro amador: um circuito popular e de cultura na cidade de São Paulo”. In: COSTA, Cristina (org.), *Comunicação e censura: o circo teatro na produção paulista de 1930 a 1970.* São Paulo: Terceira Margem, 2006.

PAULINO, Roseli Fígaro. “Um artista de verdade”. *Comunicação e Educação*, São Paulo, número 22, páginas 73-87, Setembro/Dezembro de 2001.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In CÂNDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida e GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

WEFFORT, Francisco. *O Populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.